

**DINAMITES DISSIDENTES: CONSTRUÇÃO
(RE)PERFORMÁTICA DE UMA AUTOETNOGRAFIA**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIA DAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

RAPHAEL ANDRADE ROCHA

DINAMITES DISSIDENTES: CONSTRUÇÃO
(RE)PERFORMÁTICA DE UMA AUTOETNOGRAFIA

BELÉM-PA
2023



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIA DAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE**

RAPHAEL ANDRADE ROCHA

**DINAMITES DISSIDENTES: CONSTRUÇÃO
(RE)PERFORMÁTICA DE UMA AUTOETNOGRAFIA**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida.

Linha de Pesquisa: Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes.

**Belém – Pará
2023**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

R672d Rocha, Raphael Andrade.
Dinamites Dissidentes: : Construção (RE)performática de uma
Autoetnografia / Raphael Andrade Rocha. — 2023.
205 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^ª. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim
Almeida

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em
Artes, Belém, 2023.

1. Autoetnografia. 2. Homossexualidade. 3. Território
Sagrado. 4. (re)Performance. 5. Processo Criativo. I. Título.

CDD 700.1



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.**

Aos sete (07) dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e três (2023), às dezessete (17) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Dissertação de Raphael Andrade Rocha, intitulada: **DINAMITES DISSIDENTES: CONSTRUÇÃO (RE)PERFORMÁTICA DE UMA AUTOETNOGRAFIA**. Perante a Banca Examinadora, composta por: Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (Presidente); Ana Flavia de Mello Mendes (Examinador Interno); Ana Karine Jansen de Amorim (Examinador Externo ao Programa). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida, passou a palavra ao mestrando, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em ~~reprovação~~ **aprovação** com o conceito *boas e índice de publicação*. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 07 de julho de 2023.

Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida

Ana Flavia de Mello Mendes

Ana Karine Jansen de Amorim

Raphael Andrade Rocha



O presente trabalho foi realizado com apoio parcial da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

Dedico este trabalho àquelas/àqueles
que **não** conseguiram superar
a **opressão** imposta aos seus

corpos.



Agradecimentos

TER O QUE AGRADECER!

Como é bom saber que eu tenho tanto para agradecer! E eu agradeço por tantas experiências lindas que já vi pelas minhas retinas. Por tantos arrepios na pele sentidos em cada ciclo que venci. E esse ciclo acadêmico, sem dúvida, era um dos mais esperados. E só pude vencê-lo pela ajuda DELA, minha mãe do céu, minha confidente primeira, minha Nossa Senhora do pronome possessivo: MINHA, minha, minha Pietá! Ela é minha e eu sou dela! O pertencimento à Maria é uma das certezas da minha vida. Obrigado, mãezinha, por me acompanhar até aqui! Espero, um dia, poder abraçá-la na Glória Celeste e entregar, pessoalmente, AS SUAS FLORES, MINHA PIETÁ.

Agradeço à minha mãe, MARIA IZABEL, que é mais uma abençoada Maria em minha vida! Se é clichê ou não, digo em alto e bom som: **Minha mãe é o maior amor da minha vida!** Obrigado por ser minha mãe, por ter me levado até os 15 anos na Escola, por ter me acompanhado nas aulas de reforço e por ter estado presente, quando comecei a fazer Teatro. Obrigado por acordar às 4h da manhã para fazer o meu café, quando precisei ir tão cedo para o trabalho, ou por me esperar até tarde da noite para saber se está tudo bem comigo. Agradeço pelo seu amor de mãe, que é um sentimento INDIZÍVEL.

Agradeço à minha irmã, Izabel Cristina que, na sua delicadeza, sempre esteve comigo e hoje, já adultos, mais ainda! Quero que saibas, tu sempre foste a minha inspiração nos estudos. Embora digas que eu sou teu orgulho, tu que sempre fostes o meu! Um dia ainda quero te ver formada e sei que esse dia chegará na hora certa. Obrigado também por me proporcionar a dádiva de ser tio. O amor de tio é paradoxal, porque é uma vontade de malinar e, ao mesmo tempo, de querer proteger a sobrinha em um potinho. Obrigado por cuidar bem da nossa Beatriz, que é a menina dos meus (nossos) olhos!

Agradeço ao meu pai, Antônio Carlos, mas não o pai de hoje, o desconheço depois do governo fascista, daquele que não deve ser nomeado. Mas o meu pai que me levava até a parada de ônibus, para que ninguém me machucasse. O pai que me ensinou a ser íntegro e que, quando nos falávamos, **sempre** me incentivou a estudar.

Agradeço ao meu moreno, meu benzinho, meu namorado André Felipe. O homem que ressignificou a minha vida. Que me ensinou a andar de mãos dadas, espantou os fantasmas que

me assombravam. O meu parceiro de conversas, de músicas, de leituras e de tapiquinhas quentinhas. Suas inquietações, sua inteligência, sua resiliência, seu afeto, sua bonança, sua áurea, seu carisma me motivam diariamente. Eu gosto tanto dele, que nem sei... SEI SIM!

Agradeço à minha orientadora Ivone Maria (mais uma Maria abençoada em minha vida), por ser uma parceira potente em meus estudos, desde a época da graduação. Obrigado pela sensibilidade, pelo olhar certo, pela afabilidade, pela ética e pela perspicácia. Agradeço por ser um bálsamo para quem tem/teve a oportunidade de participar de uma aula/orientação sua. Espero que nossa parceira continue florescendo belas e perfumadas flores!

Agradeço à banca examinadora da presente dissertação, tanto na ocasião do exame de qualificação, quanto na defesa desse trabalho, a começar pela minha amada Karine Jansen, orientadora da minha monografia e também dos palcos, ensinou-me o maior dos ofícios entre interfaces epistêmicas, entre Tchekhov, Abramovic e (re)performances Artes, com seu olhar certo como flecha, sua serenidade e sua perspicaz mansidão. Espero que ela saiba do meu profundo carinho, amor e admiração.

À potente artista-mãe-pesquisadora-dançante Ana Flávia Mendes, a inesquecível Esmeralda. Agradeço pelo seu olhar sensível, humano, afetuoso, respeitoso e que tanto cativou o meu respeito e admiração devido aos seus potentes comentários e sua postura profissional.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Artes- PPGArtes, vinculado à UFPA- por cada reflexão, pela potência epistêmica e pelas referências repassadas a mim e aos colegas de classe.

Agradeço à minha turma de mestrado, que foi resiliente ao atravessar a pandemia e pelo carinho, de alguns, pelo meu trabalho. Agradeço em especial ao Afonso Gallindo e o Willame Dantas (*in Memoriam*), que foram meus colegas de turma e potentes artistas. O trabalho artístico de ambos vai sempre reverberar positivamente na minha memória.

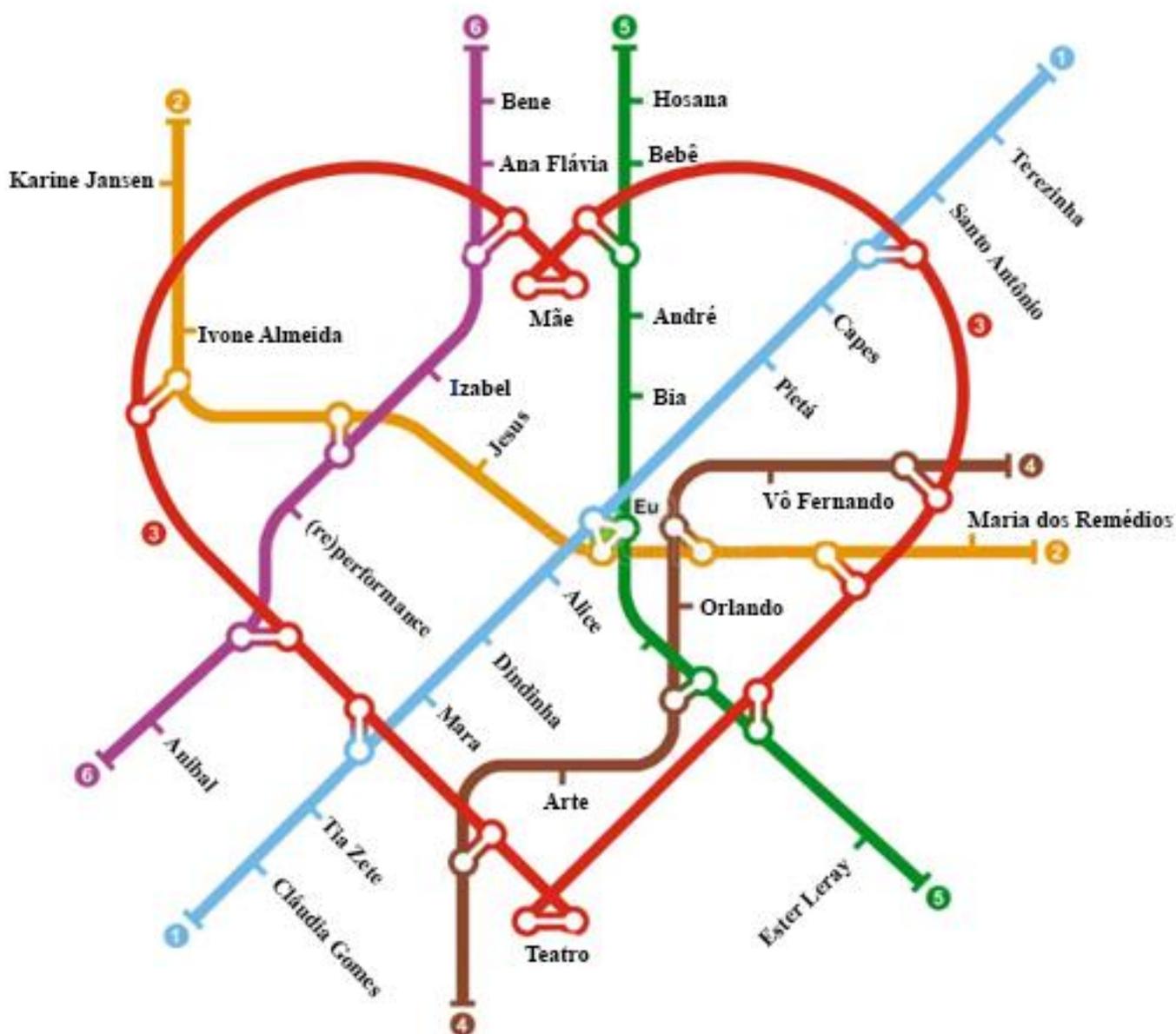
Agradecer as (aos) amigas (os) que fiz, aos que perpassaram por mim e os que perdi e, sobretudo, aos que têm a coragem de gostar de mim, apesar de mim. Especialmente à minha amiga-irmã e artista, Ester Leray, anjo alvo de cabelos grandes e negros, que Deus me presenteou. Obrigado, por ter dito “VAMOS” ao nosso maior sonho e por sempre acreditar e rezar por este geminiano sonhador e subversivo. À Claudia Gomes, minha amada dinda, por ter embarcado junto comigo na missão de Paris, por ter segurado a minha mão em momentos de tristeza e por rir junto comigo nos momentos de alegria.

Agradeço às águas da minha terra. Ao chão que me sustenta. Ao palco teatral que me inebria e me faz devanear as enchentes que a vida cotidiana não consegue oportunizar.

Agradeço imensamente ao fazer teatral popular, deveras importante na minha formação enquanto homem da cena e à (re)performance Arte, dispositivo que projetou a vislumbrar outras singularidades.

Agradeço também a importante colaboração do suporte da Capes, sobretudo pelo fomento à pesquisa no país.

No mais, agradeço à autoetnografia e as interfaces epistêmicas, as quais alicerçaram o meu caminho acadêmico até aqui.



**“O mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá.
No escrever coloco ordem no mundo,
coloco nele uma alça para poder segurá-lo.
Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome.
Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo,
para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você.
Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo.”**

(ANZALDÚA)

ANDRADE, R. **DINAMITES DISSIDENTES: CONSTRUÇÃO (RE)PERFORMÁTICA DE UMA AUTOETNOGRAFIA**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém, p. 205. 2023.

Resumo

Esta dissertação busca compreender o processo criativo de uma autoetnografia performática dissidente, denominada “Flores para Pietá”, a partir de análise de esquemas simbólicos/reais, de modo a friccionar os territórios que o corpo gay vivencia. Para tanto, dada abordagem parte de dois vieses de análise, quais sejam: sexualidade e religião, ainda que o estudo perpassasse por outros territórios, como o território intrafamiliar (casa), o território subjetivo (corpo) e o território (urbano). Tal discussão surge a partir da seguinte questão problema: a quais territórios pertencem os corpos homossexuais? No sentido de alcançar o objetivo geral, lanço mão das (os) seguintes autoras/autores para validar as proposições deste estudo: para o debate autoetnográfico utilizo os preceitos de RAIMONDI; MOREIRA; BRILHANTE; BARROS, (2020) e DENZIN (2015), quanto às discussões sobre Identidade, recorro à ALMEIDA (2010) e CASTELLS (2001), referente às discussões dos estudos gays, analiso os conceitos de PRECIADO (2000, 2011, 2018), FOUCAULT (1999, 2012, 2013, 2018) e BUTLER (1997, 2000, 2011). No que tange ao Corpo devoto, aproprio-me da visão de JANSEN (2004), quanto à história da sexualidade e do conceito de biopoder, analiso os estudos de FOUCAULT (1985), de forma associada ao conceito de necropolítica, de MBEMBE (2018). No que se refere ao conceito de (re)performance Arte, considero as discussões de ABRAMOVIC (2010, 2018) e PHELAN (2013). E sobre o conceito de território reporto-me à CAIAFA (2020), ROSENDAHL (2002), dentre outras (os). Elejo como procedimento metodológico a autoetnografia (re)performática, ao partir das minhas memórias, do meu devir, enquanto artista-pesquisador-professor, a orientar um percurso reflexivo sobre e a partir de corporeidades, para compreender o corpo e suas (re)performances como um território potente para a produção de epistemologia. Para a construção desse trabalho foi estratégico explorar as abordagens dissidentes relacionadas às questões de sexualidade e de religiosidade. Dessa forma, esta escrita sinaliza que o discurso religioso tem grande influência na trama das relações sociais, além disso o Estado e a sociedade tomam o que é dito e feito dentro dos domínios das Igrejas como parâmetro para justificar atitudes e decisões preconceituosas contra os corpos homossexuais. Logo, o processo reflexivo provocado nesta escrita sinaliza que a reprovação e coerção ao corpo

LGBTQIAP+ é recorrente entre e nos territórios religiosos e que o corpo marginalizado gay, nessa perspectiva, intenta encontrar um território que seja possível (re)significar essas mazelas impostas historicamente.

Palavras-chave: Autoetnografia; Homossexualidade; Território Sagrado; (re)Performance; Processo criativo.

ANDRADE, R. *DISSIDENT DYNAMITES: CONSTRUCTION (RE)PERFORMATIQUE D'UNE AUTOETHNOGRAPHIE*. Dissertation (Master in Arts) – Graduate Program in Arts, UFPA, Belém, p. 205. 2023.

Résumé

Cette thèse cherche à comprendre le processus créatif d'une autoethnographie performative dissidente, appelée "Fleurs pour Pietá", basée sur l'analyse de schémas symboliques/réels, afin de côtoyer les territoires que le corps homosexuel expérimente. Pour cela, l'approche donnée part de deux biais d'analyse, à savoir: la sexualité et la religion, même si l'étude imprègne d'autres territoires, tels que le territoire intra-familial (le domicile), le territoire subjectif (le corps) et le territoire (l'urbain). Une telle discussion découle de la question-problème suivante: à quels territoires appartiennent les corps homosexuels ? Afin d'atteindre l'objectif général, je fais appel aux auteurs/auteurs suivants pour valider les propositions de cette étude: pour le débat autoethnographique j'utilise les préceptes de RAIMONDI; MOREIRA; BRILLANT; BARROS, (2020) et DENZIN (2015), concernant les discussions sur l'Identité, je recourt à ALMEIDA (2010) et CASTELLS (2001), se référant aux discussions des études gay, j'analyse les concepts de PRECIADO (2000, 2011, 2018), FOUCAULT (1999, 2012, 2013, 2018) et BUTLER (2000, 2011). En ce qui concerne le corps dévot, j'adopte la vision de JANSEN (2004), concernant l'histoire de la sexualité et le concept de biopouvoir, j'analyse les études de FOUCAULT (1985), en association avec le concept de nécropolitique, de MBEMBE (2018). En ce qui concerne le concept d'art de la (re)performance, je considère les discussions d'ABRAMOVIC (2010, 2018) et de PHELAN (2013). Et sur le concept de territoire je me réfère à CAIAFA (2020), ROSENDAHL (2002), entre autres. Je choisis l'autoethnographie (re)performative comme démarche méthodologique, partant de mes souvenirs, de mon devenir, en tant qu'artiste-chercheur-enseignant, pour guider un cheminement réflexif sur et à partir des corporéités, pour comprendre le corps et ses (re)performances en tant que territoire puissant pour la production de l'épistémologie. Pour la construction de ce travail, il était stratégique d'explorer les approches dissidentes liées aux questions de sexualité et de religiosité. De cette manière, cet écrit indique que le discours religieux a une grande influence sur le tissu des relations sociales, de plus, l'État et la société prennent ce qui se dit et se fait dans les domaines des églises comme un paramètre pour justifier les attitudes et les décisions préjudiciables contre les homosexuels. corps. Par conséquent, le

processus de réflexion provoqué dans cet écrit signale que la désapprobation et la coercition au corps LGBTQIAP+ est récurrente entre et dans les territoires religieux et que le corps gay marginalisé, dans cette perspective, tente de trouver un territoire possible pour (re)signifier ces maux historiquement imposés.

Mots clés: Autoethnographie; Homosexualité; Territoire sacré; (re)Performance; Processus créatif.

Lista de Figuras

Figura 1 - Minha madrinha, meu padrinho e eu no dia em que fui batizado. Fonte: arquivo pessoal. 1988.	37
Figura 2 - A toalha azul que eu transformara em saia. Fonte: Arquivo pessoal. 1993.	50
Figura 3 - Iconografia da Virgem de Pietá carregando Jesus morto em seus braços, a mesma imagem vista por mim na década de 1990 e que ainda permanece na Igreja dos Capuchinhos. Fonte: Autor da pesquisa. 2017.	60
Figura 4 - Solenidade Processional de Jesus Morto. Na ocasião, eu estava acolitando como cruciferário. Fonte: Arquivo pessoal do autor. 2013.	66
Figura 5 - Print da minha página do <i>Facebook</i> . Fonte: Arquivo pessoal. 2022.	78
Figura 6 - Raphael-Lya Santorinne na eliminatória do concurso Miss Pará 2013. Fonte: Arquivo pessoal do autor. 2013.	101
Figura 7 - Processo de maquiagem para a performance Flores para Pietá. Fonte: Raphael Andrade. 2022.	113
Figura 8 - As flores presentes na indumentária da Pietá. Fonte: Arquivo pessoal do autor. 2022	114
Figura 9 - Cena de São Bartolomeu segurando o seu próprio corpo dissecado. Fonte: Raphael Andrade. 2018.	115
Figura 10 - Símbolo que representa, na performance, um corpo dissecado. Fonte: Ester Leray. 2018.	116
Figura 11 - O Sagrado coração de Maria estilizado, faz parte da vestimenta da representação da iconografia de Pietá. Fonte: Raphael Andrade. 2022.	117
Figura 12 - <i>QR code</i> para ouvir a versão de Schubert na plataforma Youtube. 2023.	118
Figura 13 - Imagem de Flores para Pietá no cortejo do Auto do Círio. Fonte: Nan Jinks. 2022.	120
Figura 14 - Matéria sobre a performance Flores para Pietá. Fonte: Rodrigues, A. Transgressão do Sagrado. Jornal Diário do Pará, Caderno Você, p. 5. 31 jan. 2018.	123

Figura 15 - Primeira ação performática de Flores para Pietá. Fontes: Denis Bezerra. 2016.	126
Figura 16 - Apresentação de Flores para Pietá na Universidade de Paris 8. Fonte: Ester Leray. 2018.	128
Figura 17 - Pietá em Fátima, no qual é possível ver os euros que foram doados, em cima da representação simbólica do Cristo repousando sobre o colo de “santa”, pelos transeuntes. Fonte: Ester Leray. 2018.	138
Figura 18 - A performance vigiada por viaturas de polícia na <i>Via Della Conciliazione</i> – em Roma. Fonte: Ester Leray. 2018	141
Figura 19 - A ação Performática no interior da Catedral da Sé, em São Paulo. No canto superior direito, o segurança solicitando a saída do recinto e, no canto inferior direito, a ação em frente à referida catedral. Fontes: Ester Leray. 2020.	145
Figura 20 - A ação performática em frente à Catedral Metropolitana de Belém. Na imagem superior, vê-se os dois homens que insultaram a performance. Abaixo, o segurança impedindo a minha entrada na Catedral. Fontes: Gleydson Malcher (2021).	149
Figura 21 - Primeira ação performática de Flores para Pietá. Fonte: Denis Bezerra. 2016.	158
Figura 22 - Primeira ação performática de Flores para Pietá. Fonte: Denis Bezerra. 2016.	159
Figura 23 - Primeira ação performática de Flores para Pietá no pátio da ETDUFPA. Fonte: Denis Bezerra. 2016.	159
Figura 24 - Primeira ação performática de Flores para Pietá. Fonte: Denis Bezerra. 2016.	160
Figura 25 - Segunda ação performática de Flores para Pietá com a participação de um performista. Fonte: Jeff Moraes. 2017.	161
Figura 26 - Primeira ação performática de Flores para Pietá. Fonte: Denis Bezerra. 2016.	162
Figura 27 - Segunda ação performática de Flores para Pietá. Fonte: Tarsila França. 2017.	163

Figura 28 - Segunda ação performática de Flores para Pietá. Fonte: Tarsila França. 2017	163
Figura 29 - Segunda ação performática de Flores para Pietá. Fonte: Tarsila França. 2017	164
Figura 30 - Segunda ação performática de Flores para Pietá. Fonte: Tarsila França. 2017	164
Figura 31 - Cartaz da Performance para a Universidade Paris 8. Fonte: Raphael Andrade. 2018.	165
Figura 32 - O autor em frente à Universidade de Paris 8. Fonte: Cláudia Gomes. 2018.	165
Figura 33 - O autor vestindo-se de Pietá, com ajuda de Cláudia Gomes Fonte: Monique Debouteville. 2018.	166
Figura 34 - Imagem da placa solicitando que os transeuntes participem da performance. Fonte: Ester Leray. 2018.	166
Figura 35 - Momento da ação performática em Paris 8. Fonte: Ester Leray. 2018.	167
Figura 36 - Momento da ação performática em Paris 8. Fonte: Cláudia Gomes. 2018.	167
Figura 37 - Momento da ação performática em Paris 8. Fonte: Cláudia Gomes. 2018.	168
Figura 38 - Momento da ação performática em Paris 8. Fonte: Cláudia Gomes. 2018.	169
Figura 39 - Momento da ação performática em Paris 8. Fonte: Cláudia Gomes. 2018.	169
Figura 40 - Momento da ação performática em Paris 8. Fonte: Cláudia Gomes. 2018.	109
Figura 41 - Momento da ação performática em Paris 8. Fonte: Cláudia Gomes. 2018.	170
Figura 42 - O performer antes de performar em Fátima- Portugal. Fonte: Ester Leray. 2018.	171
Figura 43 - Imagem dos Euros doados ao performar em Fátima- Portugal. Fonte: Ester Leray. 2018.	172

Figura 44 - Imagem da ação performática em Fátima- Portugal. Fonte: Ester Leray. 2018.	173
Figura 45 - O autor em frente à saída da Praça de São Pedro. Fonte: Ester Leray. 2018.	174
Figura 46 - O autor vestindo-se com a vestimenta simbólica de Flores para Pietá, no Vaticano. Fonte: Ester Leray. 2018.	174
Figura 47 - As viaturas de política cercando a ação performática no Vaticano. Fonte: Ester Leray. 2018.	175
Figura 48 - Cartaz da Performance aciona em São Paulo. Fonte: Raphael Andrade. 2020.	176
Figura 49 - A ação performática em frente à Catedral da Sé- SP. Fonte: Ana Carolina. 2020.	177
Figura 50 - A ação performática no interior da Catedral da Sé- SP. Fonte: Ester Leray. 2020.	178
Figura 51 - O guarda da Sé solicitando a saída de Flores para Pietá no interior da Catedral. Fonte: Ester Leray. 2020.	179
Figura 52 - A ação performática em frente à Catedral da Sé, em Belém-PA. Fonte: Gleydson Malcher. 2021.	180
Figura 53 - Símbolos presentes na vestimenta de Pietá. Fonte: Gleydson Malcher. 2021.	180
Figura 54 - Apresentação de Flores no cortejo do Auto do Círio. Fonte: Elza Lima. 2022.	181
Figura 55 - Apresentação de Flores no cortejo do Auto do Círio. Fonte: Deia Lima. 2022.	182
Figura 56 - Apresentação de Flores no cortejo do Auto do Círio. Fonte: Gabriel de Jesus. 2022.	183

LISTA DE SIGLAS

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

CIC – Catecismo da Igreja Católica.

CVV – Centro de Valorização da Vida

ETDUFPA – Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

HIV – *Human Immunodeficiency* Vírus.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

LGBTQIAP+ – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, *Queer*, Intersexuais, Assexuais, Pansexuais.

OMS – Organização Mundial de Saúde

PPGArtes – Programa de Pós-graduação em Artes.

UFPA – Universidade Federal do Pará.

TRAJETO INICIAL.....20

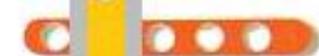


**I. PRIMEIRA ESTAÇÃO: MUNDOS SONHADOS,
INVENTADOS, SILENCIADOS E (RE)PRODUZIDOS**

I.I. A identidade autoetnográfica31

I.II. Corpo-Criança: um território em disputa.....45

I.III. As marcas indelévels de um corpo devoto e, ao mesmo tempo,
profanado.....58



II. SEGUNDA ESTAÇÃO: DECOLONIZAR A CONSCIÊNCIA

II.I. Santíssima Trindade: Um recorte histórico sobre o poder da Igreja Católica
em resistência à homossexualidade.....75

II.II. Corpo dissidente: O primeiro contato.....94

II.III. Construção (re)performática: A floração de Pietá106



**III. TERCEIRA ESTAÇÃO: DINAMITES DECOLONIAIS:
CONSTRUÇÃO PERFORMÁTICA RETROALIMENTAR**

III.I. Invasão subalterna: fissura no território colonizador sacro.....130

III.III. (re)performance - a neologia de uma potência Criativa.....151

III.II. Re-atualização do indizível.....156



**ESTAÇÃO EM CONSTRUÇÃO:
O CORPO DINAMITE E O INÍCIO DE UMA OUTRA POTÊNCIA**

VIAJANTES.....195



TRAJETO INICIAL

“É preciso continuar, eu não posso continuar, é preciso continuar, é preciso pronunciar palavras enquanto as há, é preciso dizê-las até que elas me encontrem, até que me digam – estranho castigo, estranha falta, é preciso continuar, talvez já tenha acontecido, talvez já me tenham dito, talvez me tenham levado ao limiar de minha história, eu me surpreenderia se ela se abrisse”.

(FOUCAULT)¹

Cara (o) leitora/leitor, eu gostaria de começar esta escrita, ou melhor,

“**escrevivência**”², do início, mas como, se as coisas já aconteceram antes de

eu começar a escrever? Antes de mim e você nascermos, para os judeus e cristãos, em Gênesis (1:1), no livro bíblico, Deus já tinha inventado o mundo em seis dias e descansado no sétimo. Antes do Brasil ser invadido pelos portugueses, antes de saquearem nossos tesouros e de aprisionarem os povos originários da terra, o renascentista Michelangelo já havia realizado, com apenas 23 anos, a obra genial e uma das mais conhecidas esculturas do mundo, a sua Pietá. Em 1510, Leonardo da Vinci, outro gênio da arte, já havia feito trabalhos sobre perspectiva, pontos de fuga, estudou sobre como as linhas convergem para um ponto distante, mesmo sendo um gênio da pintura e ter pincelado a obra mais famosa do mundo, a Monalisa, ele também

¹ Pronunciamento de Foucault (1970) na aula inaugural no *Collège de France* (Paris).

² Este termo, que é a junção das palavras “escrever” e “viver”, fora alcunhado por Conceição Evaristo (2017) para representar sua escrita na literatura, ligada à ideia de uma escrita contaminada com a subjetividade de quem escreve.

ERROU (Isso alivia a obrigação de eu não poder errar) ao pintar o quadro: “Sant’Ana, a Virgem e o Menino”, pois o peso da Virgem Maria, ao estar sentada sobre o colo de sua mãe (Sant’Ana) na pintura, não está perfeitamente apoiado e a perspectiva da distância de sua perna esquerda está em um ângulo mal realizado, falha quase imperceptível aos que se atentam aos **detalhes**, como eu.

No presente trabalho, gostaria de suspender a maneira pela qual fomos ensinados a ler/escrever, sobretudo no que tange à ótica do vigor cartesiano, para promover outras maneiras de vivências na construção da escrita. Gostaria que, ao ler essas linhas seguintes, não se faça **silêncio**, que tu não guardes as palavras apenas para ti. Agora, que precisarei começar a escrever, penso o quão seja difícil partir de um certo argumento coerente, em como dividir o objetivo principal em subetapas, já que essas etapas estão interligadas. Penso em quantos caminhos a escrita pode fluir. Logo, o caminho mais fácil é saber que a escrita deverá ser feita pelo começo (mas, afinal, qual seria o começo?).

Existem muitos fatos/caminhos que eu poderia contar sobre especificidades artísticas ou do mundo que nos rodeia (sobretudo, diacronicamente), mas preciso “peneirar” a escrita para um determinado assunto coeso com a temática escolhida, é o que **exige a escrita acadêmica**, apesar de que não sou muito bom em obedecer a regras, confesso. Uma das ordens quebradas nesse texto é construir a oração em **primeira pessoa do singular**, pois o trabalho científico, segundo a norma acadêmica, deveria ter um caráter formal e impessoal. Mas como escrever na terceira pessoa ou tornar impessoal, se a minha pesquisa atravessa a **MINHA** trajetória pessoal? Apesar de a escrita estar em primeira pessoa, eu assumo uma voz discursiva que, certamente representa tantos **outros corpos** que foram **oprimidos por causa de sua sexualidade**, pois quando falo de mim, falo de ti, ou como diria a potente Conceição Evaristo “temos um sujeito que, ao falar de si, fala dos outros e, ao falar dos outros, fala de si” (EVARISTO, 2017, p.7). São, portanto,

experiências de um corpo que é refletido em tantos outros.

E é desejável também, para os programas de pós-graduação, posicionar-me como cientista, mas digo de antemão, cara (o) leitora/leitor, eu não produzo método científico! Eu produzo arte! E é bom saber que posso fissurar a escrita academicista, pois também produzo epistemologias (teoria do conhecimento), que é um saber tão importante e complexo quanto o científico.

Sempre fui ensinado, na escola básica e na universidade, a pesquisar: sobre o outro, falar pelo outro, escutar a voz do outro, utilizar recursos qualitativos para que, de uma forma rigorosa, objetiva e “científica”, pudesse apresentar informações “verídicas” relativas a uma área do conhecimento. Como andarilho, fui ensinado a andar pelo caminho “seguro” para não deixar os territórios da minha existência serem bombardeados no território da vida acadêmica, que ainda aspira à reprodução de uma lógica positivista, fechando o cerco para outras ciências que perpassam o corpo, para a poética artística, para o conhecimento do eu, da (o) outra (o) e, principalmente, no encontro com a (o) outra (o).

Nesse prisma, corroboro com a ideia de que: “ciência é conhecimento acerca de uma realidade e a arte é conhecimento acerca de realidades possíveis” (VIEIRA, 2013, p. 1). Enquanto o discurso do saber, da episteme tendem à ortodoxia, a ser objetivista e adepto ao rigor lógico, por exemplo, um laboratório de análise médica (exatas), o saber epistemológico artístico (humanas) também utiliza desses saberes, na medida em que esta hibridização é fundamental, este último saber perpassa, na presente dissertação, por um lugar especial: o laboratório do **CORPO**, que é subjetivo e envolve a permanência efêmera e cambiante dos sistemas cognitivos, na busca de entender, adaptar, evoluir ou romper com os processos sociais, culturais e psicossociais. No entanto,

[...] há de se compreender que, embora as pesquisas em artes devam estar ancoradas em procedimentos metodológicos definidos nos cânones das pesquisas existentes em outras áreas de saber, seu processo de execução requer que acionemos caminhos que permitam investigações criativas ao encontro de pesquisas autorais, capazes de

permitir discussões profícuas no campo epistemológico, gerando novas dobras/tensões entre realidade x imaginação; estética x poética (MARTINS; XAVIER, 2019, p. 6).

Portanto, escrevo esse trabalho sem o teor ortodoxo, pois esta forma detém uma formatação que, muitas vezes, só adianta para deixar difícil a mensagem, pois determina uma distância entre o autor e o leitor do enunciado. Por isso, emprego um texto livre (mas coeso), fragmentado, não linear (como a vida), não é uma escrita com muros, visa ser uma escrita livremente exercitada. E onde há liberdade, todas e todos são ouvidas (os)! Pretendo que este texto lhe **afete** e faça, de alguma maneira, refletir e produzir sobre aspectos que irei me referir (mesmo que não concordes com o meu pensamento). Sei que, por vezes, um texto acadêmico é cansativo, desse modo, como já deves ter percebido, esse texto **dialoga diretamente com VOCÊ**, destacando as palavras **DESSA MANEIRA ou** dessa, conjecturando, assim, determinada atenção de quem lê, sobretudo ao potencializar certas palavras que emergem do texto. Assim como, de aviltar determinado assunto ao diminuir a fonte.

Como método de trabalho, elejo a **Autoetnografia performática**, apresentada, ao longo do texto dissertativo, além de recorrer a estratégias que orientem uma episteme pós-colonial, que explorem abordagens decoloniais, as quais serão aprofundadas nesta dissertação, a partir de **questões da religiosidade católica e do corpo homossexual que me veste, me acolhe, me abriga**. Desejo que essas questões provoquem e criem condições para a transformação do olhar que privilegia certas representações opressoras do “outro”, tendo como problemática as histórias subalternizadas e marginalizadas relacionadas aos sistemas considerados hegemônicos, discutida pelo olhar de construção de processo criativo da (re)performance³ arte “Flores para Pietá”, a entrecruzar as camadas obtidas pelo meu corpo ao ser religioso, homossexual e ativista

³ A (re)performance arte pode propiciar uma fenda profícuas para que a performance, arte contemporânea e pouco explorada, sobretudo, por ter esse teor demasiadamente pouco reproduzível, ganhe uma nova exploração, uma discussão mais apurada, novos conceitos, possibilidades de criação. E é possível discutir, inclusive, que a (re)performance pode contribuir para uma prática de pesquisa relacionada ao aprofundamento e questionamento de preceitos da própria performance. À vista disso, irei explicitar sobre a neologia (re)performance, na estação III, da presente dissertação.

dissidente contra a visão hegemônica-patriarcal-religiosa, corroborando, dessa forma, na construção teórico-prática de um processo **decolonizador**.

Desse modo, creio que em tempos de ressignificações políticas, de pensamentos pós-estruturalistas potentes, de fissuras e tensionamentos dos modelos de poder que (re)produzem hierarquias, privilégios hegemônicos, os quais se estruturam pela colonialidade no sistema mundo-colonial-moderno, devemos ampliar o pensamento crítico e criativo, sendo a tinta e o papel (digital ou físico) um artifício para combater os comportamentos discriminatórios contra aqueles que (re)criam e (re)modelam os desejos de libertar seus devires.

Ao considerar esse procedimento metodológico e sua aplicação, no que se refere à linha dois do mestrado, isto é: “**interfaces epistêmicas em artes**”, a discussão teórico metodológica ancora-se nas ciências sociais, a valorizar a dimensão sociocultural dos acontecimentos estudados. Para Denzin (2005), a autoetnografia performática possibilita uma escrita crítica sobre o nível mais básico das relações, tencionando as estruturas opressivas em nossas vidas diárias, conectadas com as nossas experiências biográficas, culturais, históricas e a própria crítica às estruturas sociais.

Apesar de a Autoetnografia estar mais alicerçada em memórias já vividas, na escrita da dissertação pretendo apresentar o meu corpo, enquanto artista-professor-pesquisador hodierno, a partir de um diário de bordo, como ferramenta metodológica, sobre situações que são (re)performatizadas durante a pesquisa, as quais se apresentarão no decorrer deste trabalho, de modo a mobilizar algumas estratégias discursivas, a exemplo, o destaque da fonte e a inserção de listas das (re)performatizações diárias, para delinear um contorno do artista-pesquisador-professor que vos escreve, essa movimentação demonstra que textos acadêmicos também podem ser criativos.

Esta escrita é um ato de desconstruir representações coloniais como um *modus operandis* de enfrentamento para se pensar e fazer política, a compor a díade religiosidade e sexualidade que move a minha trajetória e, conseqüentemente, esta pesquisa. A relacionar as minhas experiências de vida, desde a infância, passando pela adolescência e pela fase adulta,

até a criação da performance⁴ “Flores para Pietá”, expostas em um dualismo movente e presente nesta pesquisa intitulada: **Dinamites Dissidentes: construção (re)performática de uma autoetnografia**, cujo intuito é potencializar o questionamento que intenciono responder na dissertação, qual seja: **dizer a qual território pertencem os corpos homossexuais?**

Para fins didáticos, o presente trabalho, além desta introdução e das considerações finais e referências, está organizado em quatro seções/estações, a saber: na primeira parte, falarei sobre **MUNDOS SONHADOS, INVENTADOS, SILENCIADOS E (RE)PRODUZIDOS**, norteado a partir da Autoetnografia, um relato pessoal reflexivo acerca da atuação da lente do mundo cis-hétero-normativo⁵ interveio na minha constituição de sujeito social. No primeiro tópico, intitulado “A identidade Autoetnográfica”, articularei sobre a autoetnografia, tendo como base a memória da tenra infância, sob o recorte histórico do lugar onde nasci e fui criado, delimitado por questão conflituosa fundamentais a esse trabalho, quais sejam: o binômio sexualidade e religião. No segundo tópico, chamado de “Corpo-Criança: um território em disputa”, discorrerei sobre as discussões que agem de forma opressora em meu corpo, num relato pessoal refletido pela lente cis-hétero-normativa instaurada em mim, com ênfase na infância. Já no terceiro tópico, denominado “As Marcas Indeléveis de um Corpo Devoto e Profano”, explicitarei sobre a herança colonial religiosa e a minha orientação sexual, um imbricamento causador da morte homofóbica do eu.

Na segunda estação, chamada de “**DECOLONIZAR O CORPO**”, tecerei reflexões acerca dos dispositivos controladores de poder e da dominação do corpo homossexual, a ampliar a discussão para o binômio sexualidade/religião. No primeiro tópico, qual seja: “**Santíssima dualidade: um recorte histórico sobre o poder da Igreja Católica em resistência à homossexualidade**”, mostrarei como erroneamente a exegese bíblica criou o pecado, a fim de condenar corpos homossexuais. Além de explanar sobre a paralela relação entre a religião e o Estado, em que se manifesta como dispositivo biopolítico, de Michel Foucault (2012) e de necropolítica de Mbembe (2018). Na estação “**Corpo dissidente: O primeiro contato**”, narrarei como o meu corpo ressignificou e questionou as relações de poder

⁴ Performance é um “comportamento que requer a presença física de seres humanos ou animais especializados ou treinados que demonstram certa habilidade frente a uma audiência. Segundo essa visão e aproximando-a do campo da Comunicação, podemos compreender que realizar a performance é exhibir-se a alguém. Por essa via, que retoma as formulações de Erving Goffman, Paul Bouissac, Richard Bauman e Richard Schechner, podemos compreender que performance (do verbo to perform) implica em desempenho de um papel (perspectivas artística e social) frente a observadores, convocados também a integrarem e participarem da performance”. (CARLSON, 2010 p. 12, *apud* SALGADO, 2012, p. 328).

⁵ A grafia comum do termo é heteronormativo, porém, ao deslocar o prefixo cis à frente, centralizo a ideia de que a cisgeneridade serve como pilar da heteronormatividade.

naturalizadas, ao conhecer os estudos pós-estruturalistas, como os de Michel Foucault (2007), Judith Butler (2000), em diálogo com as lentes epistemológicas dos estudos *Queer*, com atenção à sexopolítica de Paul Preciado (2000). No terceiro tópico, “**Construção (re)performática: a floração de Pietá**”, apresentarei a minha vivência religiosa pela ótica do corpo devoto, de Karine Jansen (2004) e como o meu corpo, designado profano pela Igreja Católica, engendra uma nova forma de estar no mundo a partir da Performance arte, sobretudo, após ter conhecimento de estudos pós-estruturalistas, adquiridos durante a contínua formação acadêmica.

Na Terceira Estação, denominada “**DINAMITES DECOLONIAIS: CONSTRUÇÃO PERFORMÁTICA RETROALIMENTAR**”, explicitarei a ação da performance urbanística “Flores para Pietá” na práxis, assim como desvelarei como a referida performance urbana foi recebida pelos fiéis transeuntes, a partir dessa relação, compreenderei os ataques sofridos por causa da ação disruptiva de Raphael/Pietá. Assim como, narrarei como o ato de (re)performar se torna uma potência para pensar o corpo do performista na ação performática e de como a neologia conceitual da (re)performance é potente para que a história da performance não se perca, não seja apagada das memórias ou possua poucas teorias, que é deveras importante para os estudos epistêmicos. No primeiro tópico, intitulado “**Invasão Subalterna: fissura No Território Colonizador Sacro**”, o foco dessa discussão recairá sobre o que seria, afinal, um território denominado de sacro, elencando os seus significados socioespaciais e as implicações de sentidos produzidas ao ter seu *topos* invadido pela presença de um corpo performático dissidente e marginalizado. A desvelar o ocorrido, durante a ação performática urbana que não tem legitimidade de representar o sagrado em frente aos territórios sacros da Igreja Católica Apostólica Romana⁶. No tópico “(re)performance - a neologia de uma potência Criativa”, explanarei sobre a criação do neologismo conceitual da (re)performance arte, trazendo estudiosas que divergem sobre esse conceito, como Phelan (2013) além de quem o acha potente para memória do próprio fazer artístico, como Abramovic (2010, 2017), tal percepção nos leva a considerar o quanto reperformatar a performance possibilitou Flores para Pietá ser um substrato potente para o futuro. No último subcapítulo, denominado “**Re-atualização do Indizível**”, explorarei a Performance Flores para Pietá por meio de registros imagéticos, a capturar/evidenciar/potencializar a compreensão que não pode ser dito apenas explorando

⁶ É uma vertente do Cristianismo que se difere em questões de costumes e doutrinas das demais Igrejas Católicas existentes, como a Anglicana e a Ortodoxa, por exemplo. Na Igreja Católica Apostólica Romana, acredita-se na primazia de um Papa, que é a autoridade máxima da igreja. A nomenclatura “Apostólica” se baseia na doutrina ensinada pelos doze apóstolos escolhidos por Jesus, e o termo “Católica vem do grego *katholikos*”, que quer dizer, para todos ou universal.

a materialidade textual, pois, pela linguagem extraverbal os sentidos se ampliam. Na última seção, chamada “**ESTAÇÃO EM CONSTRUÇÃO: O CORPO DINAMITE E O INÍCIO DE UMA OUTRA POTÊNCIA**”, finalizarei a escrita refletindo sobre o processo de um estudo corpóreo que eu chamo de CORPO DINAMITE, com a finalidade de colocar em questão o papel do performista a partir de um processo criativo, com o intuito de cruzar a vida e a arte, a autoetnografia e a criação estética dissidente.

Posto isso, a partir de agora, cara (o) leitora (or), entre mim e você deverá haver um trato, pois nas linhas seguintes falarei sobre corpos, (re)performance, processo histórico de silenciamento e apagamento, fé, política, poder, estudos *Queers*, a(r)tivismo, religiosidade, (de)colonialidade, patriarcado, territórios, análise desse corpo que me veste. E você será a minha testemunha! Nesse momento, tu podes dar saltos na escrita, começar do último capítulo (os quais denomino de estações) ou do primeiro, faz-se importante deambular pelo texto como se estivesse numa **estação de metrô**, com várias entradas e saídas por territórios diferenciados. Perceba a trajetória de um intervalo de tempo sempre em trânsito, sem centro, não necessariamente você adentra no metrô na primeira estação, apesar de sabermos que há sempre uma direção definida. Essa é uma das marcas de **ser contemporâneo**, ter a possibilidade de definir começos, mas, atenção: o meu começo individual/subjetivo, pode não estar no mesmo território do começo coletivo!

Aqui, também falarei de fatos ocorridos há 20 séculos, 5 séculos, ou no ano de 2023- todos os eventos, de certa forma, estão **interligados pelo conhecimento** que produzem e que dialogam com o **que vivenciamos hoje**, como refere Gonçalo (2013): “Conhecer é tornar presente; conhecer algo do passado é resgatá-lo desse tempo, é puxá-lo para aqui e para hoje”. (TAVARES, 2013, p. 37). Na sequência, o autor pontua como “tornar contemporâneo”. Porém, claro, só se torna possível, se houver uma conexão com estes fatos. Ser contemporâneo é saber que certas situações são como elas são, porque foram **sonhadas, (re)produzidas e imaginadas** por um entendimento humano imperfeito. Em ponto que, se reivindicarmos outras formas de inventar mundos, em tentar fissurar as estruturais sociais como elas estão, **conseguiremos chegar a alguns territórios potentes**, sobretudo no fazer artístico, pois a arte possibilita deixar em aberto o (im)possível, porque o possível, cara (o) leitora/leitor, é uma ficção regulada, sitiada, vigiada, resistente. Esse possível há de ser colocado

em estado permanente de revisão, preferencialmente, por escritas poético-críticas, como a que pretendo esboçar no presente texto.

Nas próximas linhas, eu inventarei, ao ceder meu corpo para a arte, formas de estar no mundo, ou melhor, **inventarei um mundo real/ficcional definido por dissidência**, um mundo que possibilita sair das trevas, num “iluminismo” dos nossos tempos, mas, precisarei **eclodir outros territórios que marginalizam corpos**, porque não há espaço para ambos, pois quando estão juntos, há violências.

Nessa perspectiva, é preciso estar armado, mas a **dinamite** que utilizo é para **eclodir hegemonias opressoras**. Com este trabalho, portanto, convido-a (o) para interagir com esse texto e com esta proposta teórico metodológica e também didática, pouco explorada, mas não nova, contudo, é inovadora na pesquisa autoetnográfica (re)performática proposta por esta escrita, para estudarmos juntas (os) as estratégias metodológicas dos corpos homossexuais ressoantes/ressoadas junto ao meu e que foram historicamente **excluídos da produção de epistemologias**.

(RE)performatizações Diárias (diário de bordo)

- I. **ACORDAR às 4h35.**
- II. **Resolver uma série de EXIGÊNCIAS autoimpostas, como beber 2 litros de água, por exemplo.**
- III. **Devanear caminhos possíveis na ESCRITA da dissertação.**
- IV. **Saber que sou ANSIOSO e preciso terminar essa escrita antes do prazo.**
- V. **Com ansiedade, DUVIDAR incessantemente de MIM.**
- VI. **Ao mesmo tempo, ler vários livros e reler as passagens grifadas de lápis que, a título de informação, são MUITAS.**
- VII. **Pensar CANSA!**
- VIII. **Desenrolar uma escrita, numa tentativa OPACA em ser sublime ou ao menos ser ENTENDIDO.**
- IX. **Estimular a produção de SEROTONINA na cidade de Mãe do RIO-PA.**
- X. **Inventar mundos (IM)POSSÍVEIS**
- XI. **Escrever e APAGAR, escrever e apagar, ESCREVER e...**



**I. PRIMEIRA ESTAÇÃO: MUNDOS SONHADOS,
INVENTADOS, SILENCIADOS E (RE)PRODUZIDOS**



I.1 A IDENTIDADE AUTOETNOGRÁFICA

A vida é uma viagem, um caminho percorrido por territórios individualizados, os acontecimentos, as novas visões e, principalmente, a oportunidade de estudo que muda uma pessoa. Ao longo do tempo, todas as culturas passam por mudanças, pois são hibridizadas com outras culturas e, majoritariamente, inventam modos de viver. **Acredite, tudo na vida é uma invenção!** Este texto é uma invenção, as palavras são todas inventadas, cada grafema escrito neste trabalho (texto digital a partir do teclado), foram inventados por Christopher Latham Sholes.

Quem inventou o seu nome, quem te ensinou a andar como bípede, quem disse o que deverias comer quando criança, **quando estavas no mais alto grau de dependência**, como andar e agir, como escrever, cantar, que gênero devias performar (à la santa Butler), a religião que deverias seguir e tantas outras invenções integrantes de uma determinada cultura. Se tu tivesses nascido no Oriente, por exemplo, provavelmente, tua forma de ver o mundo seria outra, pois os teus processos **cognitivos e cosmológico** **perpassariam por outras** realidades. O contexto social é pré-determinado, porque foi discutido e (re)produzido historicamente pelos comportamentos, conhecimentos de um determinado grupo social e pela cultural circundante.

Porém, claro, esses trânsitos perpassantes no território chamado vida podem ser vividos com recusas, dissidências, indiferença e, mormente, pelo que é dado como axiomático. Isso pode ser uma síntese de um processo coletivo, aquilo que se sabe. Mas, tu podes me perguntar, sobre o que eu sei, nessas mais de três décadas vividas, festejadas por muitos como “fase adulta”. Nesse período, pude alicerçar meu caminho na **RECUSA** do que eu sempre fui, com

muitas ordens obedecidas e desordens coletivas, esse é a maior patologia que os meus leucócitos combatem, mesmo sabendo que, hoje, tenho mais armas ideológicas para lutar contra essa infecção.

Uma dessas armas é a **memória**⁷, aliás, se conhecimento é memória, precisamos conhecer o processo que nos formou, o que deve permanecer ou ser eliminado. A memória conecta a minha história com os contextos de opressão e exclusão que vivenciei (e vivencio), apesar de saber que, ao recordar um momento real e, posteriormente, ao recontá-lo, jamais será da mesma maneira como ocorreu, pois não conseguimos capturar o contato imediato de produção do enunciado. Na realidade, nós tendemos a ficcionalizar o momento. E essas experiências vividas são potentes dinamites capazes de desafiar discursos hegemônicos dominantes, pois, ao escrever, falar, (re)performar cotidianamente ou artisticamente sobre essas mazelas sociais, eu exponho e experencio as fissuras necessárias para a minha emancipação subjetiva, mas também visio à transformação das relações culturais inseridas nas **relações de poder**.

No que tange aos procedimentos metodológicos, baseio-me no que chamo de **autoetnografia (re)performática**, ao partir das minhas memórias, a escrita é atravessada no meu corpo, enquanto artista-pesquisador-professor, a orientar um percurso reflexivo sobre e a partir de corporeidades, compreendendo o corpo e suas (re)performances, como um território potente para a produção de conhecimento. Nesse texto, como sujeito dominado por territórios que buscam manter a dominação de corpos que transitam como o meu por uma visão hegemônica social. À vista disso, destaca-se que:

⁶ Para explicitar mais sobre o fenômeno da memória, convoco a filósofa brasileira Marilena Chauí, ao nos orientar que: “A memória é uma atualização do passado ou a presentificação do passado, e é também o registro do presente para que permaneça como lembrança. Alguns estudiosos julgaram que a memória seria um fato puramente biológico, isto é, um modo de funcionamento das células do cérebro que registram e gravam percepções e ideias, gestos e palavras. [...]. Essa teoria não se sustenta. Em primeiro lugar, se a memória fosse mero registro cerebral dos fatos e coisas passados, não se poderia explicar o fenômeno da lembrança, isto é, que selecionamos e que a lembrança tem como a percepção, aspectos afetivos, sentimentais, valorativos (há lembranças alegres e tristes, há saudade, há arrependimento e remorso). Em segundo lugar, também não se poderia explicar o esquecimento, pois se tudo está espontâneo e automaticamente registrado e gravado em nosso cérebro, não poderíamos esquecer coisa alguma, nem poderíamos ter dificuldade para lembrar certas coisas e ter facilidade para recordar outras tantas. [...] São componentes subjetivos: a importância do fato e das coisas para nós; o modo como alguma coisa nos impressionou e ficou gravado em nós; a necessidade para nossa vida prática ou para o desenvolvimento de nossos conhecimentos; o prazer ou dor que um fato ou alguma coisa produziu em nós etc” (CHAUÍ, 1994, p. 128).

A autoetnografia performática, um dos tipos possíveis de autoetnografia, apresenta-se como uma estratégia “método+lógica” que promove a quebra de silêncios individuais-coletivos relacionados a sistemas de relações e produção de conhecimento hegemônicos, eurocêtricos, brancos, patriarcais, machistas e cis-heterossexistas (RAIMONDI, MOREIRA, BRILHANTE, BARROS, 2020, p.1).

Nessa perspectiva, a autoetnografia “[...] procura revelar o conhecimento de dentro do fenômeno, demonstrando, assim, aspectos da vida cultural que não podem ser acessados na pesquisa convencional” (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2011, p. 1339. Tradução minha). Desse modo, posso dizer que a autoetnografia combina detalhes de uma narrativa autobiográfica com a análise e as interpretações culturais, sejam elas sincrônicas, sejam diacrônicas, convergindo entre a viabilidade de um fenômeno particular pelo “impulso autobiográfico” singular e o “momento etnográfico” (SPRY, 2001, p. 32. Tradução minha).

Faz-se importante mencionar que a autoetnografia **se diferencia da autobiografia**, pois aquela está inserida em um viés etnográfico e relaciona o corpo estudado à cultura, a envolver um exame aprofundado dos comportamentos, costumes, crenças, a partir de características antropológicas e sociais. Já esta, materializa-se por meio das histórias da pessoa biografada. O método autoetnográfico possibilita que eu tenha como base alguns verbos de ação com o prefixo RE- quais sejam: **ressignificar, rerepresentar, revisitar, reanalisar, rever, reperformatar**, esses termos possibilitam testemunhar sobre mim mesmo, dar-me voz, ajuda a situar meu corpo como meio consciente, faz movimentar o encanto de falar por mim e para/por outros, além de permitir fazer projeções futuras. Mesmo que a minha figura, isto é, de um corpo homossexual, socialmente, marginalizado, seja vista por muitos como irrepresentável, por ter em meu território de vivências inescrutáveis, cujos olhos preconceituosos e dilatados pela censura, foram fabricados por facções conservadoras. Por isso, não conseguem respeitar as diferentes orientações sexuais afloradas no tecido social

Convido-a (o), agora, para voltarmos ao tempo, para isso, precisarei recorrer aos registros históricos, a fim de explanar sobre o local do meu nascimento, qual seja: **Belém do Pará**, um lugar que fala muito de mim, pois fui/sou afetado e controlado por essa cultura. Mas o que seria, afinal, esse território? Fazendo um breve recorte histórico, o Pará é o segundo maior estado da região Norte do Brasil, onde concentra uma grande

biodiversidade graças à existência da Floresta Amazônica. Pelos fortes vínculos com a colonização portuguesa, **foi a última província a aderir a independência do Brasil**, em 15 de agosto de 1823, pois perdurava:

[...] uma tradição muito forte portuguesa aqui na região. A Amazônia ficou duzentos anos separadas do Brasil, Belém recebia ordem direto que Lisboa não recebia do Rio de Janeiro e nem de Salvador. Então é essa separação a longo prazo, diz muito sobre as nossas identidades. Era muito mais fácil as pessoas daqui se reconhecerem como portuguesas do que como brasileiros. A maior parte dos cargos de alta patente eram de portugueses, as famílias mais ricas daquela região eram portuguesas, os negócios eram diretos de Portugal, então não havia quase essa ligação com o Brasil (TORII, 2022)⁸.

Essa tradição, fortemente apegada aos moldes europeus, foi alicerçada pelos frutos da era de ouro gomífera, a partir do ciclo da borracha, transformando Belém do Pará num centro econômico da região, de onde derivavam “ [...] grande parte das construções arquitetônicas do centro antigo da cidade, como os palacetes, casarões, sobrados, mercados e o Theatro da Paz; fruto do investimento urbanístico que tentava **imitar as capitais europeias**” (FREIRE; RIBEIRO, 2021, p. 14). À vista disso, a burguesia queria fazer da capital paraense a “Paris n'América”, sobretudo, no período da *Belle Époque*, presente até hoje nos estuques que ornamentam a cidade e nas igrejas católicas, com o fito de imitar os estilos arquitetônicos europeus, Dessa forma, também **somos influenciados pela visualidade colonizadora** e, nesses templos católicos, não estão presentes nas cidades por acaso, foram elaborados como mecanismos de lembrança da religiosidade cristã e funcionam como **locais de catequização**.

Ainda no que tange à religiosidade, a influência católico-portuguesa monopolizava a manifestação religiosa desse lugar, contudo, a religião católica paraense também se encontrava com transitórias crenças que se hibridizavam e sofriam influências, principalmente pela: “proliferação das santidades sincréticas, misturas de práticas indígenas, caboclas, católicas e africanas (SOUZA, 1986, p. 95). Logo, **há uma ressignificação dos moldes**

⁷ Excerto da Entrevista do historiador e diretor do Arquivo Público, Leonardo Torii, para o Jornal “O Liberal” Disponível em: <https://www.oliberal.com/para/adesao-do-para-evento-marca-o-inicio-da-construcao-de-uma-identidade-regional-1.574457> Acesso em: 20 ago 2022.

religiosos portugueses impressos na fé paraense, que se apresentam readaptados numa visão amazônica (BRITO; GOMES, 2016).

Ao referir-me à fé paraense, delimitarei esse recorte histórico, para as questões que fundamentam este trabalho, isto é, o **binômio sexualidade/religião**. Nessa esteira, explanarei sobre como essa religiosidade foi repassada para mim, assim como, trazer à tona questões conflituosas (minhas e as de outrem) que envolvem o referido binômio, a partir da maior manifestação católica paraense, o Círio de Nazaré. Antes de começar a minha análise autoetnográfica a partir das minhas memórias, recorro à **oralidade** dos meus familiares e de registros documentais. Assim sendo, prossigo: nasci às 11h30, no dia 07/06/1988, na maternidade da Ordem Terceira de São Francisco, em Belém-PA, sob os cuidados da médica Ana Lúcia que, a propósito, era prima do meu genitor. No mesmo dia referido, meu corpo foi registrado, a partir da perspectiva biológica e da orientação do **determinismo cultural**, como sendo do sexo masculino.

Em 1988, ano do meu nascimento, fazia cem anos da assinatura da Lei Áurea e apenas três anos do fim da Ditadura militar brasileira e, no mesmo ano, o Brasil promulgou a sua sétima Constituição, símbolo da redemocratização de diversos direitos sociais inéditos em solo brasileiro, que garante (ou que deveria garantir), no seu Artigo 5º, a maior utopia que, após 34 anos da sua assinatura, não chegou nem perto de ser efetivada, como expõe em seu artigo, **ilusoriamente**, que: “Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e residentes no país a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes” (BRASIL, 1988, **grifo meu**). A fonte 8, utilizada na citação anterior, é para

evidenciar a não realização do previsto no artigo constitucional.

Após seis dias da minha data natalícia, no dia 13 de junho, colocaram-me o nome de arcanjo, do latim Raphael, que veio do grego antigo *Ραφαήλ* (*Rafaíl*), e do hebraico arcaico *רפאל*, que na etimologia significa curado por Deus; rafa (cura) e *el* (Deus). Nome este, por coincidência, registrado no cartório no dia dedicado pela Igreja Apóstólica Romana ao Imaculado Coração de Maria e dia festivo de Santo Antônio de Pádua. Todos esses fatos narrados, em tela, mostram a influência católica no seio familiar, culminando no meu batismo⁹ (vide figura 1), a partir de uma convenção firmada antes de eu nascer, no dia 06 de agosto de 1988, na Igreja São Francisco de Assis (capuchinhos), a mesma paróquia que alicerçou meu imaginário do que seria a sacralidade, o qual explicitarei mais à frente.



Figura 1- Minha madrinha, meu padrinho e eu no dia em que fui batizado. **Fonte:** Arquivo pessoal do autor. 1988.

⁸ No catecismo da Igreja Católica (CIC), o batismo: “É o fundamento de toda a vida cristã, o pórtico da vida no Espírito (*vitae spiritualis ianua* – porta da vida espiritual) e a porta que dá acesso aos outros sacramentos. Pelo Batismo somos libertos do pecado e regenerados como filhos de Deus: tornamo-nos membros de Cristo e somos incorporados na Igreja e tornados participantes na sua missão” (CIC, p. 340, 2000).

Para começar a análise que afeta diretamente o meu corpo, partirei da minha identidade¹⁰ autoetnográfica, pelo escopo da memória episódica, que desvela muitas marcas, atravessamentos e conhecimentos que foram, a mim, **apresentados/instaurados/silenciados**. E, por falar em memória, ela é construto que nós possuímos de maior importância, porque ela nos caracteriza enquanto seres humanos. Contudo, a idade da minha primeira lembrança varia, mais ou menos, dos meus 5 anos para frente, antes disso, não tenho recordações de eventos relevantes. Essas memórias afetivas aproximam, na escrita, o que estava muito distante, traz momentos camuflados, disfarçados, por entaves de uma **herança cultural** vivenciada pelo corpo. Sobre essa questão, Bene Martins (2018), nos diz perspicazmente que:

A memória, assim entendida, não é somente de quem a retém ou expressa, ela é perpassada, atravessada pelas vivências coletivas, mesmo que se opte por viver isolado, ela carregará ecos recebidos de outrem, ele passou por experiências com outros, fora humanizado, por assim dizer (MARTINS, 2018, p. 10).

Para começar a falar sobre essa memória coletiva e, ao mesmo particular, volto agora o meu olhar para o começo da década de 90: ali, encontra-se um menino, num lugar quente e chuvoso, amplamente transpassado por uma religiosidade. Morávamos, minha família e eu, na vila “Maria de Fátima”, a dois quarteirões da paróquia São Francisco de Assis. A igreja era tão próxima que podíamos ouvir os sinos badalando às 6h, 12h e 18h. Como de praxe, benzia-me todas as vezes, pois assim fui ensinado, mesmo sem saber o significado real daquele gesto. Minha família não frequentava a Igreja, mas eu sabia da existência de uma santa chamada **Maria de Nazaré** e que, no mês de outubro, adentrava nas casas da vila onde eu morava, essa era a minha primeira impressão da religiosidade desse lugar.

As referidas casas, aceitavam a visita da imagem peregrina e ficavam ornamentadas para recebê-la. Havia um altar improvisado, o aroma das flores vivas e a fragrâncias de velas queimadas ornamentavam o espaço por onde passaria a imagem simbólica de Nossa Senhora.

⁹ Importante frisar que a identidade é cambiante, pois “[...]o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas [...]. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2006, p.13).

A grande maioria dos que rezavam eram mulheres, seguravam terços, falavam/cantavam alto e as crianças não deveriam falar mais do que o necessário, apenas um olhar entreaberto de minha mãe, fazia com que o meu sistema nervoso não respondesse mais aos estímulos da brincadeira, igual quando eu ouvia relâmpago, pois fui ensinado que Deus “estava brigando”. Aliás, **sempre tive medo de Deus**, deve ser porque os homens o fazem (e não ele fez os homens) a sua imagem e semelhança pela ótica patriarcal e, desde pequeno, sempre tive grandes problemas com o imperativo masculino **que me disciplinava para reproduzir a masculinidade ideal**.

Ao reapontar o olhar para a religiosidade do lugar em que nasci, recorro à maior manifestação religiosa do estado, a qual desponta em 1700, a partir do mito originário do achado da imagem da santa pelo caboclo Plácido José de Souza. A iconografia encontrada, de estilo barroca é: “uma cópia fiel da imagem venerada em Portugal” (ROCQUE, 2001 *apud* PANTOJA, 2006, p. 32). A imagem de Nossa Senhora de Nazaré¹¹ ou da “Nazaré portuguesa, pela apologética tradicional lusitana, é parte da santificada geografia do país, o lugar que a providência fez primeiro destino, e só depois história, vocação e realização, espiritualidade e materialização” (COELHO, 1998. p. 136).

Contudo, por conta das hibridizações de rituais que perpassam a identidade *in loco*, como podem ser vistas na representação do sagrado dos povos originários, tanto na influência afro em cultuar deusas/deuses politeístas, quanto na figura católica mariana, como é o caso da cidade de Belém, onde houve uma **reformulação no imaginário religioso do território paraense**, fazendo com que a santa portuguesa e o menino em seu colo ganhassem traços indígenas, diferentemente das pinturas e esculturas europeias. Logo, a sua imagem se faz presente por uma iconografia **próxima do povo paraense**, mas não apenas imageticamente, pois a santa cultuada sai dos altares e vai ao encontro do seu povo, tornando, esse lugar, **centro da devoção mariana**¹².

¹¹A devoção a Nossa Senhora de Nazaré, segundo conta pela oralidade portuguesa, teve início em Portugal. A iconografia é denominada de Nazaré, por afirmarem que foi esculpida pelo próprio São José, seu esposo, em Nazaré da Galileia, passando por vários países até chegar à sua morada final, no promontório da Nazaré, em Portugal. Contudo, Dubois relata que: “Cabe ressaltar que o relato acerca da imagem ter sido esculpida por São José e pintada por São Lucas, entregue a São Jerônimo e Santo Agostinho, são “mitos” construídos por uma prática dos mosteiros de compor vidas de santos e mártires para a “edificação dos cristãos” (DUBOIS, 1946, p.17).

¹² Locais em que a presença de Maria, mãe de Jesus, é o ponto de partida para a evangelização (e não a imagem do Cristo), uma vez que é nela centrada a fé popular.

No ponto de vista racional, os colonizados da Amazônia, por meio da experiência religiosa, construíram uma identidade genuinamente paraense, por ser: “a fonte de significado e experiência de um povo” (CASTELLS, 2001, p. 22), além de ser vista como uma espécie de **sentimento de pertencimento** (OLIVEIRA, 2004). Esse pertencimento, tem como base o poder catequético oriundo da análise iconológica, a qual tende a fazer uma mimetização da figura de um determinado povo, isto é, a iconografia da santa é pensada para borrar as fronteiras imaginárias do sagrado como algo abstrato e, desse modo, produzir uma aproximação emotiva com o fiel cristão que é o fruidor do objeto devocional.

Apesar de o projeto pedagógico colonizador ter surtido efeitos profundos no imaginário do povo, a Igreja Católica Apostólica Romana não comanda essa **manifestação religiosa mais que os fiéis**, visto que, após Marques de Pombal expulsar os jesuítas do território amazônico, o povo continuou a (re)construir a própria religiosidade, esse é um resultado de um processo histórico, o qual o povo passa a constituir a responsabilização do seu projeto de fé (AZEVEDO, 2008). E nem é preciso recorrer apenas ao passado para consolidar essa informação, pois nos anos de 2020 e 2021, em pleno pico pandêmico, a Igreja não levou a imagem da santa às ruas por cumprir as instruções sanitárias, mas o povo fez a sua própria procissão, mais do que nunca o pertencimento ao símbolo iconográfico da imagem de Maria de Nazaré (ou seria Maria de Belém do Pará?) estava, outra vez, junto ao seu povo, em outras palavras, uma clara **“estratégia subversiva”** do colonizado em continuar com a devoção.

Um detalhe que chamava a minha atenção, quando criança, era a intimidade com que a minha mãe Maria Izabel me ensinava sobre o sagrado na referida procissão: **“lá vem ela [a imagem da santa]! Levanta a mão na direção dela! Pede para Nossa Senhora que te dê saúde”**. E eu, estando na fase do desenvolvimento infantil, ficava sem entender ao certo essa manifestação popular, pois como uma imagem tão pequena poderia ter esse poder? Sensação de embaraço/curiosidade típica das crianças que veem pessoas e objetos simbólicos comportando-se de modo incógnitos. Curioso notar um detalhe, a imagem de Nossa Senhora de Nazaré não é cultuada como uma santa de madeira, **ela tem vida própria, tem presença humana**. Nas cerimônias de Estado, por exemplo, a imagem é recebida como se fosse uma **pessoa real**. Também é visível a intimidade dos que a seguem

na procissão segurando a corda atrelada à berlinda, a manifestar sua gratidão pelas graças alcançadas.

No que tange à questão sociológica de interação social desse lugar, faz-se importante mencionar que essa manifestação é motivada pelo caráter devocional à santa, mas também:

responde às funções de socialização e perpetuação da tradição. Por sua vez, tais funções não são estáticas, uma vez que dialogam com a dinamicidade da sociedade, gerando um novo caráter funcional, qual seja, a função sincretizadora. Esse caráter de interdependência do todo com as partes é costurado pelo comportamento coletivo, definido por Durkheim como consciência coletiva¹³ (ALMEIDA, 2010, p. 4, *apud* DURKHEIM, 2008, p. 50).

A consciência coletiva faz o sujeito ter uma crença compartilhada, consistir em “maneiras de agir, de pensar, exteriores ao indivíduo e que são dotadas de um poder de coerção em virtude do qual esses fatos se impõem a ele” (ALMEIDA, 2010, p.7, *apud* DURKHEIM, 2008, p. 50). *Exempli gratia*, uma vez imposto pertencer a determinada religião, precisas cumprir às regras dessa manifestação religiosa. Assim como, em via fenotípica do sexo, se tu nasceste com o órgão genital masculino, tens que gesticular, vestir, atuar e representar em consonância à forma axiomática na cultura da qual fazes parte.

Nesse enredo, fui moldado dentro dos ensinamentos repassados no âmbito cultural, social e religioso, os quais efetuam um dualismo pedagógico entre o que é certo ou errôneo, do bem e do mal, além de viabilizar apenas o conhecimento inerente ao sistema heteronormativo, em detrimento de outros conhecimentos que são emudecidos. Ao nascer e ter sido criado no território onde há a maior procissão religiosa do mundo, de uma religiosidade fervorosa pela ótica Católica Cristã, sujeitou-me a seguir as regras que modelam culturalmente esse lugar específico, sobretudo ao propor um conjunto de crenças dessa expressão religiosa, a agir diretamente no comportamento do indivíduo, de modo, a revelar e impor a “verdade definitiva” operante em um lugar especial: **O corpo.**

¹²A consciência coletiva é o conjunto de sentimentos e crenças comuns aos membros de uma mesma sociedade (DURKHEIM, 2008, p.50).

Certamente, quando penso sobre a força da religião Católica no Pará (e também no Brasil), é fato que os corpos não podem se desvencilhar da sua doutrina, mesmo que tenha nascido em outra religião, pois a referida Igreja se faz presente em nossas vidas, está impressa em nosso calendário, nas ruas, nos monumentos, na formação cultural, artística, social e administrativa do Estado. Tal predominância é decorrente da **presença da Igreja Católica em toda a formação histórica brasileira**, desde o processo colonizador, o qual ainda se perpetua pela Igreja, até os dias atuais. Enquanto sujeitos e sujeitas de um país colonizado, logo esse processo foi implantado em nossos corpos, contudo, há quem **desobedeça a essa imposição**.

Focando no binômio religiosidade/sexualidade, os corpos padronizados pela via hegemônica são fissurados por corpos dissidentes integrantes do grupo homossexual marginalizado socialmente e estão presentes, inclusive, na doutrina católica, criando, dessa forma, uma nova forma de experimentar a sua fé. Como podemos examinar, por exemplo, na **Festa da Chiquita**¹⁴, principal subversão da festa do Círio de Nazaré, mormente por ser um evento realizado com a presença maciça de corpos homossexuais, a contestar seu espaço na grande festa.

Esses corpos minoritários não querem modificar a doutrina religiosa que os exclui, mas disputam o espaço territorial da procissão, contrapondo-se à maneira **excludente** que a festa oficial comandada pela Igreja os dirige¹⁵. Nessa perspectiva, enquanto a festa dedica a Nossa Senhora de Nazaré segue **padrões rígidos**; o corpo-festa, o corpo-profanado, o corpo-carnavalizado presente nas Filhas da festa da Chiquita é: **“o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime**

¹³ A Festa da Chiquita começou no final dos anos 70 e é uma homenagem alternativa à santa e também um protesto à marginalização que os membros dessa festa sofrem por serem conectados ao movimento LGBTQIAP+.

¹⁴ “Em 2004, depois de muitas discussões entre organização da Chiquita e diretoria do Círio, a Festa da Chiquita foi incluída no Dossiê IPHAN sobre o registro do Círio de Nazaré como patrimônio imaterial. Na ocasião, todas as demais procissões e festividades relacionadas às festividades nazarenas, que ocorrem durante a quinzena do círio, foram incorporadas no registro. Porém, a Chiquita foi inicialmente retirada do processo devido às discriminações da Igreja Católica e da própria diretoria das festas do Círio por achar que uma festa de gay não pode estar inserida no contexto do Círio de N^a S^a de Nazaré. A partir de uma disputa envolvendo Igreja e organizadores da Festa da Chiquita, esta última conseguiu o direito de fazer parte do Dossiê IPHAN integrando as comemorações do Círio, mesmo sendo negada pela Igreja” (SOUZA, 2014, p. 2612).

vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (BAKHTIN, 1999, p. 08).

A proximidade de que falo da festa do Círio e da festa da Chiquita não é somente pela coexistência territorial, mas, mormente temporal, prenas de um simbolismo e políticas conflitantes, uma vez que a Festa da Chiquita (corpo profanado) ocorre logo após a Berlinda, que leva a imagem da santa (símbolo sagrado), passa em frente da festa-homenagem feita pelos corpos profanados pela Igreja e segue seu caminho na procissão. Esses dois agentes heterogêneos entram em **conflito** pois, pela ótica doutrinal religiosa, a festa da Chiquita é feita por corpos que não devem estar dentro da instituição religiosa. Dessa forma, há uma homofobia velada (**velada?**) por traz da ação da Igreja para impedir a festa da Chiquita, a continuar no mesmo espaço apropriado pela manifestação religiosa. Dessa feita:

[...] é possível delimitar, em cada centro de peregrinação, o espaço sagrado – caracterizado por sua sacralidade máxima, expressa por uma materialidade à qual se atribui grande valor simbólico – e, de outro lado, o espaço profano, em torno do espaço sagrado, caracterizado pela existência de elementos que não possuem sacralidade. (ROSENDAHL, 2011, p. 209).

Nesse prisma, ao elencar um exemplo dos conflitos e das tensões entre a Igreja e a homossexualidade, pude mostrar que o território-cidade do meu nascimento e criação, não coaduna com a ideia de que os corpos homossexuais **façam parte direta do espaço concreto e simbólico do sagrado**. Esta é, claramente, **uma das tônicas do que pode ou não o corpo gay**. Logo, essa discussão vem à tona, por ser um prelúdio na idealização da performance dissidente Flores para Pietá em territórios urbanos, pois percebi que, investigar a dimensão política e estética do meu corpo montado de Pietá, ao intervir no espaço sagrado, poderia compreender as resiliências latentes nas práticas produtivas e culturais envolvidas na relação entre o corpo e a cidade, com o intuito de desenvolver novas formas de refletir, conceitual e corporalmente, o fenômeno contemporâneo da presença de um corpo profanado “invadindo” o *locus* que o oprime, dizendo de outra forma, **uma tática**

de agir em frente às Igrejas que oprimem,
historicamente, corpos gays.

A referida intervenção urbana, será discutida, de forma mais detalhada, na estação III deste trabalho.

DIFICULDADES.

- 1. Observar o caderno com AS ANOTAÇÕES da pesquisa feitas à mão.**
- 2. Escrever um ARTIGO.**
- 3. Escrever um resumo EXPANDIDO.**
- 4. Chorar porque ERROU uma questão fácil no CONCURSO público.**
- 5. Lutar contra a profusão de DISTRAÇÕES do dia a dia.**
- 6. Pesquisar assuntos artísticos, os quais NUNCA me foram ensinados, para poder ministrar aulas.**
- 7. Ter ANSIEDADE.**



Faz total sentido para mim minha resistência ao ato de escrever,
 ao compromisso da escrita.
 Escrever é confrontar nossos próprios demônios,
 olhá-los de frente e viver para falar sobre eles.
 O medo age como um ímã,
 ele atrai os demônios para fora dos armários
 e para dentro da tinta de nossas canetas.

(ANZALDÚA)

I.II CORPO-CRIANÇA: UM TERRITÓRIO EM DISPUTA

Como foi a sua infância, cara (o) leitora/leitor? Tu gostavas de brincar de futebol ou de boneca? **Quais lembranças marcaram o seu corpo na escola? Quem foi a primeira pessoa que te falou sobre sexualidade?** Essas perguntas podem fazer com que tu rememores o teu passado, assim como eu fiz. Rememorar, às vezes, é um processo doloroso, mas nos faz entender de processos sociais que revelam muito sobre **como a maquinaria do poder age**. E graças à autoetnografia, consigo compreender potentemente como aconteceu o percurso pessoal do Raphael, a partir de uma abordagem autorreflexiva das cicatrizes constitutivas do meu corpo, como um descritor da própria cultura. Por isso volvo o meu olhar para a mais tenra infância e percebo que não há **nada mais fácil em doutrinar, oprimir e vigiar do que o corpo de uma criança**.

Basta olharmos a condução coercitiva padronizada pelo Estado, pela sociedade, pela religião, pela mídia e pelo núcleo familiar, os quais exercem um poder determinadamente de apropriação sobre o corpo-infância, tornando-o efetivamente um **“território em disputa”** (ARROYO, 2011, p. 22). As crianças são tratadas nas relações sociais como criaturas passivas, são condicionadas a viverem obedientes, conforme as regras impostas até antes de nascerem. Mais tarde, ao crescerem, não respeitarão o livre arbítrio de uma vida pessoal autodirigida. Pois esses territórios de poder, que dominam esses corpos em disputa exercerão, no futuro dessas pessoas, nas suas subjetividades e, sobretudo, na sua orientação sexual, uma estrutura repleta de micro e macros violências de uma narrativa heterocentrada cruel.

Eu cresci escutando que era diferente dos demais garotos da vizinhança, enquanto eles brincavam de bater um no outro, eu preferia o vídeo *game* a brigas, gostava de ouvir músicas, mas não eram quaisquer músicas, eram as sinfonias de Beethoven! Ah, como amava/amo ouvir música clássica! E como era importante eu ter acesso a essa primeira especificidade artística, apresentada por acaso. Mas não demorou muito tempo para que os meus familiares dissessem que eu não era normal, por ouvir essas músicas de “gente doida”, enquanto os demais meninos se divertiam lá fora. Chegaram até a esconder os CDs de música clássica, os quais só tínhamos em casa, porque a revista “Caras”, compradas por minha mãe, presenteava os seus leitores com esses CDs. Mas, quando meus familiares dormiam, ouvia Mozart, Montsserat Caballé e o concerto dos “três tenores”: Plácido Domingo, José Carreras e Luciano Pavarotti. Apesar das chacotas quanto a esse estilo musical, era bom eu ser estranho no quesito música clássica, pois conseguia **esfumaçar um pouco sobre a outra estranheza que vivia comigo.**

Mesmo com todas essas opressões que corroíam o meu corpo, acredito ter tido muita sorte, pois havia muita magia em ser criança. Pois eu consegui, por meio de especificidades artísticas, subverter a norma imposta a mim. O meu primeiro **contato com a arte** se deu na forma pictórica, era um regozijo pintar e desenhar formas por horas, desenhava pessoas queridas, parques imaginários e até as princesas da Disney, as quais eram as minhas preferidas. Como eu não tinha brinquedos feitos para o gênero feminino, **burlava a norma e desenhava e recortava as minhas próprias bonecas/princesas** para brincar. E, em hipótese alguma, canalizava qualquer objeto que pertencia ao gênero masculino, mesmo com todas as influências para que eu brincasse com itens tidos **para garotos**, ou seja, era uma luta cultural intensa, com o encontro indelével do corpo dissidente, a desafiar as consistências e resistências oferecidas pelo mundo.

Ao entender a minha condição de **criança-viada**, precisei inventar mundos para essas tatuagens históricas de opressões da subjetividade não me padecessem. Eu tinha um truque dramaturgico para seguir com a vida, imaginava-me pegando uma caixa e, dentro dessa caixa, inseria todos os pânicos do meu universo, contendo todas as ações horríveis em que homens fazem um com os outros. Daí, fechava a caixa e fingia sua inexistência. Só que, às vezes, eu **passava muito tempo dentro dessa caixa jogando areia nos problemas e perdia a habilidade de fingir.** Sabia que havia muitos

assuntos inacabados nesse mundo distorcido, o primeiro deles era: **por que eu era diferente?**

O meu problema estava além dos meus pensamentos, pois ele ainda não era formado aos 8 anos, mas, sim, nos meus pés, pois os meus passos eram **parecidos como os de uma bailarina**. Desde criança fui chacota, por não sentar com as pernas abertas, por não gostar de futebol, por não assobiar, quando uma garota passasse por mim. Andava/ando meio que nas pontas dos dedos, meio saltitando. **As pessoas percebem essas corporeidades, foram ensinadas a perceber e rir de quem as executam.** As mãos pálidas também me denunciavam, pois gesticulava em demasia. Menos a voz, pois sempre soou grave, apesar de **emular o jeito de falar, tipicamente, das mulheres**. E, para fugir disso, sempre criava um mundo onírico, um devaneio *à la* Gaston Bachelard, aplicando a sua máxima: **“eu sonho o mundo; logo o mundo existe tal como eu o sonho”** (BACHELARD, 1988, p. 152).

Nesse devaneio poético, pensava: ao apagar das luzes, quando a lua se fazia presente no céu, **eu imaginava que tinha poderes especiais**. Eu saía à noite, pois não haveria ninguém mau na rua. Quando a madrugada adentrava, não é segredo que a rua é das prostitutas, das travestis, dos marginalizados socialmente. Na anteaurota, essas pessoas menosprezadas **são livres para estarem ali**, mas de dia elas precisam **ser invisíveis para a sociedade!** Elas não podiam estar na mesma esquina que estavam de madrugada. Parece que a lua tem esse poder de dar liberdade a esses corpos marginalizados. Logo, a meu ver, seria menos perigoso sair à noite, nas sombras, já que era lugar de pessoas “erradas”, como diziam que meu corpo era/é.

Nessa ficção utópica, a cidade estava sempre vazia. Parecia mais um jogo, uma cena que poderia mudar quando quisesse e, se algo desse errado, poderia resetar igual uma fita de vídeo *game*. Poderia retirar um prédio do lugar, por exemplo, e plantar uma frondosa árvore. Eu poderia habitar ali, na rua imagética da minha mente, **na rua construída pelo meu**

devaneio, na minha arquitetura urbana de paz. Às vezes me perguntava: **Qual o sentido da vida?** Lá fora do meu mundo, poderiam tirar a água, a comida, poderiam até me enterrar em casa. Isso não seria uma má ideia, pois não teria que estar nos territórios que faziam mal a mim. Parafraseando Hamlet: “eu poderia viver, recluso, em uma casca de noz e me sentir o rei do espaço infinito (SHAKESPEARE, 2004, p. 94).

Já no mundo real, também encontrava subterfúgios para ser como eu queria. Às escondidas, pegava as saias da minha mãe e fingia estar em um desfile na passarela, ou transformava a minha toalha em uma saia (vide figura 2). Também adorava dançar, desde imitar o cantor/dançarino Michael Jackson, sambar em alguma música de carnaval ou de performar a coreografia do grupo “É o Tchan”, até a ocasião de **ter apanhado de cinto, por rebolar como uma menina**, desde esse episódio, **não consegui mais dançar**. Ainda carrego esse trauma na vida adulta. Para se ter uma ideia, a dança é a única especificidade artística que não exerço enquanto artista da cena, pois

tenho pavor de mexer o meu corpo, sinto-me ridículo, humilhado, tal

qual me senti quando apanhei por ter rebolado. Essas marcas profundas mostram o quão é forte a opressão exercida pelo seio familiar (que perpassa também os âmbitos social, escolar e religioso), a potencializar o discurso cis-heteronormativo em diversas diligências do cotidiano.

Até pouco tempo, eu senti que tudo isso era um **castigo de Deus**, pela minha condição de ser bicha. Minha família não me ensinou sobre educação sexual, tampouco sobre a pluralidade de sexualidades, nem a escola e as suas três grandes etapas ensino, mas isso foi modificando quando tive acesso à educação superior, porque a educação infantil, o ensino fundamental e o ensino médio não me ensinaram isso, muito pelo contrário, contribuíram para que **meu corpo tivesse rótulos**, não saísse da caixa imaginária de tentar mudar o meu mundo, até castrarem o meu desejo de ser quem eu era. **Se já é difícil**

ser um adulto viado, cara (o) leitora/leitor, imagina para uma criança que não compreendia nem o que é sexualidade. São cicatrizes que cresceram comigo e que, de alguma forma, deram-me forças para os meus poros criarem um corpo **contra-hegemônico**.



Figura 2. A toalha azul que eu transformara em saia. **Fonte:** Arquivo pessoal do autor. 1993.

Hoje, observando essas mazelas que foram impostas ao corpo-infância, por intermédio do método autoetnográfico, consigo compreender o meu lugar de fala enquanto ser, ao mesmo tempo, **investigador e investigado. São**

histórias silenciadas e não serão mais

emudecidas. Até aqui, a autoetnografia fez descobrir não só oniricamente os meus lugares de fala, mas também ampliou o olhar pelo meu (nosso) corpo(s) e historicidade, um olhar que me (nos) foi **negligenciado**. Sendo assim, a autoetnografia pode ser considerada “uma forma de saber que tem o potencial de examinar a justiça social, os sistemas de opressão e o neocolonialismo de nossos encontros com experiências vividas entre identidades e mundos” (DIVERSI; MOREIRA, 2017, p. 39. Tradução nossa).

Não é segredo que o corpo sempre foi investimento de educação, de acordo com as diversas imposições sociais/culturais, nós os construímos e idealizamos (ou seria uma construção e idealização dos que têm poder?) de modo a adequá-lo aos critérios morais, a que pertencemos, como a imposição de **performar o gênero masculino ou feminino**, considerando o sexo biológico do nascimento. Esse investimento se materializa cotidianamente pela idealização discursiva de práticas que foram normalizadas, criando significados culturais, os quais “[...] regulam práticas sociais, influenciam nossa conduta e, **consequentemente, geram efeitos reais e práticos**” (HALL, 2016, p. 20). E o corpo educado, obediente, obrigava-me a desdobrar-me fisicamente, a executar, de forma mecânica, a cerimônia heteronormativa que diz respeito somente ao corpo e **a maior parte de mim ficava de fora, era vilipendiada.**

Não era permitida, por exemplo, a manifestação de emoção, dúvida, ternura ou necessidade de ser protegido. Minha presença era modelada por estereótipos de comportamento alicerçados pelo pacto social heteronormativo. O valor supremo era a aparência! Eu fui obrigado a viver, até os 33 anos, de fingimentos. Fomos treinados para perceber, decodificar e classificar as expressões corporais de um indivíduo. Nesse processo de reconhecimento, também abarcam as atribuições de diferenças de identidades. E não podemos nos deixar enganar, que isso implica as redes de poder circundantes na sociedade.

Socialmente fomos ensinados a classificar os sujeitos, estabelecer divisões hierárquicas, imprimir a divisão sob várias perspectivas. O que contribui para uma estratificação violenta, desigual e discriminatória desses corpos. A normatividade, hoje, no Brasil, se estabelece nos

molde de um homem branco, cisgênero, pai de família, honesto, patriota e cristão. Nada mais que um mito sustentado por uma concepção imaginária, fabulosa, que instituições públicas ou privadas, criaram ao longo da história. Um exemplo claro foi O governo ultraneoliberal bolsonarista, representante da ignorância, do fascismo, da violência deliberada, da erosão dos direitos humanos, mas que se encoberta de homens do bem, a mascarar o seu sistema necropolítico¹⁶. Já os corpos que não se enquadram no que é tido como “normal” (aqui também me refiro ao gênero, raça, sexualidade e à religião), mormente os pertencentes à sigla **LGBTQIAP+**¹⁷, são corpos constituídos pela ideia de antinaturais, anormais imorais, peculiares, pecaminosos.

Essa inclinação de sujeitos na mira da “anormalidade”, os tornam alvos da mais meticulosa e intensa vigilância, que gera uma preocupação diligente de investir nesses corpos para se enquadrarem na normatividade social. Posto isto, recordo que uma vez escutei, às escondidas, a minha progenitora conversando com uma amiga sobre uma situação que a deixava aflita: a minha avó paterna dissera para ela ter cuidado com o “jeitinho” que eu andava, pois era estranho! Conforme eu ia desenvolvendo o meu sistema cognitivo, as coisas ficaram mais claras e, concomitantemente, o meu corpo foi sendo ainda mais reprimido, agredido e vigiado pelos outros e pelas minhas ações.

No seio familiar, faz-se importante mencionar sobre a figura materna, minha mãe sempre foi zelosa comigo, sempre tive o seu amor, apesar da ausência em conversar sobre sexualidade, sempre dizia ser necessário eu ter relacionamentos com mulheres. Diferente do meu pai, que me batia pelo meu jeito. Repetidas vezes ouvi: “Anda como homem”, “Quem cruza os braços assim é mulher”. Chegou a me ridicularizar em frente aos vizinhos. Além das comparações absurdas entre mim e a minha irmã. Mencionava que sempre

¹⁶ Conceito filosófico de MBEMBE (2018) referente ao uso do poder social e político para decretar como algumas pessoas podem viver e como outras devem morrer; ou seja, na distribuição desigual da oportunidade de viver e morrer no sistema capitalista atual. Esse conceito será explicitado, com maior ênfase, mais à frente.

¹⁷ A sigla representa as variações de sexualidade e gênero, quais sejam: lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, *queer*, intersexuais, assexuais, pansexuais e ademais. Importante frisar que, a referida sigla existe, para que esses corpos marginalizados socialmente tenham políticas públicas a seu favor e não fiquem invisibilizados.

acreditou no potencial dela, acreditava que ela, sim, seria alguém na vida. Uma médica brilhante! Enquanto a mim? Poderia aprender a puxar carroça, como ele bem **disse em todas as letras** quando eu era criança. Apesar do descrédito da minha figura, o meu corpo sempre foi educado para estar dentro da norma, das aparências heterossexuais concebidas como universal. Portanto, tudo devia estar de acordo com o projetado pela via normativa, desde o jeito que eu falava, portava-me e, inclusive, as roupas e os brinquedos que eram escolhidos, os quais eu não gostava, mas firmavam a identidade escolhida por eles.

Outro fato importante a ser lembrado, parte de tentar entender o motivo pelo qual o meu avô, na época, um empresário bem-sucedido, ter custeado as despesas escolares para todos os meus primos paternos e, inclusive, para a minha irmã. Mas eu não tive essa oportunidade, pois sempre estudei em escolas públicas. Uma das pistas que, ao lembrar esse momento de minha vida, hoje, é saber que parte da minha família, sobretudo, a paterna, é ultraconservadora e **homofóbica**. E eu sabia que meu corpo agia diferente dos padrões estabelecidos e isso os deixava sem perspectivas para com o neto bicha. Não é segredo que a família é a primeira instituição a trabalhar valores e crenças ao indivíduo e que nela também está enraizada a discriminação e a violência aos que propiciam a não heteronormatividade¹⁸, logo, pode-se compreender a família como um sistema que:

opera no micro contexto das relações de parentesco e coabitação, reproduzindo modelos hierárquicos e opressores. Os laços familiares, de uma forma ou de outra, continuam ocupando lugar de destaque na construção da maneira com que a maioria das pessoas vê e vive o mundo; portanto, analisar o contexto da família como espaço no qual a violência pode estar sendo legitimada pela ótica do preconceito e da homofobia é entender a família como instituição por meio da qual um conjunto de valores é transmitido, permitindo aos indivíduos a construção de sua identidade e atribuindo à vida de seus membros um sentido (OSÓRIO, 2014, p.69).

A partir de tal afirmação, a família constitui o modo como as pessoas veem e vivem no mundo, incluindo as questões ligadas ao preconceito homofóbico inerente à heteronormatividade legitimada pela manutenção dessa violência. Esses valores estão tão bem alicerçados que, mesmo eu sendo homossexual, lutava para esse mal sair dos meus pensamentos. **Eu havia incorporado a homofobia**, reiterava a norma, tinha ódio de gays afeminados, ria deles. Via-os como pecadores pela ótica da fé, bem como fui

¹⁸ Pode se dizer que é um conjunto de “estruturas, instituições, relações, e ações que promovem e produzem a heterossexualidade [e a cisgeneridade] como natural, autoevidente, desejável, privilegiada e necessária” (CAMERON; KULICK, 2003, p. 55).

ensinado. Por conseguinte, esses corpos (os quais eu não queria ser semelhante) tinham o passaporte carimbado para o inferno. Isso mostra que a família e a doutrina religiosa atuam como um dispositivo eficiente de reprodução e reiteração da cis-heteronormatividade.

Em qualquer fase da vida estamos encaixotados no sistema normativo hegemônico. **O homossexual afeminado é motivo de chacota**, seja na escola, na rua, em casa, seja nos programas da Televisão. Houve um tempo, em que a opressão nas ruas estava me fazendo tão mal, que precisei fingir que era manco de uma perna, para que fosse visto como deficiente físico ao invés de gay, pois ajudaria na ação de não rebolar. Eu cheguei a treinar a performance de “**andar como homem**”. Meu primo, certa vez, tentou me ensinar como andar de forma máscula, numa tentativa de reproduzir a sexualidade que me era imposta. Mas eu não conseguia me adequar àquele modo de vida, eu não sabia ser o homem que o sistema exigia. Logo, vi-me sem saída em ter que reproduzir a cis-heteronormatividade.

No ambiente escolar, havia uma legitimação de que garotos maiores produzissem **violência psicológica** em corpos “diferentes”. E o alvo partia de uma determinada forma de masculinidade, vista principalmente no esporte, pertencente ao componente curricular que eu mais tinha pavor - Educação Física - que era forjada por uma educação dura, numa violência consentida e demasiadamente machista. Na escola senti a pressão de ser um corpo marginalizado socialmente, sobretudo, pela minha figura franzina e que detinha trejeitos não “convencionais”.

E o ambiente escolar, no começo do século XXI, preocupava-se (**preocupava-se?**) que seus discentes seguissem a normatividade. A maioria das vezes eu fingia passar mal para não ir à aula de educação física (minha primeira atuação cênica), principalmente para não ouvir piadinhas homofóbicas (por muitas vezes partilhadas pelo próprio professor). Não tínhamos livre arbítrio nas escolhas dos esportes que eram praticados, eu era excluído das brincadeiras de que gostava, pois na referida disciplina, os homens eram separados das mulheres, por haver uma visão pautada na diferenciação da dualidade de esportes **masculinos x femininos**.

Na escola, eu também não entendia as piadas dos meninos referentes à ejaculação, pois não tive essa conversa em casa. Tudo que era relativo a sexo, parecia não ter uma dimensão social, mas fator profundamente particular, uma prerrogativa da vida adulta. Não tive referência

a nada concernente à educação sexual, caso eu fosse ensinado, poderiam ter sido evitados muitos fatos dolorosos acontecidos comigo. Da mesma forma, se a escola efetivasse a implementação do tema transversal – educação sexual, com um suporte adequado para efetivá-lo, quantos casos de abuso sexual não seriam evitados? Quantas pessoas conheceriam melhor os seus corpos? Quanto preconceito seria fissurado? Quantas crianças, jovens e adultos não tirariam as suas vidas por conta da opressão que atinge os seus corpos?

Ao analisar todas essas cicatrizes que sofri pela ótica da autoetnografia, tenho consciência de que o ambiente escolar deixou **marcas profundas em meu corpo** e ensinou-me a usá-lo de uma determinada forma. Hoje, assumo o lugar de fala de um professor homossexual, cisgênero, periférico e nortista que ministra aula para estudantes ribeirinhos no Distrito de Mosqueiro, sendo uma das ilhas vinculadas à microrregião de Belém-PA. E refletir sobre o papel da escola, enquanto formadora de pensamento, pois esse movimento reverbera na minha atuação no sistema educacional e engloba as questões aqui pontuadas, a interligar os fatos diacrônicos e sincrônicos.

Ao analisar esses fatos, pergunto: quais conhecimentos chegaram até você, cara (o) leitora/leitor? Quem formou a sua opinião? De antemão, digo que não existe opinião própria, mas sim, quem você leu. Existe quem lhe educou. Existiram estudos, pensamentos, teorias e doutrinas que **repassaram a você**. Mas tu deves estar te perguntando- e o que chegou até ao Raphael? Quem foram as figuras que atravessaram o meu caminho? Quais pessoas eu tinha como representatividade na minha infância/adolescência?

Voltando ao prisma da autoetnografia, nos anos 90, não havia uma figura homossexual que fosse tratada com respeito no espaço midiático e, os poucos gays que apareciam, foram corajosos, pois enfrentaram o sistema por estarem ali, num lugar de visibilidade, lugar de conquista, mesmo que fosse para fazer os espectadores rirem. Citando caso análogo, existia a personagem da Vera Verão (eterno Jorge Lafon), era uma figura que me intrigava, pois além do glamour que a persona detinha, para muitas crianças da minha idade, o nome **Vera Verão** era associado a **xingamento**, uma chacota, uma ofensa. Nenhum de nós queria ser ou parecer com aquela personagem, pois a semelhança com a Vera Verão era abrir

mão da masculinidade, o que nos era ensinado como certo, como sagrado, como divino, porque a heteronormatividade masculina havia sido feito por Deus e assim deveria se perpetuar.

Não é segredo que o estigma da bicha brasileira seguia o padrão da zombaria, os personagens apresentados estereotipados eram carregados de trejeitos e preconceitos. Vários fatores colaboraram para esse cenário: a epidemia de HIV ficou conhecida e reiterada pela imprensa como “câncer gay” ou “perversidade sexual”, em que era “a vingança da natureza contra aqueles que transgrediam os seus limites” (WEEKS, 2019, p.45). Logo, a falta de informação, na época, e o preconceito generalizado pelas estruturas sociais, como as do núcleo familiar e a Igreja fizeram (fazem) com que essa comunidade fosse (seja) vista como **pecadora e inferior**, tudo isso corroborava para a exposição “bem-sucedida” desses estereótipos para o público consumidor do entretenimento da TV Aberta brasileira.

E esses poucos profissionais da arte, assumidamente gays, submetiam-se a essas chacotas, já que era um único espaço possível nos meios de comunicação. Hoje, no século XXI, essa visão começou a modificar, temos acesso à *drag queen* e cantora Pablo Vittar, à Glória Groove, à professora/youtuber e *drag queen* Rita von Hunty, à senadora Duda Salabert, dentre outras/outros que avançaram para assegurar a homossexuais da contemporaneidade e os de décadas passadas, como eu, tivessem **representatividade** para impactar positivamente no aumento da autoaceitação da própria sexualidade.

Sabemos que a comunidade LGBTQIAP+ conquistou diversos direitos como a união civil entre casais homoafetivos, reconhecimento jurídico da identidade de gênero, criminalização da LGBTQIAP+fobia, ocupação de espaços públicos inclusive o PPGARTES-UFPA tem cota para trans, dentre outras, embora ainda haja, muito a ser feito para que os direitos da comunidade LGBTQIAP+ sejam expandidos. Nesse enredo, os corpos homossexuais seriam vistos de forma respeitosa, se a maioria da população, desde cedo, tivesse **acesso ao conhecimento de corpos plurais socialmente marginalizados**, como as referências dos estudos de corporeidades de Michel Foucault, de Judith Butler, de Simone de Beauvoir, de Guacira Lopes Louro, de Jeffrey Weeks, de Eve Sedgwick dentre outras/outros, **os quais poderiam combater a roda da ignorância que sacrifica corpos não normativos**, seria uma forma estratégica de não domesticar a sexualidade, não deixar a pluralidade sexual perecer diante dos privilégios que tornam viável apenas a hegemonia dos valores heterocisnormativos.

Ao rememorar esses fatos pela autoetnografia, percebo que o meu eu, de anos atrás, precisava (e ainda precisa) tanto desses autores pós-estruturalistas, pois esses estudos apresentam novas possibilidades de compreensão da atual realidade, em especial, da relação de sujeitos marginalizados culturalmente e como os dispositivos de poder fabricam sujeitos dominados por uma estrutura hegemônica opressora, a agir, diretamente, na **domesticação dos corpos**.

ATÉ AGORA

- 1- **BINGO!** Um dos dispositivos da metodologia performática, proposta por mim, está uniformizada por uma **MEMÓRIA FÍSICA**.
- 2- **É necessário retornar ao assunto que me causa TANTO MAL?**
- 3- **RE**pensar a **RE**forma, **RE**formar o **PENSAMENTO**. Prefixos mudam o sujeito e a análise!
- 4- **Escrevo e apago, escrevo e apago...ESCREVO!**
- 5- **Uma escrita de trilhas, TERRITÓRIOS e de dores.**
- 6- **CHORAR e REZAR.**
- 7- **Ir ver um filme INFANTIL.**
- 8- **Sujar** de tintas os papéis.
- 9- **Lê e fica (des)concertado: “O que vale na Passagem ou travessia do que vem, é o gesto, é o desejo (in)consciente de arrancar das entranhas o que está em repouso”**
(MARTINS, 2018, p.10).



I.III. AS MARCAS INDELÉVEIS DE UM CORPO DEVOTO E PROFANADO

Esta subseção é mais um texto inevitavelmente pessoal de minhas próprias vivências com a doutrina da Religião Católica Apostólica Romana. Assim como, narrarei as benevolências que marcaram o meu corpo devoto e as violências opressoras praticadas neste mesmo espaço religioso, em particular, no que tange à masculinidade hegemônica, que age diretamente nos corpos cristãos. Ao revisitar essas memórias, deparo-me, a todo momento, **relembrando as cicatrizes que constituíram o meu corpo devoto, denominado pela Igreja como profano**, por meio da metodologia da autoetnografia, que age, a meu ver, a partir de um diário de bordo memorialístico.

As páginas desse diário estão permanentemente guardadas no cérebro e de lá se estruturam as inquietações que nos atravessam. Eu não estou “inventando a pólvora”. Ao contrário, o diário de campo da memória serve como um **potente gerador de análises**, semelhantes ao diário de bordo constituído de papéis rascunhados de um pesquisador, contudo, ambos têm em comum a utilização das investigações do comportamento humano (PEZZATO; BOTAZZO; L’ABBATE, 2019) e, em especial, as investigações que têm por objeto as situações cotidianas (OLIVEIRA, 2014).

E memórias não faltaram para recheiar o meu diário, as quais **estão uniformizadas por momentos físicos e dolorosos**, atuantes no corpo desse menino que tinha medo de até ir sozinho ao banheiro, à noite. E os sentidos são a primeira recordação, quando retorno a essa cultura da fé. Realmente, vislumbro a ideia de sagrado, quando tinha uns 7 anos, no dia denominado de “Sexta-feira Santa”, já entendia que era um dia diferenciado, porque nenhum familiar podia bater ou gritar comigo em hipótese alguma. Ouvir músicas ou brincar de vídeo *game*, distração da época, nem se podia cogitar! Talvez só após as “três horas da agonia” – termo para designar o tempo de sofrimento de Jesus, ao ser pregado na cruz até sua morte.

Tais recomendações ficaram impregnadas na minha mente e a primeira noção de **ASCENSE** –que tem como objetivo o esforço, a renúncia, a penitência em vista da perfeição celeste, isto é, o entendimento da virtude moralizante da Igreja sobre os prazeres tidos como “mundanos”. Ao irmos à Igreja, lembro-me do cheiro das velas ardentes, do aroma das rosas,

fascinava-me cada detalhe, ao adentrar nesse território de atmosfera obscura, de cantos tristes e de pessoas absortas. A cor branca dos estuques acima das abóbodas da paróquia dos Capuchinhos, desvelando uma arquitetura diferenciada das que eu já havia visto. Toda essa atmosfera presente na igreja era fascinante.

Mas o maior fascínio veio da única imagem exposta sem estar coberta por um pano roxo, era de **uma Mulher vestida de roxo, segurando em suas mãos um corpo desfalecido e ensanguentado**. Era impressionante o seu olhar de dor e como segurava o seu filho, a aflição (da imagem) começava pelo rosto e perpassava por todo o seu corpo, sobre os que a viam pairava um olhar de profunda piedade e compaixão, tendo como ápice do sofrimento a imagem do seu coração chagado e **exposto para fora do peito**, fora de si. O coração de Maria nos faz contemplar a sua imagem com piedade, é interessante que Ela, mesmo com a alcunha de divina, não esconde a dimensão do seu sofrimento, condição que muitos de nós queremos esconder, seja por vergonha, seja por sermos ensinados a não demonstrar fraqueza, vulnerabilidade.



Figura 3- Iconografia da Virgem de Pietá carregando Jesus morto em seus braços, a mesma imagem vista por mim na década de 1990 e que ainda permanece na Igreja dos Capuchinhos. **Fonte:** Autor da pesquisa. 2017.

Como sempre reagi de forma intensa às situações tristes, fiquei emocionado ao contemplar a referida imagem, era momento novo para aquela criança acostumada a ver apenas desenhos infantis. Mas, admito também a minha agonia, pois quando fico nervoso, tenho alterações intestinais. Em consequência, pedi logo a mamãe que fosse embora da igreja, estava sentindo um misto de angústia, medo e revolta, porque ninguém tinha ajudado o santo ferido. Pensava: **para ser santo, tinha que haver tanto sofrimento?** Suplício que nos leva a morte, como a imagem do Cristo falecido. As marcas dos espinhos na sua face, os cravos nas suas mãos e nos seus pés **pareciam gotejar sangue humano**, todo o sofrimento, por maior que seja, parecia insignificante perante a presença imagética da mãe piedosa e do seu filho chagado.

Nesse prisma, ao trazer a imagem iconoclasta de santos para o seu rito, a Igreja busca cumprir duas demandas: a primeira é fazer com que rememoremos a imagem de santidade, a nos tornar mais próximos da presença de um determinado santo ou santa; a segunda, envolve o corpo devoto e o “corpo” da figura santa, isto é, a relação corpórea que, simbolicamente, é movida por intermédio da fé, entremeada pelo toque, pelo olhar, **pelas insígnias sagradas que nos mostra o divino, o extra-humano, a revelar o etéreo como real**. A imagem celestial imóvel, torna-se, portanto, humana, **torna-se presente**, transcende a imaginação do que seria o corpo sacro e se faz concretude.

A composição do corpo sagrado e do corpo devoto, configuram-se, mormente, no espaço sagrado, seja da Igreja, da procissão, pela presença da imagem, seja da onipresença da fé. E essa corporeidade que parte do binômio do corpo sagrado e do corpo devocional é, “[...]além do mais, uma categoria estratégica para recolocar, sempre de novo, o ponto de partida das prioridades, nas mais diferentes esferas da atividade humana” (ASSMANN, 1994, p. 124).

Ao ter presenciado a referida iconografia da Virgem dolorosa, de Pietá, ou de Nossa Senhora das Dores e de tantas outras denominações relacionadas à imagética dolorosa da virgem Maria, houve uma conservação ativa e consciente na minha mente sobre o que seria a idealização da **hierofania**¹⁹. Consonante o mitólogo Mircea Eliade (1957), entendemos:

O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. [...] Poder-se-ia dizer que a história das religiões – desde as mais primitivas às mais elaboradas – misterioso: a manifestação

¹⁸ O termo foi cunhado por Mircea Eliade em seu livro *Traité d'histoire des religions* (1949) para se referir a uma consciência fundamentada da existência do sagrado, quando se manifesta por meio dos objetos habituais de nosso cosmos como completamente oposto do mundo profano.

de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano” é constituída por um número considerável de hierofanias, pelas manifestações das realidades sagradas. A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer [...] até a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo (ELIADE, 1957, p. 13).

Compactuando com a análise de Eliade (1957), a imagem da virgem de Pietá, carregando seu filho Jesus morto nos braços, sob a manifestação do signo sacro católico, confere o processo de criação de um imaginário sagrado, a partir da representação imagética iconoclasta de cultuar santos presente no dogma da igreja católica, mesmo sem ter um entendimento abrangente da sacralidade, sobretudo, por se tratar de uma concepção da infância, a visualidade do “diferente”, do “não profano” tornou-se uma experiência religiosa compreendida. Naquele momento, era vista como um **modelo a ser seguido**, que poderia ser analisado pela materialização do conhecimento, processo também definido pela teoria de Edgar Morin (2002), no chamado *Imprinting* (marca) Cultural: “O *imprinting* cultural inscreve-se cerebralmente desde a mais tenra infância pela estabilização seletiva das sinapses, inscrições iniciais que marcarão irreversivelmente o espírito individual no seu modo de conhecer e de agir” (MORIN, 2002, p. 30).

Para o referido autor, as crenças, as convicções e as percepções são construções culturais que se reelaboram na cognição individual e, em seguida, atualizar novamente o conhecimento coletivo, neste caso, a consciência da Hierofania. É interessante comparar o pensamento de Morin (2002) com o de Santaella (1995), ao partir do sistema sígnico, aqui abordado como sentido de pensamento, memória e semiose:

Todo pensamento se processa por meio de signos. Qualquer pensamento é a continuação de um outro, para continuar em outro. Pensamento é diálogo. Semiose ou autogeração é, assim, também sinônimo de pensamento, inteligência, mente crescimento, aprendizagem e vida. (SANTAELLA, 1995, p. 19).

Nessa concepção, observo as minhas elaborações cognitivas da tenra idade a respeito do primeiro contato visual sígnico do sagrado, a partir da iconografia cristã, neste caso, do culto de Hiperdulia (veneração à virgem Maria), como forma de representação de um objeto de madeira, resina ou gesso que, para a Igreja Católica, é utilizado como ato de veneração. Diferentemente do culto da Latria (adoração), pois, como diz as escrituras: "ao Senhor teu Deus adorarás e só a ele prestarás culto"(Mt 4, 10). Para o dogma²⁰ da Igreja, é utilizado

²⁰ Segundo o catecismo da igreja católica (CIC, 2000), **dogma**- é um termo de origem grega que significa literalmente “o que se pensa é verdade”. Na Igreja Católica Romana, um dogma é uma verdade revelada sobre

somente o culto a Deus, **pois só Ele pode ser adorado**. Todavia, o “**catolicismo popular brasileiro**” não é homogêneo, isto é, possui variadas expressões divergentes dos dogmas da Igreja Católica Romana. E, certamente, o culto mariano é visto, por muitos católicos “não catequizados” ou por aqueles não participantes ativos da igreja, como ato de adorar santos e/ou Maria de Nazaré (ou outros títulos marianos), acima de Deus.

Ainda a respeito do culto mariano, lembro-me da primeira vez que ouvi as palavras: **milagre e promessa**, foi na casa de minha avó materna, pois havia todos os anos a ladainha em homenagem à Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, que intercorreu a partir do milagre operado pela santa em meu avô. Como forma de agradecimento, foi firmado um pacto repetido todos os anos que ele tivesse vida. Logo, “a devoção ao Santo constitui para o fiel uma **garantia do auxílio celeste para suas necessidades**. A lealdade ao Santo manifesta-se sobretudo no exato cumprimento das promessas feitas” (AZZI, 1994, p. 296). Na relação devocional, percebi desde pequeno, que a promessa era um acordo muito sério, e que, se porventura o fiel não a cumprisse, o devoto poderia ser penalizado e o santo não o atenderia mais.

Na referida novena, eu observava com atenção cada detalhe do lugar, achava incrível todo o ritual e os cânticos desafinados que partiam de toda gente. A imagem da santa era singular em meio aos devotos, **dava-me a impressão de que olhava diretamente nos meus olhos**, assim como os olhares dos demais fiéis se cruzavam com os Dela²¹. Mas a minha maior intenção era aprender a rezar, pois só assim a santa poderia atender aos meus pedidos. À vista disso, “confisquei” um livrinho do novenário para que eu pudesse, precipuamente, aprender a “**Ave Maria**”, pois essa prece era declamada por dezenas de repetições e cada pessoa (adulta) presente na novena, tinha a oportunidade de, ao menos uma vez, puxar a reza, e esta foi **a primeira prece por mim aprendida**, sobretudo,

a Fé Absoluta, definitiva, imutável, infalível, inquestionável e, absolutamente, segura sobre a qual não pode pairar nenhuma dúvida.

²⁰ Apesar das duras críticas à Igreja (que os homens comandam e não a que o Cristo pregava) e seu entorno, considero a intercessão de Maria, por esse motivo, toda vez que me referir a Ela por uso de pronomes, farei uso da letra maiúscula, como forma de respeito à sua importância.

por querer ser importante, querer ser como os demais devotos, queria ter voz perante a santa, para que ela também me ouvisse.

Nesse momento, peço-te licença, pois irei rezar para ELA.

AVE, MARIA, cheia de graça, o Senhor é convosco.

Bendita sois vós entre as mulheres,
e bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus.

Santa Maria, Mãe de Deus,
rogai por nós, pecadores,
agora e na hora da nossa morte.

Amém!

Desde cedo, percebi que a religião era fenômeno de suma importância e deveria ser conduzida com **seriedade**, o ato de consagra-se a uma santidade, o sentimento religioso que faz cair lágrimas, quando se ouve um canto especial, a expressão afetuosa com o objeto devocional, as mãos levantadas como quem suplica por alguém humano e, principalmente, as histórias de poderes **sobrenaturais** advindas de santas e santos. Riolando Azzi (1994) afirma que o caráter devocional à Santidade constitui para o fiel uma **garantia do auxílio Celeste** para suas necessidades.

A **lealdade** ao Santo manifesta-se, principalmente, no exato cumprimento, por parte da santidade invocada, das promessas cumpridas. Ao lembrar de todos esses fatos, recordo-me de ter ficado impressionado com os acontecimentos extraordinários de como Nossa Senhora tinha curado o meu avô; ou como teria conseguido emprego para o meu tio; livrado de um assalto a minha prima. Essa manifestação era demasiadamente simples, pois diziam que bastava ter **FÉ**, essa pequena palavra, relaciona-se, semanticamente, com

os verbos **crer, acreditar, confiar e apostar**. Porém,

para a Igreja Católica Apostólica Romana, para que se prove o milagre de uma/um santa/santo, deve-se comprovar cientificamente, mas é uma exigência que cai por terra na fé popular.

Portanto, a religiosidade popular parte sempre de um ponto especial: consagrar-se à santidade, ao invisível, indizível, ao mistério do sobrenatural.

Essa característica da fidelidade à santa foi a motivação, para me envolver em grupos de Igreja. Desde cedo, queria continuar com a dimensão relacional entre mim e a divindade. Nesse enredo, por conta própria, procurei a Igreja dos Capuchinhos para fazer a **“primeira comunhão”**²², segundo minha avó materna, esse era o momento mais importante que um fiel podia ter, pois era o verdadeiro encontro com o sagrado. Apesar disso, nas minhas preces já havia muita espiritualidade, a experiência de ter fé com a ausência da troca de favores, que foi lapidada em minha mente na relação devocional. Eu não sabia pedir nada, até que a puberdade começou a florescer e o que eu começava a sentir foi me deixando com medo.

A partir das experiências com o sagrado, comecei a ser profundamente religioso. Era um prazer para meus sentidos ir à igreja. Tudo era muito bonito, as procissões, os cantos, a vestimenta do sacerdote, o sentir unido à fé dos demais devotos, a partilha do sentimento de crença era um grande ponto de interrogação, mas que não podia ser discutido, porque era o segredo da fé. **E essa cultura da fé, esse sentimento novo, podia me libertar da orientação sexual que crescia dentro de mim.** Naquele momento, eu nem sabia como explicar. Assim como os turbilhões de sentimentos que perpassavam o meu corpo infanto-juvenil.

²² Segundo o livro do catecismo da Igreja Católica, a primeira comunhão é a “fonte e cume de toda a vida cristã” (CIC, 2000, p. 146). É na santíssima Eucaristia que o fiel recebe e ingere o corpo (pão/hóstia) e o sangue (vinho) de Cristo, o tesouro espiritual da Igreja.

Após fazer a primeira eucaristia, no ano de 2011, então com 13 anos, entrei para servir o altar como coroinha e como catequista da referida igreja. Na condição de acólito, sabia muito bem como balançar um turíbulo, como ser um ceroferário e era capaz de debater as nuances da transubstanciação dignamente. A minha devoção e o meu sacrifício em participar dos grupos da igreja era tamanho, que fui o catequista mais novo a ensinar uma turma de catequese de primeira eucaristia e, para ser catequista, segundo a igreja, o fiel precisava ter o **dom de Deus**, precisa ter profunda fé e maturidade humana e, principalmente, que tenha uma adequada formação bíblica, teológica e pastoral dos ensinamentos de Cristo e da igreja, para ser comunicador atento da verdade e da fé (CIC, 2000). Estranhamente, uma criança de 13 anos não poderia ter essa maturidade que a pastoral catequética almejava, mas eu, por algum motivo, continuei catequisando crianças/jovens por sete anos, confrontando o teor da maturidade que o ministério eucarístico exigia.

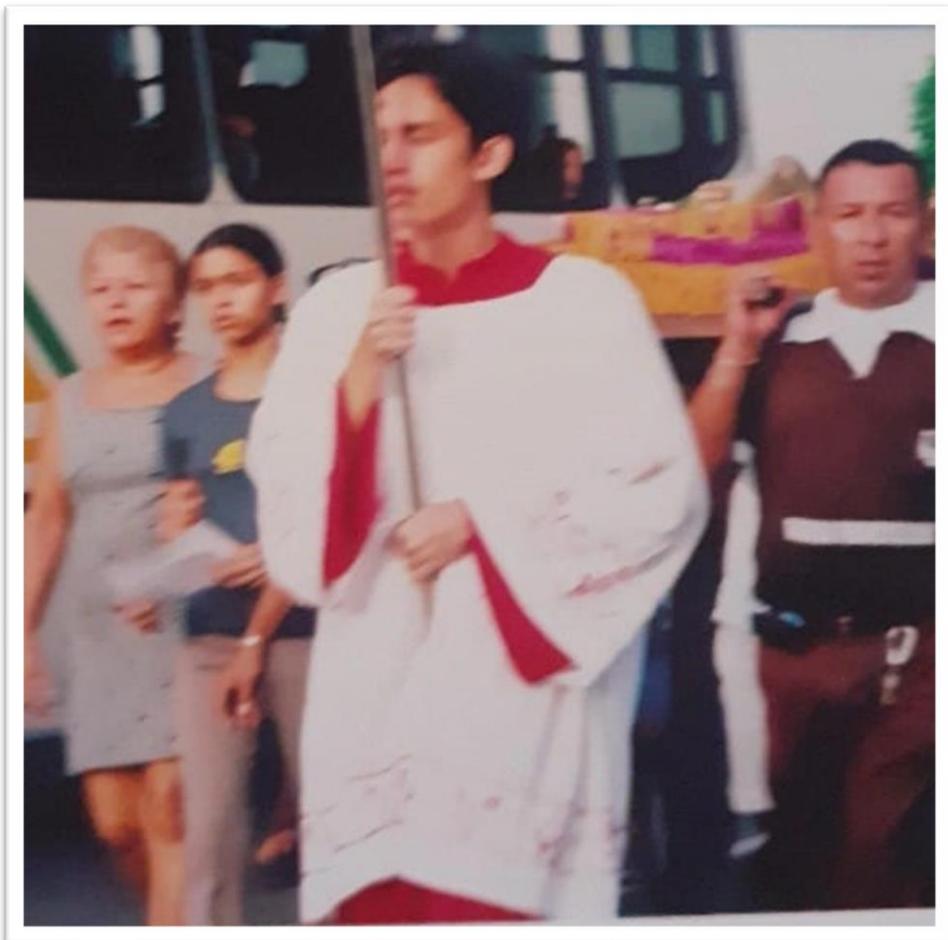


Figura 4- Solenidade Processional de Jesus Morto. Na ocasião, eu estava acolitando como cruciferário. **Fonte:** arquivo pessoal do autor. 2013.

Seja na catequese, seja no acolitamento, fui ensinado e, simultaneamente, obrigado a ensinar o que podia ou não o corpo devoto, com várias atribuições opressoras disfarçadas eufemisticamente. Para a igreja, ser cristão-católico tem a **obrigatoriedade** do estudo da *Didakhê*, isto é, de todo cânon cristão sistematizado, responsável por servir de arrimo para a catequese dos seus fiéis. Nesse ínterim, quando estava catequisando, precisava ensinar sobre os pecados veniais e mortais, sendo a homossexualidade um desses pecados veniais, que fere a comunhão entre Deus e o fiel. Para mim, era uma espécie de autossabotagem, pois mesmo sabendo que tinha “tendências” para ser gay, tinha que ensinar o contrário.

Era um pouco confusa, nessa época, a história da minha sexualidade, porque eu sabia que tinha atração por homens, mesmo na luta constante de **negar o meu corpo**, pois a **felicidade**, segundo a herança colonizadora da igreja, só poderia partir de um **casamento heteronormativo**, como bem refere Foucault, autor de “História da sexualidade: As confissões da carne” (2018):

[...] herdeiros colonizados que somos do cristianismo, a “carne” confessada processou-se quando a ideia de concupiscência como mal se instalou nas condutas sexuais. Desde então, a experiência sexual passou a conhecer, sobretudo tendo o matrimônio heteronormativo como centro de controle de concessões possíveis e impossíveis para se efetivar a economia do prazer, o lugar da própria analítica do sujeito da concupiscência, cuja conduta sexual deveria ser profissão de fé ao dizer e ao fazer-verdadeiro, balizada pelas regras implacáveis de examinar-se a si mesmo (FOUCAULT, 2018, p. 361, tradução minha).

A herança colonial do pecado carnal (nome que se dá à experiência católica-cristã aos atos pecaminosos) é alicerçada pela doutrina católica, por intermédio do exercício intelectual, seja proporcionada uma negação do corpo e, por conseguinte, dos impulsos naturais, relacionados ao sexo, de modo a atingir a mente dos fiéis, a doutrinar/atingir mentalmente/fisicamente estes corpos.

Ao rememorar as negações feitas ao meu corpo e fazer uma imersão sobre esses acontecimentos que sustentam o meu corpo hodierno, evoco o ritual feito para me desvencilhar dessa maldade orquestrada por uma herança hegemônica: Eu rezava, respeitava meus familiares, não maltratava humanos e nem animais, não havia beijado nenhum homem, até então. Também não me masturbava e ia sempre à missa. À vista disso, questionava-me:

Porque, afinal, o meu corpo era visto como maligno? Por qual

motivo o que sinto é lascividade carnal? Por que meu corpo é profanado? Por quê?

Logo, só me bastava ter os meus mais recônditos desejos reprimidos. Era preciso me desvalorizar, **castrar-me sexualmente** para ser aceito. Para esconder o sentimento, que nascia dentro de mim, a minha natureza, era preciso, portanto, alimentar-me de uma dinamite colonial que explodia sempre dentro de mim e, dubiamente, alimentava-me como uma forma estratégica de enfretamento do mundo a minha volta, também como forma de sobrevivência, era a arma que eu tinha, naquele momento, era a única solução viável.

Eu dava provas de amor a Deus, sendo penitente. E a minha penitência partia do “silêncio ensurdecedor” e na agonia da dor. O meu corpo havia se acostumado com as dores psicossomáticas, minha mente pensava e o meu corpo sentia, não demorou para eu ter o diagnóstico de gastrite nervosa. Se a dor era um mecanismo de defesa, quando eu a subvertia era um problema, porque causava uma válvula de escape, queria apenas fugir da turbulência de ter a alcunha de profano. E, retroalimentava essa dor na penitência, afetava a minha qualidade de vida, tinha (e, às vezes, ainda tenho) uma profunda ausência de autoestima, em parte alimentada pela homofobia velada da Igreja. **Imaginava-me diferente, indigno, estúpido, incompetente e tantos outros atributos negativos.** Essas regras penitenciais faziam eu me autorregular, a partir da doutrina da Igreja, que não corroborava com a subjetividade dos corpos, sem demora: “A penitência assim praticada não é simplesmente um ato, ou uma série de ações, mas um estatuto” (FOUCAULT, 2018, p. 83-84, tradução minha).

Hoje, ao analisar esses acontecimentos, urge investigar quanto o ato penitencial fazia mal ao meu corpo. Michel Foucault apresenta a noção de *exomologése e exagoreusis*, ao revelar que todo esforço dos atos penitenciais circunscritos, todo fazer-verdadeiro (*exomologése*) e do dizer-verdadeiro (*exagoreusis*) passava pelo estudo constante dos *corpus* doutrinados e conduzidos pela igreja. Dessa maneira, para além das atitudes, o sujeito católico precisa confessar suas verdades como prova de um ato de conhecimento mais profundo de si.

Ao pensar no meu futuro, via-me sem saída por esconder a minha sexualidade, pois a minha família paterna era conservadora e homofóbica, também havia a homofobia social e, para fechar essa tríade, a igreja da qual fazia parte abominava a homossexualidade. Essa última, a partir da minha experiência cotidiana na igreja, afetava-me dolorosamente. Em vez dela (a igreja) instituir a ‘castidade’ como forma de fugir dos prazeres ditos como “mundanos”, era

aterrorizante o motivo pela qual a homossexualidade não ser tratada sob o título de direitos humanos.

Uma saída para que esta cruz fosse retirada de minhas costas era adentrar no seminário, seguir o sacerdócio. Aos 16 anos, comecei a me preparar para ser seminarista, mas não pense que era apenas por amor a Deus e à Igreja, isso era o mote central, decerto, porém, havia também a vergonha de **carregar o fardo de ser tratado como aberração pelo resto da vida** e também a vontade de subverter todo o mal que me fizeram ao ter o poder presbiteral. No meu contato com outros seminaristas, percebi que muitos fugiam da sua orientação sexual (e seguiam/seguem presos no armário), pela não aceitação familiar, isto é, muitos seminaristas tentavam fugir para uma vida a qual não necessitam lidar com a própria sexualidade, como um meio de se reprimir ou, de algum modo, tentar ser **curado desse “mal”**.

Lembro-me que, em uma ocasião, ao estar servindo como acólito, Dom Orani Tempesta, hoje cardeal, olhou para mim e disse que **eu seria um grande padre!** Essas palavras ecoaram de forma vital na minha mente. Após esse episódio, comecei a acreditar, com veemência, que essa fala de Dom Orani era um chamado para servir a igreja e que esses pensamentos gays eram, na verdade, uma forma encontrada por Deus para me redimir dos meus pecados. Isso me ajudou, na época, a entender como Jesus podia fazer uso de mim, ainda que a Igreja não aceitasse quem realmente eu era. Vez ou outra, ouvia uma voz na minha cabeça: **“Torne-se padre, Raphael, pois não vais mais precisar lidar com a sexualidade, tu vais poder ser respeitado e, além disso, vais poder ser santo!”**.

O medo de ir para o inferno me assolava, eu pedia para Nossa Senhora: **“Mãe, não me deixe ir para o inferno!”**. Hoje, imagino tantos outros corpos que, assim como eu fui, não podem conviver saudavelmente com uma sexualidade, por ser, constantemente, **estigmatizada**. Mas, havia outros aspectos responsáveis pela paixão à doutrina da Igreja, a saber: os dons que ela propicia: como o exercício do magistério na catequese, a manutenção do elo com a estética imponente da Igreja Católica, o pertencimento a uma comunidade religiosa e, a mais importante, a salvação da reputação familiar. Após os dez anos de estudo,

que é o tempo para a finalização do percurso de cada seminarista, **iria me tornar uma personalidade clerical**, em outras palavras, **iria desistir de ser eu**.

Numa tentativa reduzida e, certamente, não conclusiva, Carl Jung (2000) tenta identificar os dons do arquetípico homossexual:

[...] um desenvolvimento do bom gosto e da estética, fomentados pela presença de certo elemento feminino; podem ainda ocorrer dons de educador aperfeiçoados pela intuição e tato femininos ou um espírito histórico conservador no bom sentido que preserva cuidadosamente todos os valores do passado. Pode ocorrer um sentido especial de amizade que tece laços extremamente delicados entre almas masculinas, e até resgata a amizade entre os sexos da condenação ao limbo da impossibilidade. Pode produzir uma riqueza do sentimento religioso, que ajuda a tornar realidade uma *ecclesia spiritalis*, e enfim uma receptividade espiritual que acolhe a Revelação (JUNG, 2000, p.96).

A percepção de Jung atravessa a minha maneira de ver o mundo, quando ainda era adolescente, de maneira certa. Hoje, ao analisar, como o catolicismo era visto por mim, chego à conclusão de que era diferente a minha atração pelo seu ritual, e eu também não me compreendia como agora, pois sobressaía em meus poros apenas camada religiosa, ocultando as demais. O sentido da experiência mística era avassalador, instigante, revelador, fascinante.

Ao me imaginar padre, era como se todos os dias eu vivesse em uma apresentação espetacular e, pensando bem, **a missa católica é, em certos aspectos, um belo espetáculo teatralizado**. Há mística no ritual, na liturgia, no canto que faz a liturgia ir ao encontro das artes e reforça o poder da igreja, ao explorar as mais diferentes especificidades artísticas: mosaico, escultura, vitral, arquitetura, pintura, entre outras formas que prezam o detalhe, a beleza que é afinada com a tradição milenar. As pomposas roupas sacerdotais, os estuques, as labaredas do incensário, os grandes órgãos que fazem a apreciação da boa música, as próprias imagens suntuosas presentes no templo, suas procissões solenes e a complexidade litúrgica é, obviamente, criação de um clero detalhista, um clero que dá valor ao poder e a ostentação, atmosfera que encanta.

Havia também o “pecado em ser gay” que crescia dentro de mim, que eu também podia perceber nos encontros com os demais seminaristas e nas falas dos demais fiéis homossexuais velados pertencentes a algum grupo da igreja, **a possibilidade de encontrar uma fonte de status e poder**. Como eu era marginalizado fora dela (e dentro

dela eu seria apenas, se revelasse a homossexualidade), poderia gozar de privilégios gigantescos e ser, imediatamente, tratado com respeito e com reverência. Também percebi no seminário que a experiência comum do menino gay criado no seio da Igreja, adquiri uma espiritualidade precoce que jamais abandona esses corpos sedentos por aceitação. Isso coincidia com a minha experiência de adolescente católico.

Nossa Senhora foi a primeira pessoa a quem me revelei homossexual, numa oração silente e vergonhosa em frente à sua imagem dolorosa. Tinha pavor de falar sobre esse assunto com Deus, pois ele via tudo e castigava! E também um certo temor em falar sobre essa história para Jesus, pois tinha Nele um modelo: sensível, solteiro, marginalizado e perseguido, mas por fim ilibado e vivo. Contudo, teria que ser sempre castrado, pois o “mal” do gay é a disposição de fazer sexo que não leva à procriação, um dos pilares da homofobia da igreja, e para tentar amenizar essa questão, também a igreja se opõe, no que tange aos heterossexuais, ao controle de natalidade, a não ser por algumas vias “morais” (como a abstinência sexual, por exemplo). **A**

diferença, obviamente, é que controle de natalidade é uma opção, ao passo que ser homoafetivo não é!

NORMALMENTE.

- 1. Em férias, ACORDAR diariamente às 6h e tentar pegar no sono novamente.**
- 2. RECLAMAR do calor de Belém.**
- 3. Elaborar julgamentos TERRÍVEIS sobre a dissertação, ler textos e modificar sempre trechos já produzidos.**
- 4. Deixar-se atravessar por MEMÓRIAS quase ESQUECIDAS.**
- 5. Ter PESADELO.**
- 6. Seguir escrevendo DESVIOS afora.**
- 7. Acordar e PENSAR na demanda chamada VIDA.**



Ao fazer 18 anos e ter terminado o ensino médio, era chegada a hora de entrar no seminário, mas a minha mãe adoeceu com a ideia, disseram que eu a mataria, caso fosse para longe (como é de costume o seminarista sair da cidade natal, ao adentrar no seminário). Por conta dessa demanda familiar, resolvi ceder e ficar junto de minha mãe. Foi quando começou o meu processo de adoecimento, isso posto, pensava: “Por que logo eu?”, “Talvez eu não seja gay, devo estar doente”. Ser gay, dentro do armário²³, era um sofrimento silencioso, sufocante. Eu relaciono a vontade da autodestruição (~~sueídio~~) à homofobia e ao isolamento, também não tinha perspectiva nenhuma de futuro, por ter sido criado em um modelo heterossexistanormativo, que a **minha família acreditava/planejava que eu casaria e teria filhos**, como bem refere à psicoterapeuta mexicana Marina Castañeda (2007): “[...] é o que lhes repetem incansavelmente seus pais, a escola, a cultura e a sociedade em geral” (CASTAÑEDA, 2007, p. 91).

Ao perder todas essas expectativas criadas, o ~~sueídio~~ não é um fato desarticulado do contexto em que os não heterossexuais se inserem. Além da não expectativa de alcançar um futuro feliz, eu, por exemplo, não me via em nenhuma profissão. Para Castañeda (2007, p. 91) a opressão homofóbica impede que os jovens LGBTQIAP+ de realizarem o **“luto da heterossexualidade”** que, por forças exteriores, não é alcançado. E esses corpos joviais, ao não serem aceitos socialmente, são forçadas (os) a serem invisíveis nos espaços em que circulam (CLAUZARD, 2002).

A pressão social vem salientar, portanto, um estado de melancolia nos corpos homossexuais, dificultando que esses corpos façam, como afirma a autora acima, “o luto da heterossexualidade”, isto é, que saiam do armário. Essa atitude é fundamental para a construção de uma identidade sexual a qual esses corpos se reconheçam, sintam-se livres e autorizados a expressar suas subjetividades, ainda que o contexto em que tais corpos vivem não seja favorável. A conexão entre a homofobia e a morte é uma associação poderosamente trágica, já que o preconceito contra os gays pode, efetivamente, **causar o assassinato**

²³ Estar “dentro do armário” significa que a pessoa gay não assumiu a sua orientação sexual, principalmente devido ao preconceito. Também há o teor pejorativo do termo, advindo do conhecimento popular, quando usado para fazer piadas sobre pessoas não assumidas.

homofóbico do eu. O ~~suicídio~~ é a última performance da condição do sujeito gay em uma sociedade preconceituosa, que sitia por todos os lados os corpos minoritários. Essa pressão social (aqui me refiro a todos os âmbitos sociais e culturais) é performada por muitos corpos por meio do ~~suicídio~~. É uma sequência demasiadamente dolorosa, mas realista e sem idade certa para acontecer. Logo, o homossexual “enrustido” apresenta a perda de si próprio, matando o lugar da outridade (KILOMBA, 2019).

Ao estar imerso no fardo idealizador/construído historicamente sob o meu corpo gay, eu reivindicava o meu próprio anonimato, não queria ser notado, não participava das festas de família (porque sempre cobravam sobre as “namoradinhas”), dos vizinhos, não saía na rua e me afastei da minha própria presença, **fiz com que eu despossuísse o meu próprio corpo.** Minha vivência era levada à alienação, eu identificava a minha própria existência invisibilizada como merecimento por ser gay, nada mais que uma falsa equação, pois não tinha como escapar da minha sexualidade nem da homofobia que me rodeava/rodeia. O desejo de ser invisível, apagado, anônimo era uma saída para o meu corpo não ter mais marcas por feridas golpeadas, por olhares fulminantes, por palavras ofensivas e intoleráveis para a minha organização psíquica.

Em uma tarde de novembro de 2013, achei uma corda que estava enfeitando a berlinda da santa, jogada no chão, na “Casa da Palavra”, pertencente à Igreja dos Capuchinhos. Coloquei-a dentro de um saco e a levei para casa. Neste dia, vislumbrei a minha autodestruição. Olhei para o pequeno cômodo do meu quarto e havia achado o lugar da minha “liberdade”, o qual não irei expor como faria, para evitar gatilhos para mim e para quem lê. Por várias vezes tentei essa “saída”, mas o peso do ~~suicídio~~ era insuportável por causa de uma única questão: **a igreja diz que é pecado mortal ~~suicidar-se~~.** Sim, até isso eu considerei, pois os outros sempre ditaram as regras sobre o meu corpo e, nesse caso, a minha religião. Era muito doloroso, para mim, pensar em ~~tirar a minha vida~~ como **Judas**. Esse pensamento, ao menos, fez eu escrever este trabalho e você, caro (a) leitor (a), está aqui me acompanhando.

Se você se sente assim, peça ajuda! É urgente falar sobre o pensamento ~~suicida~~, há um número disponível por 24h, só discar o número **188**, que uma/um voluntária (o) do Centro

de Valorização da Vida (CVV) a (o) atenderá gratuitamente, pois se faz **urgente conversar**, e é sob total sigilo. Também poderá se consultar **pelo e-mail: apoioemocional@cvv.org.br e chat 24 horas**²⁴ todos os dias.

Além desses locais de consultas, referidos acima, no site da Organização Mundial da Saúde (OMS), há disponibilizadas orientações para combater o pensamento ~~sueida~~, diminuir o risco da autodestruição, além dos importantes cuidados à saúde mental, ou seja, procurar ajuda médica especializada também pode auxiliar no apoio familiar, ter um ciclo de amizade não tóxico, ter relacionamentos significativos, crenças religiosas (as que não oprimem, claro) e fazer parte e estar envolvido na comunidade com integrações sociais, como trabalho e lazer. Apesar de que alguns acessos a pessoas gays são mais difíceis e, por isso, segundo análises de estudos, **o risco de ~~sueidio~~ é triplicado**²⁵ para corpos homossexuais.

Nesse prisma, a (o) adolescente não heterocisnormativo sabe que, além de sua orientação sexual ser diferente a de seus colegas, ela (e) geralmente não é aceita (o) por seu grupo de amigos, familiares, pela grande maioria dos templos religiosos e na sociedade em geral, pois ela/ele percebe o tratamento preconceituoso, seja em roda de amigos, novelas, em programas humorísticos, em jogos, filmes, na escola, seja em outros lugares (Louro, 1997). Tais posturas e sentimentos negativos a respeito de si mesmo:

Nascem das mensagens negativas amplamente divulgadas pela sociedade em torno da homossexualidade, acabam por gerar uma introjeção dessa homofobia, logo, a pessoa não heterossexual é mais vulnerável a apresentar determinados comportamentos de risco, que, em geral, são comuns na adolescência, mas que, no caso do(a)s adolescentes em não conformidade com a heteronormatividade, assumem um peso maior. (TEIXEIRA-FILHO e RONDINI, 2012, p 10, *apud* HARDIN, 2000, p. 91).

Ao tentar o extremo contra a própria vida, o corpo oprimido já experienciou dores que retornam, fragmentadas por momentos intrusivos, assombradas pelas experiências da memória que causam muita dor, **as quais desumaniza o outro** (falando na terceira pessoa,

²⁴ Para acessar o chat e mais informações, acessar: <https://www.cvv.org.br/chat/>

²⁵ Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/188-noticias-2018/584639-risco-de-suicidio-triplicado-o-que-fazer-para-os-jovens-homossexuais> Acesso em: 16/12/2022.

mesmo), uma dor que tem pressa de se libertar, de fugir. No meu caso, sempre foi um choque, por vezes (in)esperado, ao ser agredido. Esse choque fazia com que eu precisasse me conectar com a minha dor sufocante. A única força que tinha era pedir a Nossa Senhora de Nazaré, “cura-me”, livra-me dessa ferida que sangra, sangra, sangra sem parar.

A sociedade, ao nos desumanizar, ou tentar que não tenhamos acesso ao direito, cria mecanismos para apagar/invisibilizar pessoas gays, a se tornarem sujeitos. E como não há tantas saídas, nesse labirinto social, que sitia/vigia/massacra corpos abjetos²⁶, indivíduos socialmente minorizados, não podemos ser livres na nossa orientação sexual, mesmo que tenhamos força e andemos de mãos dadas com a (o) nossa (o) companheira (o), o medo sempre prevalecerá e sempre nos causará algum resquício de opressão na nossa maneira de viver. Isto faz com que a autonomia do ~~sujeito~~, que não depende apenas de outrem, mas por causa de outrem, pode ser uma saída fatídica, para determinar o fim de existências oprimidas.

Para a Organização Mundial de Saúde (OMS, 2000), são três as características de corpos ~~sueidas~~, a saber: ambivalência: onde a pessoa busca a morte e, ao mesmo tempo, deseja estar vivo; Impulsividade: acontece geralmente após um evento negativo (impulso ~~sueida~~); Rigidez/constricção: ao pensar no tudo ou nada, sendo que, em alguns momentos, a autodestruição aparenta ser a única maneira de resolver um problema. Dessa forma, compreende-se, de maneira sistematizada, que as pessoas podem ter três características para o mesmo final, mesmo que viabilizados por maneiras e motivos diferentes.

Hoje, não me vejo mais como sendo o Raphael que é apenas um gay de forma pejorativa, pois além de ser gay, orgulhoso de sê-lo, sou um corpo, sou uma pessoa humana, sou uma história, e eu me faço existência como, antes de tudo, pessoa humana e gay, não mais pelo olhar do outro, apesar de que esse olhar ainda me fere. Não é novidade que os demais, ditos “normais”, têm o privilégio de existir na primeira pessoa e eu, Raphael, preciso existir na triplicidade: Raphael-gay-humano (não exatamente nessa ordem), como uma analogia as três pessoas substanciais da trindade santa, que são indissociáveis. E, com esse corpo tríptico, preciso ser três vezes maior

²⁶ Para Butler (2002), os corpos abjetos são entendidos como não importantes, cujas vidas não são consideradas vidas. À título de exemplo, a autora cita: homossexuais, não-ocidentais, pobres, pacientes psiquiátricos, deficientes físicos, etc. (cf. PRINS; MEIJER, 2002, p. 7).

que o meu agressor, para que, ao menos, eu tente ser igual. Portanto, ser homossexual é viver em um território de disputa/alerta. A partir desse território de disputa por voz e vez, a nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2012) profere que lemos, não para ver como outras pessoas são como nós, mas para vê-las, simplesmente. Para além da discussão feitas pela autora, a autoetnografia mobiliza o meu ser, minha história que estabelece constante relação dialógica com meus pares.

Mas eu demorei muito tempo para ter amor-próprio, para ter coragem de gritar “eu tenho voz”! Para me libertar das amarras impostas no meu corpo, sendo que o processo de “tomada de consciência/construção” da identidade gay dura, em média, quinze anos, desde a descoberta dos desejos homoeróticos ocorridos por volta dos treze anos de idade (CASTAÑEDA, 2007, p. 83). O meu, no seio familiar, durou 33 anos, a idade que Cristo morreu na cruz, como Jesus serve de modelo, eu acho que também morri na mesma idade que Ele, e renasci como **pessoa orgulhosa em ser homossexual!**



Raphael Andrade

4 de fevereiro · 🌐



Eu gritei! Eu gritei! Sou Bicha! SOU GAY, gosto de Homem! Como se fosse alguma novidade para alguém, né? Mas, hoje, em especial, ouvi o meu pai bolsonorista dizendo para a minha mãe: "não quero ver nada do quarto do boiolinha". E me libertei ao gritar para todo mundo que sou (repito): Bicha! GAY! E com orgulho! Chega de ser velado, há mais de 20 anos eu espero uma conversa sobre a minha homossexualidade. Mas foi dessa maneira: GRITANDO. Quebrando o armário! Vomitando o que tanto esperei!

Basta de ficar com medo de ser como eu nasci, porque não é uma escolha! Vou ser didático: quem quer sofrer discriminação na rua? Quem gostaria de ser morto por ser gay? Logo no país que mais mata homossexuais no mundo? Eu que não queria! Eu tentei de tudo para não ser. Eu não me aceitava! Quando jovem, eu pensei várias vezes em me matar! Várias! Já tinha separado até a corda para me enforcar. Mas tive força. Penei para entender que o que eu sentia não era pecado. Cheguei no ápice de mancar na rua, para que os meninos não me mexessem quando eu fosse comprar pão, pois como disse a minha avó paterna quando eu era criança: "o Raphael tem um andarzinho diferente".

Saibam que eu não estou contando nem um milésimo do que sofri.

Mas, hoje, dia 04.01.2022, às 7h43, EU QUERO SER MUITO GAY! E vou berrar quando me chamarem de boiolinha! Porque eu mereço respeito! Eu sou independente, não devo um centavo para ninguém! Sou íntegro! Honrei a minha mãe e a minha família. Sou estudado, viajado e com uma carreira linda.

Hoje, amigos (sobretudo da igreja), colegas ou familiares que não quiserem mais contato, é só sair da minha vida! E saibam que Não sentirei falta, pois tenho uma rede de apoio com pessoas que me amam. Além do autoamor que, apesar de demorar tanto, consegui sedimentar.

Só gostaria de pedir para pais, amigos ou familiares: se vocês verem que algum familiar que seja "propenso" em ser homossexual (Eu sei que vocês percebem pelo "jeitinho", como vocês bem referem), converse com eles. Acolham-os! Não deixem eles batalharem sozinhos. Não os percam!

Assinado: uma Bicha, Professor Gay, mas não bolsonorista ignorante e desumano!



Sou Bicha!
Sou Gay!
Sou Queer!
Mas não boiolinha!



André Felipe Souza, Mara Gomes e outras 198 pessoas

112 comentários

Figura 5- Print da minha página do Facebook. **Fonte:** Arquivo pessoal do autor. 2022.

II. SEGUNDA ESTAÇÃO: DECOLONIZAR O CORPO





II.I. Santíssima dualidade: Um recorte histórico sobre o poder da Igreja Católica em resistência à homossexualidade

“imprimir-se-á ligeiramente neles
qualquer cunho,
que lhes quiserem dar”
(Caminha)

O que é poder, cara (o) leitora/leitor? Sabendo da complexidade dessa resposta, tentarei explicitar essa pequena palavra que decodifica, historicamente, formas holísticas de opressão. Contudo, em primeiro lugar, é necessário conhecer a etimologia do substantivo masculino **poder**, cuja origem vem do latim vulgar “*potere*”, resultado de uma forma contraída de “*potis*”, o que nos remete ao "ser capaz", "autoridade". A palavra poder, enquanto verbo, vem da capacidade de deliberar arbitrariamente, determinar, forçar, compor, mandar e também, dependendo do contexto, a faculdade de exercer a autoridade, a soberania. Dada a contextualização etimológica, já há referências implícitas a muitos casos históricos em que o poder agiu em diferentes especificidades!

Ao parafrasear Maximiano (2007) compreendemos que **poder** é ter a habilidade de direcionar/liderar ou influenciar as ações comportamentais e a mentalidade de outras pessoas ou o curso dos acontecimentos e, quem o detém, pode alterar o curso das nossas vidas. **ISSO é poder!** Permita-me, agora, mostrar o que é o poder na mentalidade europeia, originada, sobretudo, nas estruturas política/religiosa opressoras da renascença. Portanto, voltemos alguns séculos, mais especificamente no dia 3 de agosto de 1492, a data em que Cristóvão Colombo

(1492 - 1506) invadiu a ilha que, atualmente, se chama Bahamas. No seu primeiro contato com os nativos americanos, escreveu no seu diário de bordo:

Percebi que eram pessoas que melhor se entregariam e converteriam à nossa fé pelo amor e não pela força. [...] Devem ser bons serviçais e habilidosos, pois noto que repetem logo o que a gente diz e creio que depressa se fariam cristãos. [...] Não andam com armas, que nem conhecem, pois lhes mostrei espadas que pegaram pelo fio e se cortaram, por ignorância, sorrindo encantados para nossos guizos e miçangas. Eles são belos escravos (Souza, 1946, p 215 *apud* COLOMBO, 1492).

Nesse contexto, a Europa trouxe todo um sistema explorador não negociável e se alegraram de terem encontrado corpos manipuláveis, dóceis, escravizáveis! Pouco menos de oito anos após Colombo escrever em seu diário mencionado acima, segundo Souza (1946), uma esquadra formada por 13 embarcações atravessou o Atlântico, saiu de Portugal rumo às Índias, desta vez, comandada por Pedro Álvares Cabral, contudo, por acidente, acabaram aportando no litoral, hoje, conhecido como estado da Bahia, em solo brasileiro, parte do trecho da carta escrita pelas mãos do escrivão português Pero Vaz de Caminha, redigido entre 26 de abril a 2 de maio de 1500, revela sobre o “achamento do Brasil”.

[...]Nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto. [...]não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou ferro; nem lho vimos. Porém a terra em si é de muito bons ares. [...] Porém o melhor fruto que dela se pode tirar me parece que será salvar esta gente. [...] Parece-me gente de tal inocência que, se homem os entendesse e eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles, segundo parece, não têm, nem entendem em nenhuma crença [...]E imprimir-se-á ligeiramente neles qualquer cunho, que lhes quiserem dar (CAMINHA, 1999, p. 179).

Após essa primeira impressão, consideraram as/os indígenas, encontrados em solo brasileiro, dóceis, portanto, seria fácil catequizá-los para “salvar suas almas”, A atitude do colonizador era um projeto de exploração dos corpos que se dava pela força de armas (apesar da resistência indígena), pela astúcia dos invasores e pela fé no cristianismo, tais artifícios tornaram possível a supremacia europeia. O poder de ditar o certo e o errado, o que pode ou não pode, o que é importante ou não, quem se deveria cultuar, foi trazido para o Brasil e tem se perpetuado, de forma violenta, durante todos esses séculos.

As/os deusas/deuses americanos: Tupã, Jaci, Anhangá e tantos outros que fazem parte da mitologia indígena brasileira, foram extirpados pelos homens que tinham poder. Esse poder ditava até a única crença que salvaria essas “pobres almas”. De

fato, essas estratégias de avanço imperial delineavam o começo da conquista em achar a terra tida como “perdida”, de explorar suas riquezas e ditar a não-humanidade dos povos originários, **pressuposto de uma missão que servia para tutelar a escravidão e a servidão.**

Eram corpos, portanto, encarcerados pelo adestramento do outro. Já se sentiu assim, Cara(o) leitora/leitor? Sentiu-se obrigado a fazer determinada ação? Vimos imperadores, bispos, papas reinando absolutos sobre massas que não tiveram suas subjetividades livres. Esse é o raciocínio, fazendo um recorte histórico por essas terras, dos espanhóis/portugueses que “descobriram” a América do Norte, América Central e América do Sul. Essa é a mentalidade que, apesar de alguns avanços no que tange à liberdade subjetiva, ainda perdura em instituições sociais que detêm poder.

Volto a reiterar o papel da escola no processo de formação crítica dos alunos, quanto à nossa origem, as nossas ancestralidades e os domínios de poder. Infelizmente, pouco se ensina sobre a história dos nossos povos originários e dos corpos marginalizados socialmente, dada ausência justificada pela manutenção de uma cultura dominante que sempre oprimiu a cultura subalterna e, por motivos óbvios, não querem nos ensinar isso! É preciso, portanto, parafraseando a singular música “Divino Maravilhoso” (1968), de Gilberto Gil e Caetano Veloso: **“estarmos atentos e fortes”**, para não esquecermos das opressões ocorridas ao longo dos séculos e que ainda deixam vestígios letais de propagação da lógica colonial, mesmo por contornos implícitos, na contemporaneidade.

Por não ser ensinado a combater, desde cedo, o poder que me comandava, eu quero desconstruir, a partir da história do meu corpo gay, visto aqui, pelo processo anticolonial, padrões, conceitos e perspectivas que sempre foram impostas a mim e, também a ti, **afinal, somos quase todos descendentes dos subjugados.** E, ao entender que estou em um grupo subalterno atravessado por várias intercessões sociais, pois sou gay, pobre, periférico e residente em um país colonizado e de terceiro mundo, colaborou para eu entender a lógica da modernidade capitalista –beneficiar a acumulação do capital de poucos “privilegiados”, proteger o sistema judiciário institucionalizado para os que detêm poder, já os grupos marginalizados, continuar a manutenção escravista de corpos vivos, dóceis, enquanto

forem produtivos. Logo, busquemos firmar a decolonialidade²⁷, para **termos VOZ**, para gritar nossas epistemologias e ter mais direitos salvaguardados.

A decolonialidade possibilita a crítica da relação do Estado e da religião a partir perspectivas teóricas, transdisciplinares, de vivências holísticas integradoras e de valorização do corpo. Ao criticar o sistema colonial, é perceptível **descobrir a produção do conhecimento que nos foi negado**, enredadas com os saberes alternativos de grupos subalternos. Logo, a produção do conhecimento decolonial atende às demandas coloniais e se guia por elas para constituir um pensamento outro e, como bem escrevem Candau e Oliveira (2010), “graças à colonialidade, a Europa pode produzir as ciências humanas como modelo único, universal e objetivo na produção de conhecimentos, além de deserdar todas as epistemologias da periferia do ocidente” (CANDAU; OLIVEIRA, 2010, p. 17). Os professores Luis Antônio Simas e Luis Rufino (2020) salientam que

O projeto de normatização [...], para que seja bem-sucedido, precisou de estratégias de desencantamento do mundo e aprofundamento da colonização dos corpos. O corpo, afinal, pode ameaçar, mais do que as palavras, de forma mais contundente o projeto colonizador fundamentado na catequese, no trabalho forçado, na submissão ostensiva da mulher e na preparação dos homens para a virilidade expressa na cultura da curra: o corpo convertido, o corpo escravizado, o corpo feito objeto e o corpo como arma letal (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 18).

No tocante aos estudos de religião e da sexualidade, vários aspectos decorrentes destas análises decoloniais podem ser ressaltados e, para isso, parto de interfaces epistêmicas para analisar o binômio sexualidade *versus* Religião, a fim de explicitar o projeto de normatização de corpos e as estratégias advindas do Estado e da religião para subjugar e marginalizar a comunidade LGBTQIAP+.

Inicialmente, os estudos pós-estruturalistas de biopoder, do santo Foucault, os quais entrecruzam a religião (especialmente a cristã) e a cultura moderna. Nessa perspectiva, consideremos premissa de que a Igreja Católica e as demais igrejas cristãs possuem

²⁷ Segundo Lucini e Oliveira: “pensar em colonialidade é em si uma derivação do pensamento decolonial, assim, é o ato de questionar a colonialidade que caracteriza o pensamento decolonial. Essa colonialidade é a continuidade de um processo colonizador amplo e que está presente nos nossos dias atuais dentro de um sistema-mundo moderno. Esta colonialidade se expressa, principalmente, por meio da pobreza e da opressão sofrida pelos colonizados” (LUCINI; OLIVEIRA, 2021, p. 4).

dispositivos de biopoder que resultam em **subjettivações** que dão suporte à **dominação de seus fiéis**. Hodiernamente, é preocupante o fato de o fenômeno religioso estar pautado nas atuais configurações de práticas sociais e políticas, tanto em âmbito institucional partidário, como vistas na última eleição, em que muitos cristãos conservadores, munidos do seu chicote “moral”, votaram no **partido de extrema direita, machista, homofóbico, misógino, racista e que faz apologia à tortura e a outras atrocidades, a contrariar os próprios ensinamentos de Cristo**.

Essas práticas religiosas ou melhor, político-religiosas têm se efetivado contra os avanços de comunidades marginalizadas socialmente, quais sejam: a comunidade LGBTQIAPN+, a comunidade feminista, a comunidade negra e, as pessoas que defendem pautas da esquerda e de pautas progressistas, são denominados de “comunistas”, “abortistas”, “gayzistas”, “esquerdistas”, fundamentada a partir de um discurso moral da sacralidade da “família cristã tradicional”. Essa discursividade é nutrida pela orientação dissimulada e superficial do Estado e da Igreja sobre os estudos feministas e *queers*, que tentam combater a “ideologia de gênero”, ou seja: “uma invenção polêmica dos meios conservadores católicos que visa caricaturizar e, assim, deslegitimar um campo de estudos” (GARBAGNOLI, 2014, p. 149).

Essa prática político-religiosa não permanece apenas fincada nos “muros sacros” da Igreja, mas invadem outros territórios e se aliam numa articulação perfeita com alguns partidos políticos. Creio que não seja necessário eu dizer que isso é muito aterrorizante, pois aliar religião e política sempre teve fins desastrosos, como a diacronia nos mostra. Logo, tais alianças sabem que essa articulação em cadeia, possibilita que a religião e o Estado se nutram com o poder, haja vista que a religiosidade cristã impera no imaginário sociocultural, fazendo que os **cristãos virem títeres dessa aliança**.

Esse é o poder que Foucault analisa, pois o autor não vê o poder como um conceito, mas o analisa como “algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. [...] O poder funciona e se exerce em rede” (FOUCAULT, 2012, p. 284). Logo, a prática que o interessa, e essas práticas sujeitam corpos, coordena os gestos e comanda comportamentos (FOUCAULT, 2012). A disciplina dos corpos é uma das formas de poder mais potentes, em virtude que o “[...] poder que se aplica singularmente aos corpos pela técnica da vigilância, pelas punições normalizadoras, pela organização panóptica das

instituições punitivas” (FONTANA; BERTANI, 2010, p. 233) e acrescento: pela prática do discurso religioso. E é desse movimento que São Foucault identifica um poder diferente, por exemplo, do poder soberano sobre a morte, mas sobre a vida de uma população, isto é, um biopoder.

Nesse sentido de controle da vida, a religião cristã tende a ser um dispositivo disciplinar e também biopolítico, pois produz mecanismos de vigilância sobre os corpos dos fiéis, exercendo disciplina sobre suas mentalidades, caso o fiel fuja das regras sagradas, este será punido pelo olhar pan-óptico de Deus. Mas, como Deus é Ser intangível, ao menos em vida, a Igreja católica inventa um mecanismo poderoso para que sua doutrina seja exercida, chamado sacramento²⁸ da confissão, possibilitando que a vigilância, neste caso, seja concreta, mediada pelos sacerdotes que são (na doutrina da Igreja) a boca e os olhos de Deus. A confissão é um meio de salvação ou condenação do indivíduo, pois nela os fiéis contam os seus pecados, além da imponente lembrança de que “*Extra Ecclesiam nulla salus*” (Fora da Igreja não há salvação).

A igreja conseguiu controlar, primeiramente, o meu corpo, quando eu tinha 11 anos, ao estar em preparação para a primeira Eucaristia, comumente chamado de “receber Cristo na hóstia santa”. Mesmo entre as crianças, a prática de confessar-se ao padre é uma exigência da Igreja Católica, esse rito é um quesito obrigatório para realizar a primeira comunhão. Isso desvela o que Michel Foucault (2013) pensa sobre o ato de confessar os pecados, ao dizer que, a partir do século XVI, a confissão serve para exercer um controle sobre os desejos, sobre as consciências e as intenções (FOUCAULT, 2013) e, quanto **mais cedo gozar desse controle disciplinar dos corpos, mais eficaz será.**

Hoje, percebo que o confessionário é uma espécie de departamento de pesquisa da vida de um indivíduo. Ali, de frente ao sacerdote, são catalogados os pecados graves, os mais comuns e mais recorrentes, ou seja, a igreja, a partir do ato de se confessar, produz estratégias para colocar as ovelhas desgarradas no caminho que conduz a SUA VERDADE. Na confissão, a igreja também usa de forma estratégica o sigilo inviolável, mesmo se o fiel revelar um crime, o sigilo não poderá ser revelado pelo padre, protegido inclusive, pela ética do regime profissional (Código civil e penal). Essa também é uma forma que suas ovelhas, até as mais

²⁸ Os sacramentos são 7: Batismo, Confirmação, Penitência, Eucaristia, Ordem, Matrimônio e Unção dos enfermos. Para a Igreja Católica, são ritos de fé, os quais simbolizam momentos de comunhão e confirmação da fé do fiel em Deus.

desgarradas, não se sintam ameaçadas de contar seus pecados mais execráveis. E há um adendo para fazer a confissão de forma correta, não se deve esconder nada, pois caso o fiel tente mentir ou omitir alguma falta grave, nada adiantou se confessar, até porque “Deus vê tudo”.

Ao ter conhecimento, a partir de São Foucault, sobre essa estratégia da Igreja, lembro-me do meu estado nervoso, ao passar pela confissão, pois sabia como a lista de pecados para a igreja Católica era dividida: de modo que há os pecados veniais, de natureza leve e os pecados mortais, considerados mais graves. E, para a minha aflição, **adivinhem qual o meu “pecado” se encaixava? No pecado mortal, claro!** Porque os pecados sexuais estão na lista mais severas, dentre eles: a homossexualidade, o coito, a masturbação, a prostituição, o sexo fora do casamento (mesmo que a mulher peça separação, mesmo que o seu marido agrida a mulher ela será sempre, para Deus, sua esposa). Todas essas práticas são denominadas de luxúria, por não terem como finalidade a procriação ou a manutenção sacramental.

Agora, deixe-me contar sobre minha primeira confissão e, para isso, voltemos ao ano de 2002. A confissão estava marcada para o turno vespertino. Apesar de sempre tentar ser pontual nos meus compromissos demorei, propositalmente, para chegar à igreja, porque estava com dores abdominais, que já era de praxe quando eu sentia ansiedade-nervoso-medo. Ao adentrar ~~no purgatório~~ na igreja dos Capuchinhos, pus-me na fila do confessor e sempre deixava passar um coleguinha na minha frente. Lembro que as minhas mãos suavam e pareciam que nem tinham sangue, de tão brancas.

Eu tive a sensação de estar em um tribunal e o juiz (neste caso, o padre) poderia sentenciar a minha prisão, ou maldição. A criança-viada, de apenas 12 anos de idade, dizia que eu deveria esconder meus sentimentos para o padre, já os mandamentos da igreja, ordenava contar meus desejos mais íntimos. Nesse embate, ao falar com o sacerdote, criei um subterfúgio, limitei-me a dizer que eu tinha “vontades impuras”. O padre, já muito ancião, não me hostilizou, apenas determinou que eu rezasse três ave-marias e que fosse à missa aos domingos. Mesmo assim, eu sabia que havia omitido o que me corroía por dentro, seja pelo medo, seja pela culpa, seja pela vergonha. **Essa experiência, para uma criança, sobretudo, marginalizada socialmente, é violenta demais!**

Permita-me, agora, continuar a reflexão sobre o embate entre a homossexualidade e a igreja, a partir das interfaces de estudos pós-estruturalistas e científicos. Para isso, lanço mão da sua escritura sagrada, a bíblia cristã, escrita na idade dos metais e que, obviamente, refere-

se à captura das leis daquele tempo, no qual revela o pensamento misógino, patriarcal, capacitista e homofóbico no seu conteúdo. Para a referida escritura, a homossexualidade é descrita como expressão do mal, demonizada, contudo, a exegese bíblica foi mal analisada, apesar de os sacerdotes dizerem que a Bíblia é a palavra de Deus, a fragilidade das suas linhas está na modificação das escritas feita pelos homens.

A bíblia sofreu muitas alterações nas suas traduções e também foi adaptada pelos dogmas criados pelo poderio de uma época. Na referida escritura, o patriarcado faz Deus semelhante ao homem e não ao contrário. O que eu quero dizer com isso: ~~Que o Harry Potter... perdão, errei o nome do livro de ficção,~~ parte da bíblia não tem um pensamento epistemológico, cara (o) leitora/leitor, mas sim, uma redação caracterizada por **convencionalidades**. **Por isso que não se deve ter ensino sem fonte referencial**. Por essa razão, na ciência, um novo pensamento epistemológico pode (e deve) refutar outro que está errado, assim como, o que estava supostamente certo, pode ser derrubado mais à frente (como o exemplo do livro “Anti-Édipo”, ao refutar algumas questões da psicanálise).

A Escritura Sagrada, historicamente, cometeu erros graves, como a narrativa de que diz que a terra é o centro do universo (geocentrismo). Inclusive, a Igreja Católica perseguiu o astrônomo Galileu Galilei, por ele confirmar a teoria de Nicolau Copérnico, sobre a rotação da Terra em torno do Sol. Ao ser vítima da inquisição, Galilei foi obrigado a renegar a sua tese e, pasmem, somente após mais de 350 anos, no papado de João Paulo II, a Igreja Católica, enfim, reconheceu os enganos cometidos pelo tribunal eclesiástico que condenou o astrônomo à prisão.

A Igreja também perseguiu quem ia contra a passagem bíblica da criação divina, a qual afirma, a partir da perspectiva da religião, que a Terra teria por volta de 4004 anos antes de Cristo ter nascido, contradizendo o pensamento científico de quem ia contra as escrituras. A ciência, hoje, revela, a partir dos estudos do Geoquímico Clair Pattersonm que a terra tem, aproximadamente, 4,5 bilhões de anos (TEIXEIRA, 2014), ou seja, mais uma vez a escritura sagrada estava errada. Também é aterrorizante ver nas passagens bíblicas como alguns corpos são tratados, como as que ordenam que: **“Mulheres: submetam-se aos seus maridos”** (1Pedro 3,1-7), análise elaborada e perpetuada pela ótica patriarcal, embora, hoje, a Igreja crie um subterfúgio, ao considerar o contexto da época que ela foi escrita, como explícita o Papa Pio XI, no excerto: “O âmbito e as modalidades de tal submissão da mulher

ao marido podem variar de acordo com as diferentes condições de as pessoas, lugares e tempos” (PIO XI, 1956, p. 36).

Na lógica de que devemos analisar o “contexto de uma determinada época” em que a Bíblia foi escrita, tal interpretação abre precedente para que o corpo gay também seja subjugado por esse pensamento de outrora? Não é bem assim para o ~~os homens que comandam a Igreja~~ dogma da Igreja Católica, pois as mudanças e contextos de uma época só podem ser discutidos se houver **interesse** da instituição religiosa, mesmo que saibamos, por exemplo, que a Igreja **criou o pecado em ser homossexual** no século XII, a contar do terceiro Concílio Laterano, ao equiparar a sodomia com homossexualidade.

Essa armadilha de criar uma conduta pecaminosa para enfraquecer corpos marginalizados socialmente, desvela o quanto a influência da Pastoral na sociedade é uma estrutura de poder que deu certo. Em seu livro “A história da Loucura” (1978) Foucault diz que encaixar esses corpos marginalizados como doentes, desviantes, **é uma estratégia de dominação, uma estratégia de poder**. A ideia de profanar corpos gays foi pensada estrategicamente, seja pelo controle psíquico, seja pelo controle biológico. Mas há quem refute essa opressão a partir do conhecimento científico ou histórico.

E ao falar em refutação, o prof. Dr. de Humanindes no departamento de Estudos Religiosos, com ênfase na área do Antigo Testamento, Robert Kal Gnuse (2015), em seu artigo, intitulado: “Sete textos gays: passagens bíblicas usadas para condenar a homossexualidade”, que há sete textos frequentemente citados pela bíblia cristã para condenar corpos homossexuais, como as passagens: Noé e Cam (Gênesis 9:20–27), Sodoma e Gomorra (Gênesis 19:1–11), Leis levíticas que condenam relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo (Levítico 18:22, 20 :13), duas palavras em duas listas de vícios do Segundo Testamento (1 Coríntios 6:9–10; 1 Timóteo 1:10) e a carta de Paulo aos Romanos (Romanos 1:26–27). Faz-se importante mencionar, também que, dos 35.527 versículos da Bíblia Católica, apenas sete, ou seja, 0,02%, às vezes são interpretados como proibindo atos homossexuais.

Entretanto, como o título indica, o artigo traz evidências de que essas passagens **não** se referem a relações homoafetivas entre dois indivíduos livres, adultos e **AMOROSOS**, mas sim, tais trechos descrevem: **estupro ou tentativa de estupro** (Gênesis 9:20–27, 19:1–11), **prostituição religiosa** (Levítico 18:22, 20:13), **prostituição masculina e**

pederastia (1 Coríntios 6:9–10; 1 Timóteo 1 :10), e o **culto de Ísis em Roma** (Romanos 1:26–27). Logo, Robert Gnuse argumenta de maneira clara que a exegese errônea feita do livro sagrado cristão, conforme o excerto:

Creio que não existe nenhuma passagem no texto bíblico que condene verdadeiramente uma relação sexual entre duas pessoas adultas, livres, que se amam de verdade. Isso, claro, não resolve o debate, pois ainda permanecem as opiniões encontradas na história da tradição cristã, os pronunciamentos oficiais das igrejas e a discussão científica sobre gênero identidade. Não posso discutir essas questões. Mas eu manteria que os textos bíblicos não devem ser invocados na condenação de gays e lésbicas em nossa sociedade hoje (GNUSE, 2015, p. 85. Tradução do autor).

Se eu estou lendo corretamente aqui, nas conclusões teológicas feitas pelo autor sobre o seu trabalho exegético, a Bíblia não condena explicitamente relacionamentos amorosos entre adultos do mesmo sexo. Ainda que eu tenha boas razões para pensar que os autores bíblicos da idade do metal e as autoridades religiosas de hoje, os teriam condenado se tivessem sido questionados sobre eles. Talvez você, leitora/leitor, como eu também, tenha muito claro em sua mente a realidade de oposição entre a Igreja Cristã e a comunidade LGBTQIAP+, já que são séculos de discurso de ódio, criminalização da existência dos corpos que foram profanados por violência e crimes.

A Igreja Cristã desempenha o papel de providenciar o suporte teórico e ideológico para justificar as opressões contra esses grupos que foram marginalizados ao longo tempo e, como bem vimos, essa ideia de pecado ganhou força no século XII. Dito isto, voltando o olhar para as terras tupiniquins, conseguimos compreender que, em muitas vezes, a homofobia do Estado se apoia em um discurso religioso ou em sistemas religiosos de base cristã, já que fomos colonizados por Portugal, um país cristão católico e, junto com o colonialismo, veio a catequização dos povos e, com a evangelização, a homofobia baseada na interpretação fundamentalista de textos bíblicos clássicos que condenam a homoafetividade e sujeitou os corpos dóceis a obedecerem suas ordens (como descreve o texto de abertura da presente estação).

Se olharmos para a conjuntura das igrejas cristãs no Brasil, ainda hoje existem “terapias de cura/reversão”, sobretudo no que tange às igrejas protestantes, cada vez mais fortalecidas, principalmente pela filiação com o último desgoverno presidencial. Essa união de poderes contribuiu para a perpetuação das repressões de muitas pessoas LGBTIAP+, pois esse público vive sitiado, vigiado e reprimido por familiares e por comunidades cristãs, tudo em nome de um Deus que, como dizem, “ama o pecador, mas odeia o pecado”. Em nome desse Deus e dessa

crença solidificada, por mais de mil anos, chegamos ao século XX com a seguinte mensagem do Catecismo da Igreja Católica (2000):

A homossexualidade designa as relações entre homens e mulheres que sentem atração sexual, exclusiva ou predominante, por pessoas do mesmo sexo. A homossexualidade se reveste de formas muito variáveis ao longo dos séculos e das culturas. A sua gênese psíquica continua amplamente inexplicada. Apoiando-se na Sagrada Escritura, que os apresenta como depravações graves (Gn 19,1-29; Rm 1,24-27; 1Cor 6,9-10; 1Tm 1,10), a tradição sempre declarou que “os atos de homossexualidade são intrinsecamente desordenados (CDF, decl. Persona humana, 8). São contrários à lei natural. Fecham o ato sexual ao dom da vida. Não procedem de uma complementaridade afetiva e sexual verdadeira. Em caso algum podem ser aprovados (CIC, 2000, p 163).

O maior representante da Igreja Católica, atualmente, o Papa Francisco, usando uma expressão popular, fica em cima do ~~mufo~~ altar e, às vezes, desce do púlpito, para falar abertamente sobre a homossexualidade e o quão a igreja precisa acolher essas pessoas minorizadas. Em uma entrevista, no ano de 2019, o papa disse que as tendências homossexuais “não são pecado” e, em 2013, durante uma entrevista a bordo, ele disse: “Se alguém é gay e busca o Senhor e tem boa vontade, quem sou eu para julgar?” No entanto, o papa também desencorajou homens homossexuais de entrarem no sacerdócio. Ele afirmou categoricamente em outra entrevista, no ano de 2018, ao dizer aos fiéis com tendências homossexuais, “o ministério ou a vida consagrada não é o seu lugar”. Já em 2023, no ano que eu redijo essa dissertação, Francisco se referiu à questão homossexual como um pecado. “Não é crime. Sim, mas é pecado”.

Em janeiro do de 2022, o pontífice voltou a falar sobre o assunto ao dizer que “os pais de crianças gays não devem condená-las, mas oferecer-lhes apoio”. Ele também disse que, embora a Igreja não possa aceitar o casamento entre pessoas do mesmo sexo, ela pode apoiar leis de união civil destinadas à garantia dos direitos aos casais homossexuais. Ou seja, já há uma movimentação de acolhida, embora ainda preconceituosa, para que os esses corpos tenham algum direito. Hoje, a Igreja Católica ainda se apoia nas escrituras da Bíblia, ao referir que a (o) homossexual deve viver uma vida celibatária, como narra o texto do Catecismo da Igreja Católica:

As pessoas homossexuais são chamadas à castidade. Pelas virtudes de autodomínio, educadores da liberdade interior, às vezes pelo apoio de uma amizade desinteressada, pela oração e pela graça sacramental, podem e devem se aproximar, gradual e resolutamente, da perfeição cristã. (CIC, 2000, p. 159).

Agora eu gostaria que você, leitora/leitor, pense por um minuto sobre as seguintes arguições: Por que a ideia de pecado parte, apenas, do ato sexual entre pessoas do mesmo sexo? A homossexualidade, então, não está na subjetividade? A minha orientação sexual, a maneira que eu vivencio as minhas relações afetivas não faz com que eu seja visto como um ser pecaminoso? Eu deixo com vocês esse imbróglio, porque, para mim, **Esse pensamento não faz o menor sentido**. Talvez, para Igreja, essa questão considere o livre arbítrio dado por Deus aos humanos, mas, me diga, qual foi o momento em que escolhemos ser gays ou héteros? Qual foi o momento em que escolheste ser branco, amarelo, pardo ou negro? Qual o momento em que a pessoa com deficiências quis ser desse jeito? Em que momento você escolheu a cor dos seus olhos, sua altura, ou a espessura do seu cabelo? Certamente, chegaremos à conclusão de que não tivemos escolha nenhuma.

Ao olhar para a conjuntura nacional, a Igreja Católica brasileira detém, segundo o último censo realizado em 2010²⁹, uma estimativa com mais de 123 milhões de fiéis, sendo o país com o maior número de católicos do mundo e isso faz com que o seu poder de dominação seja potente em vários âmbitos sociais. A partir desses pequenos recortes históricos sobre a intersecção entre religião, Estado e biopoder, precisamos verificar como a religião (neste caso, a cristã) pode ser mais um dos mecanismos do biopoder em suas duas variantes, seja para gestão da vida da população, seja como produtora de morte, como bem nos revela Morais (2017):

Entendendo que a biopolítica é uma gestão política de vida geral da população, a partir de discursos da medicalização, higienização e controle do “fazer viver”, as igrejas aparecem como agentes importantes neste processo, pois elas assumem o discurso contra as drogas, contra o aborto, contra a violência urbana e a favor da vida, não individual, mas como espécie. Assim, os discursos religiosos produzem e reproduzem os mecanismos biopolíticos, legitimados pela sacralidade. É explícita a ação dos dispositivos religiosos acerca da problemática do aborto, sob a fórmula “fazer viver e deixar morrer”, em que se luta arduamente pelo direito de vida do feto, mas a morte de inúmeras mulheres, devido às clínicas clandestinas, não tem a mesma comoção e atenção, são, portanto, deixadas à morte. As igrejas se inserem na guerra contra as drogas por meio da mesma lógica do Estado, em que criminaliza os usuários, mas por meio dos signos do pecado e da degradação da vida. Discursos que colocam pessoas como se fossem de raças diferentes, e que precisam ser reafirmadas cotidianamente tais diferenças, aumentando assim, o preconceito e a cisão (MORAIS, 2017, p. 80-81).

²⁹ Estatísticas disponíveis em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pesquisa/23/22107>. Acesso em: 21/04/2023.

Nesse enredo, a religião mantém relação paralela com o Estado, numa retroalimentação ideológica, ao reproduzir e legitimar o interesse de ambas instituições e, nessa simbiose, o poder de ambas é ampliado. Logo, a religião se manifesta como dispositivo biopolítico e disciplinador na sociedade moderna e amparada pelos anseios do Estado. Nessa relação pecaminosa, são construídas subjetividades violentas, mesmo calcadas em discursos eufemísticos e, aparentemente, pacíficos. Nessa perspectiva, a biopolítica garante a vida de alguns e permite a morte de outros.

Para o filósofo professor Dr. Achille Mbembe (2018), os discursos dos Estados para validar políticas de segurança acabam reforçando alguns estereótipos, segregações e extermínio de determinados grupos. Dessa teoria, o autor cunha o termo “necropolítica”, cujo mote reside na ideia do fato do Estado possuir ou não licença de matar em prol de um discurso de ordem. Mbembe conceituou o termo necropolítica, a partir das concepções foucaultianas de biopolítica e biopoder, contudo, o autor faz um recorte pós-colonial, pois “a noção de biopoder é insuficiente para explicar as formas contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte.” (MBEMBE, 2018, p. 146).

Uma das dimensões da necropolítica, por Mbembe, diz respeito à destruição de corpos e populações considerados descartáveis ou supérfluos. Nesse prisma, os corpos minorizados tornam-se portadores de uma vida matável. A ausência do Estado, ao não dar suporte aos corpos LGBTQIAP+, potencializa o suposto perigo que esses grupos conferem à ordem normativa predominante. Não é segredo o sofrimento desses corpos nas diversas esferas sociais, seja nos ciclos familiares, escolares, religiosos, profissionais, seja em outros ambientes, por meio de diversas violências que os invalidam e contribuem para adoecimentos psíquicos. Desse modo, a necropolítica mata (ou deixa morrer) “sutilmente” ao negligenciar o suporte a essas vidas.

A Igreja Cristã, juntamente ao Estado, reitera alguns discursos de ódio extremistas sobre corpos não normativos, dá munições para que a morte aconteça. A necropolítica não efetua apenas uma morte física, mas também psíquica, pois minam as vítimas de violências diárias, como a ação de invisibilizá-las, de replicar discursos de ódio, de expô-las à morte, de estigmatizá-las, de excluí-las socialmente e de não reconhecer os corpos de LGBTQIAP+ como pessoas.

Logo, a fórmula foucaultina de biopolítica de “deixar viver”, ganha uma paradoxal dicotomia na analogia necropolítica Mbeniana, ao reverter a análise pelo “deixar morrer” ou, como visto anteriormente, de instigar a morte. Nesse sentido, o poder em tempos “pós-coloniais” assume a forma de necropolítica, já que preconiza a morte daquela/daquele que não é capaz, ou que não aceita, encaixar-se nas normativas manipuladoras **da regra hegemônica**.

Eu poderia, nessas linhas, manifestar muitos exemplos de como a subalternidade tem sido construída em termos religiosos e políticos, compreendendo que a noção pecaminosa da homossexualidade se constitui a partir deste construto, mas isso daria um livro maior que a bíblia e não teria tempo hábil para finalizá-lo.

II.II. CORPO DISSIDENTE: O PRIMEIRO CONTATO.

Soltei meu cabelo, me vesti de rainha, coloquei saltos,
me pintei e era linda, caminhei até a porta, senti me
gritarem, mas os seus cadeados já não podiam me parar e
olhei a noite que já não era escura, era de lantejoulas.
(PERRA, 2014/2015, p. 4)

Eu sou bicha!³⁰ Não se assuste, pois esse termo que serve para ofender homossexuais, para mim não é mais problema! Foram necessários mais de trinta anos para eu compreender o quanto é bom ressignificar a palavra bicha! Ao ressignificar essa palavra que é motivo de insulto, forjo um processo que Butler (1997) denomina de “Inversão performativa da injúria”, como estratégia de ressignificação a ofensa “virar do avesso”, numa apropriação do seu poder político para que, assim, possamos produzir lugares

para identificação e aliança³¹. Permita-me dizer mais uma vez: **SOU**

BICHA! Mesmo sabendo que o homem gay se quer é visto como um

homem, porque o gay é lido primeiro pelo seu caráter desviante e isso faz que a norma o tipifique como veado, isto é, um animal, ou como um verme, que é o real significado de bicha.

³⁰ Segundo o dicionário etimológico de Antenor Nascentes (1955), a etimologia da palavra bicha deriva do latim "*bestia*" que, traduzindo para o português, é equivalente a "animal". O item lexical bicha, era utilizado para designar vermes do gênero tênia, solitária, sanguessuga. E, claro, também passou a ser usado como modo figurativo para ofender homens gays.

³¹ A santa Butler (2011) designa aliança a estrutura da própria formação subjetiva de um corpo em alinhamento com outros corpos em situações precárias. Para a autora, a aliança pode possibilitar que os corpos se congreguem, se movam e falem juntos e reivindicuem o espaço real ou não.

Ou seja, o homossexual não é ao menos categorizado como humano, muito menos como um homem, porque é visto pela sociedade primeiro na bestialidade animalesca do termo.

As ofensas cometidas contra a comunidade LGBTQIAP+ foram efetivadas por séculos de discurso de ódio e boa parte dessa mazela é de responsabilidade da Igreja Cristã, sobretudo, ao ofender a existência desse grupo e de rechaçar as relações afetivas desses corpos. Essa armadilha compactuada na política é para negar ao outro a condição de sujeito livre, de ter a sua subjetividade respeitada, de ser humano, de exercer sua liberdade. Digo isso, porque por muito tempo **eu me considerava uma espécie de subcategoria humana**. Isso me aprisionou, um Raphael escondido do próprio Raphael, incapaz de ser gente como o outro. Eu me introduzi longe da minha presença, para muito longe, e me fiz um objeto manipulável, calcado pelo olhar do outro, moldado pelos dogmas da minha fé.

Essa forma de invisibilização coincide com a opressão histórica da homofobia por intermédio do colonialismo. Uma história centrada pelo drama do apagamento, da separação **(hétero x homossexual/ normal x anômalo/ sagrado x profano)** e do isolamento corpóreo, o adestramento do que pode ou não o corpo. Só me restava fazer um esforço extra-humano para normalizar o esmagador sentimento que a vida era assim e pronto. E o meu algoz estava na minha própria mente, resquício de uma sociedade extremamente separatista, opressora, criminosa.

Ainda lembro das buzinas do carro e do grito anônimo “Ei, viadinho!”, vociferado por um homem que ria e gracejava do meu andar e eu respondia, às vezes, com o riso. Responder a opressão com o riso é uma forma de maquiagem o sofrimento. Contudo, esse mesmo riso, quando se rememora junto à realidade fragmentada de tantas opressões, torna-se insuportável de aguentar. Logo, o meu corpo começou a negar essa realidade, porque a homofobia e o preconceito, sejam quaisquer as manifestações, não devem ser questão de riso, mas de dor, de interpelação de quem é preconceituoso.

Os ataques como: “Olha como ele anda!”, “Olha lá, como ele rebola”, “É mesmo uma bichinha!”, são violências exacerbadas na mente, pois elas se coadunam com as do passado. Essas violências me transportam a uma situação vívida, ou de lembranças históricas que tantos outros corpos passaram há um século, há milênios, há 10 anos e, infelizmente, aos que também passarão em 2032, **é um ciclo opressor dos que vieram antes de mim e dos que ainda virão, o passado que agride o presente e vice-**

versa, como nos diz a santa doutora *Honoris causa* Grada Kilomba (2019): “somos arrombados por memórias coloniais intrusivas, que tendem a voltar” (KILOMBA, 2019, p.223). Nessa perspectiva, o que resta para os corpos marginalizados socialmente? Respondo sem demora: nos reorganizarmos para explodir essas estruturas de poder!

Eu soube da potência de me reconhecer como sujeito bicha, ao entrar na faculdade, ali, pude me sentir em comunidade com as/ os demais discentes, pois encontrei meus pares ocupando lugares importantes na academia. Essa foi a primeira vez que vislumbrei nomear a homofobia e ter a noção do preconceito institucionalizado pela Igreja e pelo Estado. Entender os mecanismos de poder que assolam os corpos marginalizados socialmente e que são invisibilizados, fez eu me salvar dos outros e de mim. Dentro dos muros institucionais da ETDUFPA, onde fiz minha graduação, foi-me permitido manifestar as profundas feridas do preconceito sexual, mas não só, porque a ideia de sermos seres inferiores, fez eu reivindicar uma nova e subversiva identidade.

Logo, é insurgente estarmos cientes de como funciona esse mecanismo de opressão, de estarmos munidos com os estudos decoloniais, por meio de autoras(es) críticos à colonialidade, que se hibridizam e ganham força pelo olhar dos pós-estruturalistas, assim como pela luta dos movimentos negros e feministas³², este último possibilitou, primeiramente, o enfrentamento das matrizes de poder que produzem binômios, hierarquias e privilégios, os quais se organizaram pela colonialidade no sistema mundo-moderno colonial. E, aqui, apesar de eu operar pela minha “escrevivência”, consigo me relacionar com a minha autoetnografia e com o outro, unindo-me a essas vozes dissidentes, frente à marginalização que nos foram (e são) impostas e, para isso, como bem nos lembra o professor Dr. Fernando Pocahy (2012): “podemos e devemos recusar métodos canônicos [ou subvertê-los]. Precisamos inventar, radicalizar o sentido da inventora/ inventor de problemas sobre nosso tempo (POCAHY, 2012, p. 82).

Falar sobre sexualidade ainda é um espaço que **tateio com cuidado**, porém, posso falar com (e não a partir) de autoras/autores que estudam esse campo de subversão às normas

³² Segundo o Prof. Dr. Anderson Guimarães, o coordenador do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, Leandro Colling (2016) reconhece que “diversos movimentos sociais, como o próprio movimento feminista e o Movimento Negro, já faziam uso das artes e dos produtos culturais para produzir subjetividades que fossem capazes de atacar a cultura hegemônica do machismo, do racismo e da misoginia. Esta relação entre política, arte e diversidade sexual, portanto, não são novas”.

aos corpos gays. À título de exemplo, como a santa Judith Butler (2000) e a ideia de estudo (e não teoria) *queer*, que eu prefiro chamar, no plural, de **estudos gays**, os quais oportunizam-me adentrar no universo de gênero e da sexualidade para (re)pensar e escrever sobre minhas vivências, nesse jogo social denominado dissidentes e/ou subalterno. Para isso, lancei luz à minha primeira ideia de subversão corporal, em que agora percebo como (re)existência política.

A primeira necessidade/desejo desta dissertação é pautar conhecimentos desviantes da normatividade, trazer modos de vidas circunscritos como subalternos e que conseguiram se empoderar em uma nova perspectiva. Nesse prisma, **faço questão de destacar, que só por meio da vivência artística Performática** (a qual eu me deterei, a partir da próxima estação) eu pude perceber a potência do dispositivo de luta política emancipatória. Aqui, articulo a resistência e também a criação de ativismo, ao possibilitar a criação de novas possibilidades, como bem articulam Lopes e Guimarães (2021):

conceber o ativismo um movimento plural de disputas e transformações, criador de novas possibilidades ético-estético-políticas pautadas por dissidências sexuais e de gêneros e que ganham visibilidade na atualidade. Ativismo, termo que mistura arte e ativismo, tem sido explorado para definir modalidades artísticas que produzem poéticas ativistas, interessadas na estética relacional e privilegiam práticas híbridas, de modo a romper a dicotomia entre arte e política (LOPES; GUIMARÃES, 2021, p. 438).

Nesse sentido, o potencial artista ético-estético-políticas (também somaria com insurgente) parece eclodir nas ações que “**instauram outras epistemologias de mundo** – notadamente aquelas formas de conhecer que se estabelecem na interpelação de raça/etnia, gênero e sexualidade em uma crítica contundente a esses dispositivos de saber/poder” (POCAHY, 2016, p. 10). Se poder é conhecimento, cara (o) leitora/leitor, então a vida social e seus significados são (re)elaborados e (re)significados a todo momento.

Dentre esses processos de desestabilização das normas impostas aos corpos que não se encaixam na hegemonia, denominado aqui de **primeiro contado dissidente**, permite espaço para explanar como o meu corpo tomou conhecimento do ativismo por intermédio da montagem. Para isso, volto ao ano de 2012, lá, encontra-se um jovem corpo gay enrustido desvencilhado da norma nas boates gays de Belém-PA. Ao pisar pela primeira vez, aos vinte e dois anos, em uma boate chamada *Lux Club*, senti um **misto de medo e**

júbilo. Medo de ser visto por alguém que pudesse contar à minha família, pois estava no local de “viados” e, de júbilo, por estar em um ambiente permissivo para o meu corpo performar livremente, sem olhares machistas de reprovação.

A boate *Lux Club* era um dos poucos lugares alternativos para a comunidade gay da cidade de Belém-PA, era marcada pela presença de *gogoboy*s seminus, de pouquíssima representatividade lésbica e de grande parte por travestis, transexuais, além de artistas *drags* e de transformistas³³ que participavam de concurso de misses, esses corpos definiam a super lotação da casa. O local era entremeado pelo espaço discursivo, por possibilitar a esses corpos marginalizados, um espaço viável para agir na configuração de uma sociedade disciplinada e regulada (FOUCAULT, 1999).

A primeira vez que estive na boate gay, tudo para mim era novidade, a começar pelo espaço geográfico que detinha um local chamado *dark room*³⁴, até os corpos de *drags* que eu só tinha visto pela tela da TV, aos domingos, no Programa do Silvo Santos. Tive a sorte de, naquele dia, observar as candidatas que participariam do Miss Pará, pois os concursos de beleza, sobretudo de miss, sempre me fascinavam. Estar ali parecia irreal, pensei como pude, por tanto tempo, privar-me disso. Lembro-me de como fiquei encantado ao ver, exposto na boate, o vestido da miss Pará que havia ganhado no ano anterior, era como se eu retornasse à infância em que eu desenhava vestidos para as minhas bonecas de papel. Ali, nasceu o sonho de participar dos concursos de beleza. Apesar do medo da exposição, no ano seguinte desse fato, nasceu, ou melhor, ESTREOU a Lya Santorynne Lorren, minha *drag/miss*. Seu nascedouro partiu da fronteira de um corpo que prezava a norma e, naquele momento, conseguiu erigir, mesmo que às escondidas, novas identificações com o meio gay.

Ao colocar pela primeira vez uma peruca, de afinar a sobancelha com maquiagem (porque eu não podia estar com elas assim no dia a dia), de “quebrar” o rosto com *make up* (referência à modificação do rosto pelo jogo de luz e sombra da maquiagem), de passar batom em meus lábios e colocar unhas e cílios postiços, eu me senti, pela primeira vez, num corpo

³³ Não irei fazer a distinção do que seria transsexual, *drag queen*, ou travesti, pois tanto a concepção de gênero, quanto a acepção social é particular de cada vivência corporal e não me cabe tentar explicar o que cada uma seria.

³⁴ É um lugar escuro, mais reservado, onde pessoas podem, inclusive, trocar carícias mais íntimas.

duo: Lya-Raphael. O meu ego que era tão frágil, sentiu-se poderoso, desejado e reconhecido como nunca antes na vida. Ao descer do veículo e enfrentar as ruas, lugar que eu tenho bastante medo, os olhos a minha volta examinaram cada detalhe do meu corpo, até então, desconhecido no meio gay.

Eu estava vestido (a) com uma peruca de cabelo natural na altura dos ombros, de cor tão escura como a noite recortada ao fundo, uma blusa de *legging* que marcava os meus ombros largos, saia curta que ressaltava as nádegas e as ancas aparentemente construídas com enchimentos. No corpo visível, as mãos eram finas e não grandes e ossudas (como se espera de um homem). Quem pede para tirar uma foto com a Lya-Raphael, fica espantado com voz grossa “masculina”, apesar de uma certa delicadeza “feminina” na forma de articular. Nesse momento, a imagem arbitrária sai dos bastidores de sua prisão subjetiva e vai para o palco principal da boate, sai da escuridão do ser invisível que lhe vestia e anda de salto alto pelo campo do visível. Ali era aplaudida (o), era

digna (o).

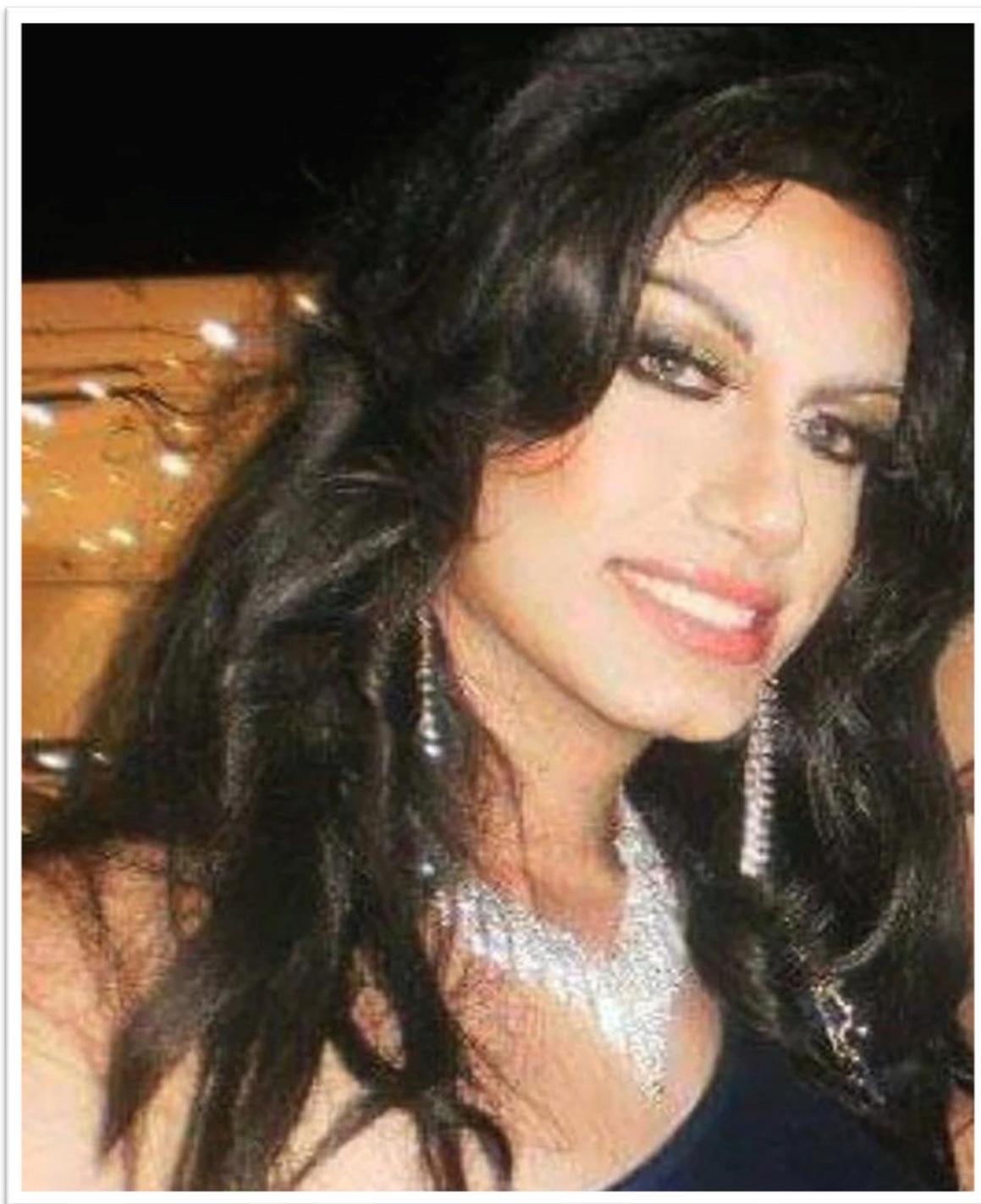


Figura 6- Raphael-Lya Santorinne na eliminatória do concurso Miss Pará 2013. **Fonte:** Arquivo pessoal do autor. 2013.

Naquele ambiente noturno, Lya-Raphael percebeu a potência de invadir a rua, que é um território ameaçador, com outras possibilidades de trânsitos entre sexo e gênero, que o estado, a religião e a cultura insistem apagar. E que, obviamente, os (as) fiscais de orifícios insistem em objetificar. Ao estar de Lya, percebi que pude criar um imaginário insurgente, que afeta primeiro a mim e também os que me veem. “A bicha é mais bonita que nós duas, amiga”! Disse uma

mulher cis, apontando para mim, no bar ao lado da boate. Essas interferências contra eu/lya/bicha/montada desvela como a sociedade vê a montagem³⁵ como comportamento exótico, e não é por causa das camadas de maquiagens e da peruca, mas por ser a bicha, que significa verme, que significa um gênero indefinido, um gênero estranho.

Preciso também me referir ao choque e imprevisibilidade em ser tratado como a outra, no caso, a bicha e, o pior, a indagação preconceituosa ao apontar para mim como quem pergunta: como pode um transformista ser mais bonito que a figura feminina? Logo, o *queer* (corpo bicha) “é um corpo estranho que incomoda, perturba, provoca e fascina” (LOURO, 2000, p. 7-8). Além disso, essas montações nem sempre tinham a intencionalidade de serem ativistas ou de subverter as normas de gênero, mas que estes corpos por serem transgressores da norma, por si só, já eram formas de tensionar as estruturas homogêneas de poder, visto que esses corpos com pênis (ou sem) desafiam a expectativa da norma, especialmente por se apresentarem com elementos designados femininos, leitura que, para mim, já é de extrema relevância.

Eu só pude perceber a potência de desafiar a norma, pelo ativismo, na boate *Lux Club*. Nesse lugar, a presença de corpos é política e, por algum tempo, o transformismo foi o meu local de fuga. **De tanto ouvir que eu era estranho, pecaminoso, lá, sentia-me acolhido, belo, poderoso,** porém, aquele recinto logo se tornou inviável para meu corpo. Primeiramente, eu comecei a me desencantar pelo ambiente de rivalidade presente nesse território, pois muitas/muitos meninas/meninos agrediam-se, seja de forma de chacota, com palavras duras, seja por agressões físicas (presenciadas por mim duas vezes) ou por performarem a mesma homofobia que sentiam na pele. Essas pessoas são marginalizadas pelo poder social têm, assim como eu tenho, **um acúmulo de episódios violentos que reproduzem traumas de histórias coloniais coletivas, cotidianamente** (KILOMBA, 2019). No fluxo das interações sociais o mesmo ambiente social que nos ampara, também pode nos hostilizar.

Nesse enfoque, comecei a me sentir mal nesse lugar, tive a sensação de não pertencimento, não queria ter mais essa vivência. Quando me refiro em pertencer, não aludo somente ao espaço geográfico, mas profiro de um amplo continuum, por meio do

³⁵ A montagem, segundo Juliano Nascimento, é um processo ou método de alteração corporal, podendo ter funções estéticas, mas, muito além disso, em busca de um novo estado e de uma nova intensidade de percepção (NASCIMENTO, 2019, p.27).

compartilhamento de crenças, de afetividade, de cultura e da (re)atualização da noção de identidade³⁶. Necessariamente, falo a partir de minha vivência com este ambiente e estou explicitando o meu ponto de vista, pois, para outros corpos, este lugar pode ser configurado de outra forma.

Entretanto, o motivo maior de eu não ir mais à boate e me montar foi devido a **minha religiosidade**, apesar de já ter tido a oportunidade de me desvencilhar do medo e ir a locais pertencentes à comunidade gay, ainda assim havia um paradoxo dentro de mim, a vontade de me desvencilhar das amarras da igreja e o medo de ser castigado no purgatório. Ao escrever essas linhas, verifico que esse medo está intrinsecamente relacionado à culpabilidade (pecado) que a doutrina religiosa católica emprega, como bem se refere Garcia (2006), ao manifestar que a noção de culpa é complexa, sobretudo, por envolver aspectos filosóficos, teológicos e psicológicos, além de o termo ser associado à angústia e ao mal-estar. Logo, eu criava “dinamites” subjetivas para explodir com esse pensamento doutrinal da Igreja e, logo depois, esse mesmo petardo explodia em mim, ferindo-me.

A segunda impressão que tive do que seria subversão, concerniu no fazer teatral da Paixão de Cristo, na Paróquia dos Capuchinhos, pois atuar como o personagem do rei Herodes Antipas, que subverte a história bíblica por usufruir de ações referidas como pecaminosas, quais sejam: libertinagem, cobiça, gula, ira, luxúria, ainda havia um código explícito que contribuiu para disseminar mais preconceito sobre a figura gay, pois, na Bíblia, não há nenhuma referência sobre sua sexualidade, porém, o personagem é representado, na grande maioria das vezes, como homossexual e neurodivergente (não há problema em ser pessoas neurodivergentes, aqui a fala se encaixa na forma de como o preconceito usa essa estratégia para vilanizar corpos não normativos). Essa construção de vilanizar personagens gays, serve para estabelecer a sexualidade não normativa de forma negativa. Portanto, a igreja Católica mais uma vez consegue, por meio didático da sua evangelização (agora visto pelo prisma da Arte), referenciar caricaturalmente o corpo gay e pior (se é que pode piorar), colocar os corpos marginalizados socialmente em risco, a contribuir para o aumento as taxas de suicídio e de agressões contra a comunidade LGBTQIAP+.

³⁶ Faz-se Importante ressaltar, contudo, que a identidade “Não é algo estanque, estando ela relacionada ao corpo, encontra-se na dependência, das experiências vividas por esse corpo e, nesse sentido, transforma-se ao passo que ele vai sendo transformado pelo seu aprendizado cotidiano (MENDES, 2010, p. 170).

Nos estudos *Queers* (ou estudos bicha), esse código de discriminação é chamado de *queer coding*,³⁷ que problematiza os estereótipos e, concomitantemente, o preconceito contra as pessoas não héteros, presentes na TV como os extintos (graças à Deusa!) programas humorísticos, “Casseta & Planeta” e “Zorra Total”, além de estar presente para o público infantil, a exemplo, as produções fílmicas de desenhos da Disney, pois a maior parte de seus antagonistas se encaixam no estereótipo, como a persona de Jafar, no filme “Alladin”, Scar, em “Rei Leão” e a Úrsula (essa última foi feita em homenagem à *Drag Queen* americana Divine), em “A Pequena Sereia”. Todos esses personagens (há dezenas de outros) são representados com traços que fazem o público perceber que, na sua possível “sexualidade desviante”, há vilania e/ou transtorno mental.

Há um grande problema em associar os corpos não cis-heteronormativos³⁸ em pecador/neurodivergentes/vilões, pois reforça a condição minorizada desse grupo, agredidos fisicamente/mentalmente. O *queer coding* é, portanto, uma forma de padronizar uma leitura desses corpos como desviantes, perpetuado pela visão colonizadora da igreja e do Estado. Ou ainda vistos como indivíduos doentes psiquicamente, pois não podemos esquecer que a medicina tratava corpos não héteros com o sufixo “ismo”, semanticamente ligado à ideia de patologia. Somente na década de 1990, deixou de ser considerado distúrbio mental e a transexualidade, pasmem, até o ano de 2019, era considerada doença pela OMS.

O jogo de poder presentifica as raízes de suas mazelas em vários âmbitos da vida social, por isso, é fundamental o acesso à educação, para que esse contexto seja questionado e, conseqüentemente, fissurado. Nesse prisma, novamente eu afirmo, se não fosse pelo conhecimento, eu não estaria escrevendo essas linhas. E o método autoetnográfico foi de suma importância no processo do meu empoderamento, mesmo voltando às lembranças de um passado muito difícil, porém, faz com que, hoje, eu consiga me autorreconhecer e, por conseguinte, clamar por transformação. E foi pela angústia que comecei a fazer outros movimentos epistemológicos, que pude acionar novos modos de pensar, de pesquisar sobre o outro e sobre mim, de sentir e de querer ocupar o mundo de outra forma. Mas como? O filósofo Paul B. Preciado (2011), mostra-nos uma das possibilidades de resistência micropolítica de grupos minorizados, nos dias de hoje, ao referir que devemos “sustentar o mal-estar”, e dele

³⁷ É quando os personagens podem não ser explicitamente declarados como homossexuais, mas há subtexto suficiente disponível para um público lê-los como *queer* e, essa leitura, serve para criar mais estereótipos e preconceitos contra o grupo LGBTQIAP+.

fazer uma “gestão coletiva e criativa [...] para permitir a germinação de outros mundos (PRECIADO, 2018, p. 17). E também nos lembra que a sexopolítica

é uma das formas dominantes da ação biopolítica no capitalismo contemporâneo. Com ela, o sexo (os órgãos chamados "sexuais", as práticas sexuais e também os códigos de masculinidade e de feminilidade, as identidades sexuais normais e desviantes) entra no cálculo do poder, fazendo dos discursos sobre o sexo e das tecnologias de normalização das identidades sexuais um agente de controle da vida (PRECIADO, 2000, p. 2).

A voz de Preciado (2000) é potente neste contexto, porque juntamente a Foucault e à Butler, começa o diálogo sobre conceitos e análises que fazem movimentar e fissurar o poder hegemônico cis-heteronormativo, sobretudo, no que tange aos corpos, sexualidades e gêneros, onde nasce a teoria *queer*³⁹. Gosto de pensar sobre os estudos *queers*, ou melhor, os estudos bichas, pois eles permitem, segundo Borba (2020):

questionar estruturas sociais, sistemas de significação e relações de poder extremamente naturalizados. [...] Em termos mais crus, quer-se desconstruir a dicotomia hetero/homo e derrubar a fachada de naturalidade e estabilidade de todas as identidades. Pretende-se, com isso, reconfigurar as dinâmicas de hierarquização e valorização que esse par movimenta (BORBA, 2020, p.14).

O movimento de ressignificação e de questionamento das relações de poder naturalizadas, eu só pude vislumbrar no campo artístico, onde o corpo age como suporte de resistência subversiva. Foi por meio da arte, da performance que obtive a percepção de me reconhecer, enquanto sujeito, e de como poderia questionar a tríade cultural-social-religiosa da qual faço parte. E, ao perceber a potência metodológica dialética que a performance pode transpassar para os que a fazem e presenciam, floresceu a idealização do ato performático “Flores para Pietá”, que tem como base a minha lembrança, meus devires e a transformação do meu corpo como ferramenta de contestação, a qual narrarei na próxima estação.

³⁹ Em um primeiro momento, o termo inglês “*queer*” era usado com conotação negativa e agressiva contra os corpos que transgrediam as normas de sexualidade e gênero. Tratava-se, portanto, de um xingamento para grupos minorizados, como dito em terras tupiniquens: a ‘bicha’, a ‘sapatão’, ‘o ‘traveco’. Contudo, impulsionado por estudos pós-estruturalistas o termo foi ressignificado pelo ativismo LGBTQIAP+, em contraposição ao imaginário de chacota ou de anormalidade.

1- Ter **pesadelo**.

2- Ter que ouvir a voz de dois discentes, em sala de aula da **PÓS-graduação em Artes**, referindo-se que o meu corpo não é “tão” **marginalizado**.

3- **Ficar indignado**.

4- Precisar explicar, com muita paciência, sobre

Interseccionalidade.

5- Fazer um recorte histórico sobre o motivo de corpos LGBTQIAP+ serem **marginalizados** socialmente.

6- **Rezar**.

II.III. CONSTRUÇÃO (RE)PERFORMÁTICA: A FLORAÇÃO DE PIETÁ

Às segundas e às quartas é mesmo **ritual**, acordo às 4h com o som do despertador eletrônico, volto o olhar à frente da cama, há um altazinho com pequenas imagens de santos, rezo e agradeço por mais um dia. Juro com os dois pés juntos, sou Católico Apostólico Romano, mas sempre pouso primeiro no chão o pé direito, uso figa, terço, bem como acredito em Orixás! Levanto-me da cama e vou até a cozinha, para quem cruza minha frente, cumprimento com “Bom dia”, invenção humana para se distinguir dos “selvagens” e externalizar uma forma de educação. A vontade do corpo é voltar para os braços de Morfeu (cama), porém sigo direto para o banheiro tomar banho. Na saída, dou a ração para a Bruna (minha gata de estimação), que se enrosca em minhas pernas. Mamãe me acompanha nessa jornada de despertar cedo, recorda-me, pela milésima vez, que não posso acordar e ir direto para o banho, pois posso morrer (“durinho” na expressão dela) de choque térmico, faço cara de espanto e finjo acreditar.

Logo após escovar os dentes, arrumo-me e tomo o café da manhã com pão de forma integral (estou de dieta), queijo e leite desnatado com café feito na hora, pelas mãos que me embaram na tenra infância. Ao terminar, vou ao quarto, pego os pertences, pois não posso perder o ônibus, às 4h50, que vai ao Mosqueiro, onde ministro aula de Arte. Ao entrar no ônibus, pago a passagem ao cobrador. Gosto de sentar ao lado da janela. Para alegrar o dia, retiro o celular do bolso e ligo os dados móveis. Mando mensagem de “Bom dia” para o namorado, o benzinho que me faz tão bem. Logo depois, coloco os fones de ouvido para ouvir Bethânia, Alcione, Gal, Ana Carolina Caetano... (tenho bom gosto musical, bem verdade).

Chego à Escola pública municipal Donatila Lopes, mais ou menos, às 6h40. As/Os discentes cumprimentam-me logo na chegada, os sorrisos e os abraços dão “gás” para mais uma jornada de trabalho. Ao ministrar aula, vez ou outra penso o quanto o sistema é cruel com aquelas crianças/jovens, pois estão à margem de quase tudo, inclusive da praia. Às 12h, em ponto, almoço em um restaurante familiar, de preço popular. Alimento-me bem, pois, naquele dia, dou aula para 11 turmas, mais especificamente, das 7h às 21h quase sem parar. Às 21h10, ando até a parada de ônibus. Rezo para o transporte passar logo, pois caso atrase, só chegarei em casa passando de meia-noite. No outro dia, apesar de ministrar aulas apenas pelo turno matutino, o ritual é o mesmo. Essa é uma síntese da rotina desse ser que vos escreve.

Ao refletirmos sobre o cotidiano, nossa rotina é demarcada por variadas rupturas de rituais diários, ou melhor, de “rituais performáticos”, como diria Richard Schechner (2006); ou como

eu diria: “REPERFORMATIZAMOS NOSSAS VIDAS”. Ao falar em performatizações, Richard Schechner (2006), um dos maiores nomes do estudo da performance, revela que o termo performance, **no sentido de estudo do campo social**, foi usado primeiramente pelo cientista, antropólogo e sociólogo Erving Goffman (1985), que narra de forma dramática as interações humanas no livro “Eu na vida cotidiana” (*The Representation of Self in Everyday Life*, no original em inglês), o autor também nos alerta para percebermos o ritual além das práticas religiosas, pois na **vida diária executamos dezenas de rituais**, como o texto introdutório desta estação, e não nos damos conta. Para o autor, rituais são: “memórias em ação, codificadas em ações” e que: “rituais também podem ajudar o indivíduo” (SCHECHNER, 2006, p. 49).

Infelizmente, eu só pude conhecer essa teoria Schechniana referente às memórias codificadas em ações e que ajudam o indivíduo a reconhecer a potencialidade da performance, a partir do sétimo semestre do curso de Licenciatura em Teatro pela UFPA, referente ao desenho curricular da disciplina “Performance”, ministrada pela Prof. Dra. Karine Jansen⁴⁰, a docente explanou sobre o assunto de maneira múltipla no que tange à performance na visão das ciências sociais, assim como a performance analisada a partir do viés artístico, em que, ambos casos possuem uma linha tênue no caráter analítico em ter como fulcro a realização de uma demanda.

No que se refere ao termo performance artística, podemos vislumbrar vários conceitos da origem do nascedouro; ou ao menos pontuar os antecedentes da referida arte, contudo, por ser uma arte híbrida e interdisciplinar, **não há possibilidade de chegarmos a uma conclusão incontestável sobre como a ela se originou**. Todavia, destaco alguns movimentos artísticos nas artes visuais do século XX, os quais tiveram grande importância na abordagem desse fenômeno. Dentre tais formas de expressões, friso o

⁴⁰Professora Titular de Criação de Espetáculos da Escola de Teatro e Dança do Instituto de Ciências das Artes da Universidade Federal do Pará. Possui Especialização pela Universidade de São Paulo (1992), graduação em Direito pela Universidade Federal do Pará (1989), mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2004) e doutorado em Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2008). Pertence a carreira do ensino básico, técnico e tecnológico da Universidade Federal do Pará, atuando nos cursos técnicos, tecnológicos, graduação e pós-graduação.

*happening*⁴¹, ao trazer novas possibilidades de experimentações, assim como o *body art*⁴² ou “arte do corpo”, ao acionar o corpo humano como suporte de intervenção, a arte conceitual⁴³ e o *action paint*⁴⁴, todas estas especificidades artísticas sedimentaram a chamada “arte da performance”.

Diante disso, o fazer artístico performático nasce de **determinadas insatisfações de modos do fazer artístico**, pois os artistas, sobretudo os da década de 1970, saíram do conforto das galerias artísticas e utilizaram o seu corpo como suporte (aqui adentramos no âmbito das Artes cênicas), como matéria-prima e conseguiram criar, a partir desse feito, um marco de certa estabilização da performance arte, enquanto especificidade artística.

Apesar de já ter explicitado um recorte sobre possíveis potencialidades de nascedouro da Performance Arte como arte híbrida, não irei, neste trabalho, debruçar-me sobre quais conceitos sobre ela é o mais interessante, ou se esta especificidade artística nasceu das Artes Visuais ou das Artes Cênicas, para mim, é como o eterno dilema de quem veio primeiro: “o ovo ou a galinha”. Porém, necessito falar da Performance Arte pelas **bordas do meu corpo, a partir da autoetnografia da minha vivência/identidade como performista amazônida**⁴⁵, como um barco à margem, à deriva, tal qual eu vislumbro na ilha de Mosqueiro, onde leciono, sem precisar me ancorar em portos conceituais **definitivos**.

Esta é, sem dúvida, uma alternativa possível para adentrar tamanha imensidão de estudos. De fato, abordar a performance arte, segundo determinadas lentes, e perceber as inquietações

⁴¹ *Happening*- Termo criado nos anos 1950 por Allan Kaprow, em que é uma manifestação de improvisação híbrida das artes visuais e das artes cênicas esta última sem texto nem representação.

⁴² *Body art* ou Arte do corpo- Surge na década de 60, no qual traz o corpo do artista como suporte de intervenção, tendo como manifestação semelhante o “*body paint*”, isto é, pintura corporal.

⁴³ Arte conceitual surge nos anos 1960, nos Estados Unidos, possuindo grande influência do dadaísmo, propõe autonomia da obra e traz novos olhares do que seria arte. Alguns estudiosos consideram DUCHAMPS um dos precursores desta vertente, ao colocar um mictório, denominado “fonte” e assiná-lo com um pseudônimo em uma exposição de arte, em Nova York.

⁴⁴ Aproxima-se com a ação do *body art*, porém consiste também em colagens no corpo do artista.

⁴⁵ Segundo Martins (2005), a identidade de ser amazônida segue uma direção de sentimento de subalternidade, de exclusão em relação ao resto do país. Em compensação a este fato, a identidade amazônida passa por uma tentativa de enaltecer as qualidades de ocupação do espaço, buscando aparatos linguísticos e visuais para gerar efeitos de sentido, para a pessoa amazônida ocupar esse lugar e, se sentir representada e se ver, potencialmente, neste discurso.

e as vivências do trabalho de pesquisa da (o) artista, bem como, na presente dissertação, cuja escolha é tratar da performance, ao partir do caráter do corpo marginalizado, enquanto suporte artístico. Contudo, caso você, cara/caro leitora/leitor queira saber mais sobre performance, proponho leituras dos conceitos brilhantes de quem já se debruçou sobre o assunto, tais como: RoseLee Goldberg (2006), Marvin Carlson (2010), Renato Cohen (2002; 2004), Erving Goffman (1985), Marina Abramovic (2012; 2019), o próprio Richard Schechner (2012), como já referido anteriormente, dentre outros estudiosos.

Retornando à disciplina Performance, graças à oportunidade de conhecer **Vários artistas ativistas**⁴⁶, Como Marina Abramovic, Flávio de Carvalho, Orlan e outros, cujas apresentações, em sala de aula, ocorreram pautadas na utilização desses corpos como suportes artísticos. Essa movimentação foi ponto incentivado para a elaboração da performance “Flores para Pietá”, a partir da minha própria trajetória de vida, a ação foi pensada para mudar a realidade, nem que fosse pela efemeridade do momento, de quem presenciaria ou participaria da performance (prefiro chamar de participantes ao invés de espectadores, pois para mim, o público participa como coautores da performance).

Dessa maneira, na criação de “Flores para Pietá” havia necessidade de trazer signos imagéticos no meu corpo, para comunicar, o mais claro possível, a dualidade profano versus sagrado, numa tentativa de criar, nesse enredo, uma reflexão a partir da imagética da virgem piedosa e do seu sofrimento, especialmente ao trazer “uma transmutação de determinadas informações para uma materialização física. Melhor dizendo, uma tradução de um determinado sistema de signos: textos, música, imagens, memória, para outro sistema de signos” (JANSEN, 2004, p. 18).

⁴⁶ “Arte ativista, engajada ou intervencionista é muito mais do que um gênero que carrega exemplos de “anomalias curiosas”, úteis somente para enriquecer o velho cânone da história da arte. Arte ativista, passada de coletivo para coletivo, de movimento para movimento, propõe a escrita de uma “contra-história” para uma cultura de oposição. Os campos da arte e do ativismo produzem experiências distintas, finalidades e processos que são particulares em seus meios de atuação. Mas, ao se aproximarem, ao lançarem estratégias de ação que buscam enfrentar os problemas e os mecanismos de controle que penetram na vida contemporânea – e que agem sobre os nossos corpos e subjetividades – as qualidades mais potentes de ambos podem agrupar-se, criando experiências como um protesto coletivo, assim como uma rebelião em massa, uma agitação livre ou formas micropolíticas de resistência” (MESQUITA, 2011, p. 42).

Esses signos referidos por Jansen, foram utilizados por mim, em Flores para Pietá, como forma reversa do *Codding Queer*, pois já que a indústria, a Igreja e o Estado se ancoram nesses mecanismos, como forma de vilanizar corpos não normativos, conforme a discussão feita na estação **II. II. Corpo dissidente: O primeiro contato**. Portanto, ao utilizar a codificação como **estratégica reversa**, faço o corpo proferido como pecaminosos ganhar a visão de santidade. Um corpo que sai da margem e traz sua potência criadora de estar no centro, a **fissurar os dispositivos de poder**.

Em Flores para Pietá, eu uno a minha vivência como transformista e os símbolos da Igreja Católica, no intuito de fornecer signos que contribuem para afetar tal simbologia. pois acredito que a Performance Arte modifica o conhecimento. **E o ato performático não é simplesmente um meio de comunicação, ele marca as pessoas** (ZUMTHOR, 2007). A performance pode trazer novas maneiras de pensar a subjetividade do corpo, sobretudo, no processo de alteridade, lançado no embate com o outro, com a cultura e com a história. Ao hibridizar o corpo transformista com os signos iconográficos sacros, eu armo uma dinamite explosiva! Essa simbiose implica nova percepção do mundo, em uma nova relação com o corpo e com o tempo. É um corpo que, por si só, afronta a normatividade, **trazendo à baila uma nova analogia do corpo que não é visto, ao menos naquele momento, como profano**.

A indumentária usada por padres, bispos, cardeais e papas, na Igreja Católica Apostólica Romana, concede sentido ao poder da religião, por expressar uma relação de natureza icônica, diferenciando-se da banalidade comum das vestimentas do dia a dia de seus fiéis. Cada cor, cada peça constituinte da indumentária dos religiosos manifesta o pertencimento de uma Igreja que revela características próprias. Retirar essas vestes de seu contexto, pode ser compreendido como um fenômeno de dessacralização. Assim como, usá-la por quem não é reconhecido como o enunciatório direto do discurso, pode ser compreendido como um gesto impertinente, uma afronta à liturgia, um agravo ao rito cristão.

Logo, ao trazer a combinação do *sacrum versus profanus* na visualidade performática, intento que essa união seja um **reagente provocatório**. Com o intuito de ser apresentada como máquina enunciativa de um discurso não hegemônico. À vista disso, foram utilizados os seguintes signos visuais para a materialização física de Flores para Pietá:

MAQUIAGEM ARTÍSTICA

A maquiagem artística, em Flores para Pietá, foi elaborada enquanto identidade LGBTQIAP+, como construção social, artística e ferramenta questionadora. O elemento artístico da *make up* age, a partir de uma **conversão semiótica**. Esta transfiguração pode ser entendida na simbólica mudança de significação de elementos tidos como “femininos” vistos num corpo masculino, além da hibridização com elementos sógnicos religiosos presentes na vestimenta de Pietá. Isso porque, a resignificação implica uma nova reordenação das funções simbólicas, pois o elemento dominante religioso se embrenha na atmosfera artística e, nessa direção, como bem pontua Paes Loureiro (2007): “[...] é o processo de mudança de função ou de significação dos fatos da cultura, quando se dá uma mudança de dominante, re-hierarquizando dialeticamente as outras funções” (LOUREIRO, 2007, p. 11).

Para que se tenha uma melhor compreensão sobre conversão semiótica, a Artista-professora-pesquisadora Dra. Ana Flávia Mendes nos revela, didaticamente, que:

O que existe na conversão semiótica, então, é uma espécie de rearranjo de funções e, conseqüentemente, mudança de dominante. Um objeto do cotidiano, como por exemplo, um utensílio de cozinha, se utilizado como matéria prima em uma obra de arte, tem a sua função prática/utilitária resignificada em função estética, logo, sua dominante passa ser a função estética/artística (MENDES, 2010, p. 239).

Logo, no rearranjo dessas funções, a figura “masculina” personifica o que é aceito socialmente como “feminina”, o corpo sagrado em substituição ao profanado são comportamentos rearranjados ou (re)construídos, pensados para fissurar e re-hierarquizar as subjetividades normativas, que há muito detém a hegemonia da construção de narrativas. E o corpo bicha transformado pela visualidade “feminina” e “sagrada” é uma estratégia para contrariar os processos heteronormativos que constroem uma significação excludente dos

corpos. Logo, a maquiagem, em Flores para Pietá é, antes de tudo, uma elaboração discursiva.



Figura 7 - Processo de maquiagem para a performance Flores para Pietá. **Fonte:** Raphael Andrade. 2022.

FLORES:

Na performance, as flores agem como metáfora demonstrativa do belo e do sensível. O signo também floresce pela minha ação corpórea na performance, pois fico vulnerável, exposto, frágil igual das flores dedicadas à Pietá. O florescimento, tal qual a performance, é efêmero, desabrocha e desaparece, mas sua memória permanece. Uma flor é delicada e, por isso mesmo, deslumbrante quando se exhibe e nos faz lembrar momentos bons e ruins. É assim que sintetizo a visualidade da performance, a qual é a minha oferta de flores para a virgem de Pietá, como forma de agradecimento por ter germinado a performance, por ter desabrochado a minha potência criadora artística a partir da minha autoetnografia.



Figura 8- As flores presentes na indumentária da Pietá. **Fonte:** Arquivo pessoal do autor. 2022.

CORPO DISSECADO

Eu tive a ideia de trazer um corpo dissecado como símbolo na performance, ao ver a pintura de São Bartolomeu, presente no afresco renascentista do “Juízo Final”, de Michelangelo, na Capela Sistina, situada dentro do museu do Vaticano. Na cena, o personagem aparece segurando com a mão esquerda a sua pele, resultado de seu martírio, por ter sido

esfolado vivo. A morte por esfolamento, de São Bartolomeu, é considerada o ápice de sua fé e a construção de Flores para Pietá também é o cume da minha.



Figura 9- Cena de São Bartolomeu segurando o seu próprio corpo dissecado. **Fonte:** Raphael Andrade. 2018.

Ao construir esse simbolismo, que detém ainda uma máscara vermelha feita a partir do molde do meu rosto, é nítida a referência à passagem de autodestruição que tive quando jovem, ao me ver sem saída da coercitividade imposta a minha subjetividade. Dessa forma, na referida performance, eu sou ao mesmo tempo mãe e filho. Volto as minhas memórias e me vejo fenecido em meus próprios braços.

O referido símbolo também faz analogia ao corpo de Cristo morto nos braços de sua mãe, vítima do poderio da época, que o mandou matar por conta da sua subversão. Esse signo também simboliza os que morreram por algum ideal, por serem subvertedores das leis e dos costumes, bem como os condenados à morte física e psíquica, por não se encaixarem na norma e também aos corpos controlados pelas agências de vigilância, que são massa de manobra do Estado ou de uma visão especificamente religiosa.



Figura 10 - Símbolo que representa, na performance, um corpo dissecado. **Fonte:** Ester Leray. 2018.

SAGRADO CORAÇÃO DE MARIA

A imagem do Sagrado Coração de Maria ou Imaculado Coração de Maria carrega a presença do sacrifício, a fé e devoção presentes no teologismo católico romano. Este símbolo traz a lembrança da Virgem Maria, ao presenciar o Cristo ser morto aos pés da cruz. Ao trazer visualmente desse simbolismo na vestimenta, **intento ressaltar o sofrimento vivenciado por mim e por muitos indivíduos por sermos Católicos e não aceitos pela Igreja.** Logo, transfiro uma analogia do sofrimento de Maria para a realidade social dos que sofrem coerção.



Figura 11 - O Sagrado coração de Maria estilizado, faz parte da vestimenta da representação da iconografia de Pietá. **Fonte:** Raphael Andrade. 2022.

O coração chagado de Maria presente como signo de rememoração do que seria a minha primeira idealização sagrado, ao ver a imagem iconográfica da Virgem piedosa na Sexta-feira Santa, nessa dissertação, pontuado na Estação I. A memória desse momento reverbera, no meu corpo, como um estado de alma presente na performance pela *mimesis* corpórea do corpo devoto, consonante Karine Jansen (2004):

O corpo devoto materializado na cena refere-se a um objeto diverso que está fora do palco, está no mundo. Aqui o corpo devoto é signo e se refere a uma ideia, um estado de alma, um conceito: O sacrifício. O sacrifício é o objeto dinâmico que está presente no imaginário mitológico e urbano da cidade. Revela-se na experiência pessoal dos criadores do espetáculo, em filmes, vídeos, procissões e rituais religiosos, enfim em vários níveis de informação a serem trabalhados e articulados pelos criadores da cena. Portanto, em um determinado nível de criação o ator/ performer é o interprete ou interpretante dinâmico do Signo (JANSEN, 2004, p. 22-23).

Jansen (2004) sintetiza de forma certa o sacrifício que eu, artista devoto de Paixões de Cristo e demais trabalhos sobre religiosidade, encaro na minha devoção sacrificial. Na Performance Flores Para Pietá não seria diferente, mesmo ao estar me apropriando de objetos sagrados da Santa, **eu a tenho como uma aliada, como companheira de sacrifícios, como sofredora igual a mim.** E na ação performática não seria diferente, pois nossos corpos reais e imaginários convergem no sofrimento, principalmente, por ser devoto daquela que personifico. A minha experiência pessoal diante dos signos sagrados também clama por proteção, perdão, graça e esperança. Logo, o corpo em cena, ou fora dela, ainda nas palavras de Karine Jansen (2004):

[...] refere-se a um modo de ser: dedicado, sacrificado e emocionado. Este modo de ser é construído por vários caminhos, indutores e estratégias estabelecidas pelos criadores da cena e percorrida pelos atores/performers. Nesta acepção, o trabalho do ator/performer configura-se como um signo corporal, pois, é no próprio corpo que a sua tarefa cênica se materializa (JANSEN, 2004, p. 17).

Minha ação corpórea colhe o sacrifício e responde aos apelos aplicados pelos rituais da devoção, desenvolvendo uma comunicação entre o imanente⁴⁷ (fiscalidade e objeto) e o transcendente (fé no mistério)⁴⁸.

Antes de falar sobre o motivo de eu estar fazendo uma dissidência da iconografia sacra da Virgem Piedosa, peço a sua licença, para pedir passagem a Ela. (Se possível, leia o excerto abaixo, ao som instrumental da “Ave Maria”, por Franz Schubert).



Figura 12- QR code para ouvir a versão de Schubert na plataforma Youtube. 2023.

⁴⁷ Em síntese, a imanência tem como cerne a ideia de o sagrado estar presente nas coisas existentes e nunca fora delas. Isto é, tal palavra se opõe com a existência, real ou fictícia, de uma dimensão externa.

⁴⁸ No sentido religioso, transcendência se caracteriza por tudo aquilo que está além da capacidade humana.

Ave Maria
Gratia plena
Maria, gratia plena
Maria, gratia plena
Ave, ave dominus
Dominus tecum
Benedicta tu in mulieribus
Et benedictus
Et benedictus fructus ventris
Ventris tuae, Jesus.
Ave Maria.

Por que personificar Pietá? O meu corpo devoto era conduzido pela doutrina do dolorismo, implementado pela Igreja Católica e subterfúgio para imitarmos seus santos. A própria hagiografia católica é fértil, por considerar aptos a subirem aos altares apenas quem alcançou a santidade por via do martírio. As imagens desses santos e do próprio Cristo profilático na cruz traz passividade no sofrimento, fomenta a dor, pois é comum ouvir cristãos reiterarem: “Se Jesus sofreu, porque eu não posso sofrer?”.

Mesmo que essas imagens cristãs remetam à passividade, à aceitação do sofrimento, também desperta compaixão ao sofrimento alheio. Quem não se solidariza com uma mãe que perde o filho? E essa era uma das estratégias da performance, pois não utilizo elementos que venham zombar com o que é sagrado para a Igreja, longe disso, aciono dispositivos de identificação entre a imagem e a vida. Em Flores para Pietá uno a minha experiência dolorosa com a dor de Maria. Ao mesmo tempo que a Santa me consola eu a consolo, pois na imagem de sofrimento de Pietá inverte-se a ordem. Não é mais apenas o sagrado que consola o humano, mas uma criatura que consola a sacralidade.

Ao vestir-me de Pietá, eu recrio o seu sofrimento, a partir das minhas angústias, busco na imagem de Maria elementos significativos para que subverter a ideia de um corpo profanado historicamente pela igreja. O que eu faço, entretanto, não é uma proposta nova, visto que a piedade popular sempre recriou/reinterpretou os símbolos cristãos a partir da fé, como pontuado na Estação I da presente dissertação.



Figura 13- Imagem de Flores para Pietá no cortejo do Auto do Círio. **Fonte:** Nan Jinks. 2022.

Agora, convido você a olhar, acima, para a representação de Maria. O que - ou quem - você vê? O que transmite o seu olhar, o seu gesto, a sua performance, a sua veste? Em que difere ou converge, em relação às iconografias presentes na Igreja, as imagens carregadas em cartazes, em blusas, chapéus com imagens da Virgem? Seria uma releitura? Heresia? Subversão? **“Decifra-me ou te devoro”!**

1- **Chorar por ver o primeiro livro publicado.**

2- **Faltar à aula de Francês para escrever a dissertação.**

3- **Ficar emocionado ao ser convidado para participar da primeira banca de TCC.**

4- **Pensar, por um longo momento, o quanto a performance “Flores para Pietá” está conectada à minha vida.**

5- **Chegar à minha casa com o objetivo único de comer, tomar banho e,**

principalmente, DORMIR.

6- **Comprar livros e não ler nenhum deles.**

7- **Procurar, por horas, uma pinça.**

8- **Fazer a sobrancelha enquanto pensa na vida.**

9- **Chorar na Terapia.**

Os signos presentes no meu corpo, tais como os relatados anteriormente, dariam suporte visualmente e conscientemente aos estigmas que a sociedade e, concomitantemente, o poderio político e religioso impõem para quem possui o corpo homossexual e, neste contexto, a referida imagem sígnica poderia corroborar para outras questões para quem presenciasse a performance, como: o transformismo, a questão de gênero, da sacralidade ou da agressão homofóbica contra o grupo LGBTQIAP+. Em contrapartida, poderia transcorrer visões contrárias a este tipo de reflexão, definindo este corpo como subvertedor e herege, ou até como intolerante religioso- como foi designado ao meu *post* do *Facebook*, **sobre a matéria jornalística presente na página seguinte.**

Portanto, além destas questões, necessitava utilizar do meu corpo como plataforma de expressão sobre a visão pífia e coercitiva de possuir um corpo “profano” e que fica à margem da sociedade, pois a partir do momento em que questiono o porquê de eu ter a alcunha de profano, anômalo, pecador, acabo questionando as instituições e a sociedade a minha volta. Neste caso, a partir da visualidade e interação com a performance, busquei criar táticas para que meu corpo-imagem, reflexo para tantos outros corpos minoritários, pudesse ter uma brecha interacional antes de apenas punir e objetificar tais corpos, como comumente é feito. Isso porque a **arte performática possui essa potência em criar espaços de questionamentos, além de possibilitar a existência e resistência dessas vozes subalternas, as**

quais querem ser **escutadas.**

Transgressão do sagrado

Ator paraense apresenta performance provocativa na França e Portugal



Raphael Andrade durante a apresentação de "Flores para Pietá" dentro da Etdufpa, onde um espectador tirou a roupa e se deitou sobre ele. FOTOS: TARSILA FRANÇA/DIVULGAÇÃO

Aline Rodrigues



cadernovoco@diariodopara.com.br

O ator paraense Raphael Andrade Rocha, 29 anos, vai apresentar a performance "Flores para Pietá" na cidade portuguesa de Fátima, no dia 14 de fevereiro, e na Université Paris 8, em Paris, no dia seguinte. Formado pela Escola de Teatro e Dança da UFPA (Etdufpa), o ator, que faz teatro há 13 anos e começou encenando a "Paixão de Cristo" na Igreja

dos Capuchinhos, em São Brás, quer "criar a dualidade entre sagrado e profano" com a apresentação. Raphael estará vestido de Nossa Senhora.

A ideia do espetáculo surgiu a partir das disciplinas "Performance" e "Métodos, Técnicas e Materiais de Ensino do Teatro", parte do currículo da Escola de Teatro, e do projeto "La Performance Théâtrale Au Musée", da Universidade de Paris 8, que consiste em dar um papel mais importante ao gesto dramatizado, para traduzir, transpor e transmitir o significado da obra de arte em relação a de-

terminadas línguas. "Levar para outras culturas é uma forma de aprimoramento nas discussões no que tange a imersão acadêmica cultural. São outras perspectivas de entendimento para quem presencia", diz o ator.

Para ajudar nesse entendimento, Raphael irá acompanhado da professora Cláudia Gomes, que fala francês e italiano, e que irá traduzir o que os discentes da Universit e e transeuntes das cidades perceberem da atuação. Isso porque Raphael pretende, at e o final de fevereiro, levar a performance para outros pontos tu-

risticos da Itália.

Raphael se intitula um entusiasmado por performance, pois, segundo ele, a mesma não necessita de ser outro. Ou seja, um personagem.   o próprio performer que cria a cena, mostrando sua subjetividade para quem presencia e gerando debates a partir da proposta de se expressar através da imagem.

Ele diz ainda que, como o sagrado está muito intrinseco na sua vida, quis mostr -lo por um viés subversivo. "Um homem, nestes tempos de repressão   arte, vestido de Nossa Senhora,   uma imagem demasiadamente resistente",

ressalta.

"Flores para Pietá" já foi encenada por ele duas vezes dentro da Etdufpa, mas a ansiedade e o temor de levar a encena o a outros países   grande. "Estou com receio, sobretudo, em tentar fazer em frente ao Vaticano, que   meu maior sonho. Porém, tenho medo de sofrer retalia o, por pensarem que esteja fazendo protesto ou coisa do tipo", confessa Raphael.

Mas também há surpresas vindas do público. "A gente nunca sabe o que vai acontecer na performance. Um caso de intera o ocorreu na Escola,

“Um homem, nestes tempos de repressão   arte, vestido de Nossa Senhora,   uma imagem demasiadamente resistente”

Raphael Andrade, ator

onde um espectador tirou a roupa e, completamente nu, deitou-se no meu colo. Acho que a performance tem como cerne o teor de intera o", finaliza.

Figura 14- Matéria sobre a performance Flores para Pietá. **Fonte:** Rodrigues, A. Transgressão do Sagrado. Jornal Diário do Pará, Caderno Você, p. 5. 31 jan. 2018.

O desenvolvimento da performance arte Flores para Pietá possibilitou, enquanto meu ofício de artista da cena, criar livremente a ação, porém, em um processo altamente solitário, pois diferente do teatro, não há dependência de um diretor, iluminador, contrarregra, texto para decorar ou atores para dialogar, não que isso seja uma regra, certamente, mas este processo chegou a mim desta forma, partindo da escolha em buscar essa solicitude, para que ao passar pela minha lembrança, pudesse mostrar de forma crível a minha dor, enquanto pessoa gay.

Na performance supracitada, o corpo ornamentado homossexual pretendia transpor uma complexidade discursiva e ontológica, na busca incessante de contrapor-se ao sistema do poder hétero-binário normativo que limita sujeitos como corpos sexuados, a saber: feminino ou masculino. Tal concepção é tão somente:

[...] “falácia” da oposição heterossexual/homossexual, que organiza o conhecimento e as ações dos sujeitos no mundo. Advogam uma política identitária de sujeitos que podem, de forma relacional e processual, transgredir e sustentar os sistemas, explorando as relações entre sexualidade e espaço, para revelar a vasta disposição de negociação constante entre corpos e lugares (SILVA, 2018, p. 139).

Além disso, a referida performance buscava problematizar os discursos advindos da visão religiosa cristã que ainda sustenta dogmas fechados, opressores e retrógrados sobre a homossexualidade. Nesse aspecto, o corpo subversivo vestido com as insígnias católicas, presente no ato performático denominado Flores para Pietá, torna-se um “corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico” (FOUCAULT, 2013, p. 10), cuja atuação permanece em constante negociação, com os espaços sociais padronizados, ou seja, o corpo desenvolve artifícios para questionar o sistema heteronormativo e religioso que praticam, coercitivamente, estratégias de disciplinamento.

Durante o meu processo de criação da performance Flores para Pietá, houve a necessidade de lembrar, rastrear e averiguar as fissuras da minha subjetividade, como explicitado nas Estações I e II, com o objetivo de

entender o processo das pressões sociais que afligem o meu corpo marginalizado socialmente. Na tentativa de potencializar o estar em trânsito no mundo e assegurar o direito do meu corpo ser respeitado em qualquer lugar.

Portanto, crio um trabalho performático insurgente, **mostrando-me resistente neste ambiente hostil que privilegia a heterocisnormatividade**, além de colocar em xeque os saberes, as experiências, as formas sedimentadas e experimentadas na cena e, conseqüentemente, na vida, com o intuito de dialogar com o espaço urbano para fissurar as subjetividades normativas de quem presencia a obra.

A partir da subversão do corpo dissidente, em Flores para Pietá, intento que haja uma destabilização nos padrões já consolidados sobre o corpo marginalizado socialmente do homossexual, saberes que já estão obsoletos, ruídos pelo pensamento retrógrado, seja ele na esfera social, religiosa, seja cultural. Entender essas teorias e as proposições, que afetam a classe minorizada (da qual faço parte), foi fundamental para a construção da ação performática, cujo corpo é transpassado pelo desejo de falar, agir, de garantir a visibilidade e, posterior, reflexão dos transeuntes sobre o que estava sendo exposto. Provavelmente, esta é a potência maior proporcionada pela arte performática.

Na minha primeira ação performática, apresentada na Escola de Teatro e Dança da UFPA, o meu corpo estava afetado por múltiplos sentidos, pelas dezenas de olhares participantes e os que vislumbraram de longe. Os afetos disparados entre mim e os participantes que me viam travestido da Virgem de Pietá foram os mais diversos. Alguns participantes choraram, ao sentarem na cadeira em frente à representação da virgem dolorosa, outros sorriram envergonhados, uma grande parcela ficou emocionada e um número notável de choros (tanto por minha parte como a dos participantes), uns levaram as mãos ao peito, poucos debocharam e a grande maioria respirava de forma ofegante, outros estavam visivelmente relaxados e confortáveis no processo, alguns permaneceram inquietos e volúveis.

Inicialmente, o ato performático “Flores para Pietá” tinha como intuito a troca de olhares com os participantes da ação. O olhar para o outro e deixar ser olhado, se constituiu na ação performática, enquanto uma rede de intensidades que se cruzam e se reformulam. Ao olhar o outro em silêncio, desconhecido (ou não), a imaginação, um modo de subjetivação e

alteridade afloram com a proximidade com os que sentavam para participar da performance intensificava em cada olhar que cruzava o meu.



Figura 15- Primeira ação performática de Flores para Pietá. **Fontes:** Denis Bezerra. 2016.

Claramente, essa vivência registrada neste papel, não dá conta da experiência em si, mas não deixa de ser uma maneira de ter resquícios, de ser memória. Contudo, poderia ir mais fundo, como a arte performática se hibridiza, não se fixa em um modelo determinado e permanece em um campo dilatado, cheio de fendas e lacunas abertas para estudos sobre performance arte, esta ação, para mim, necessitava de mais experimentos, vislumbrar outras possibilidades. E, assim, foi feito, pois tive a oportunidade de (re)performar Flores para Pietá na *Université Paris VIII- Vincennes em Saint Denis*, na França, lugar referência com o centro de formação e pesquisa em Artes, Ciências Humanas e Sociais.

Apresentar-me em outro país, possibilitou o vislumbre das divergências oportunizadas pela transculturação, haja vista as diferenças sociais, culturais e políticas bem diferentes das do Brasil. A primeira reapresentação na Europa teve quase todos os elementos apresentados na

Escola de Teatro e Dança da UFPA, exceto a túnica⁴⁹ que foi modificada, pois na apresentação na ETDUFPA, estava vestido com um tecido transparente e eu não queria correr o risco de ser preso, em outro país, por atentado ao pudor.

Faz-se importante explicar que a apresentação em espaços fechados e destinados à arte, de certa forma, causa segurança e sensação de proteção, até porque **estamos com os nossos pares e isso faz toda a diferença**, pois sair de minha zona do conforto, para outro lugar culturalmente desconhecido, **causou-me vulnerabilidade**. Mesmo sabendo que deixar este ambiente é um movimento importante para o desenvolvimento da pesquisa da arte performática. Apesar de que tive a sorte de levar pessoas potentes para a Europa, como o trabalho fotográfico e de entrevista singular, mediados pela Prof. Me. Cláudia Gomes⁵⁰, que faz parte do corpo docente da ETDUFPA e que acompanhou o processo performático em Paris e pela artista Ester Leray⁵¹, que foi essencial para a filmagem/fotografia da performance em questão, acompanhando-me em todas as ações realizadas na Europa.

A ação performática na *Université Paris 8* partiu da limitação de um espaço simbólico, ou como diria Schechner (2002): “espaço liminar”, a partir das cadeiras posicionadas no centro da universidade, recurso este capaz de profunda alteridade. Curiosamente, ao adentrar na referida universidade vestido com os signos de Pietá, deu-se início a formação de um grande público curioso e sedento em decifrar o que era “aquele evento incomum”, visão já cogitada, pois a universidade não detinha apenas estudantes do Curso das Artes.

⁴⁹Vestimenta composta por uma longa peça de pano, usada na liturgia católica pelo clero, com notáveis semelhanças as roupas usadas na época de Jesus.

⁵⁰ Doutoranda em Artes pelo PPGArtes-UFPA, possui mestrado em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido pela Universidade Federal do Pará (1998). Atualmente é professora adjunta 4 da Universidade Federal do Pará, na Escola de Teatro e Dança. Tem experiência na área de educação, teatro, psicopedagogia; atuando principalmente nos seguintes temas: teatro, formação de professores, educação ambiental, ética, psicopedagogia, planejamento.

⁵¹ Formada em Pedagogia pela Universidade Estadual do Ceará; Especialista em Gestão Ambiental e Desenvolvimento Sustentável na Amazônia pela Faculdade Integrada Ipiranga. Atriz atuante em Belém- PA. Integrante do grupo religioso de Teatro e Dança Renascer desde 2016. Participou como cinegrafista de todas as ações performáticas de Flores para Pietá.



Figura 16- Apresentação de Flores para Pietá na Universidade de Paris 8. **Foto:** Ester Leray. 2018.

Ao (re)performar pela segunda vez, obtive novas respostas enquanto *performer*, assim como de quem presenciou ou participou da ação, possibilitando, neste prisma, abrir espaço para a reinterpretação do que a performance Flores para Pietá causava em mim e nos participantes. Nessa perspectiva, quantos questionamentos seriam perdidos, se tivesse me apresentado uma única vez? Certamente, muitos! Enquanto performista, necessitava explorar outros lugares. Nesse prisma, tive que me desprender do meu medo de agir em locais que o meu corpo é marginalizado e criar uma nova forma de performar, dar vasão a outros questionamentos para potencializar minha ação em outros territórios.

Foi pela coragem de (re)performar a ação, que o meu corpo ganhou uma nova camada, pois a (re)performance feita para ser apresentada em um local protegido por muros acadêmicos, havia se convertido em um modo de existência e resistência, enquanto fruição política, especialmente, ao perceber ser necessário dar um passo adiante no meu processo autoetnográfico decolonial. O qual irei explicitar na próxima estação.

Esperançar

- 1- A data é 30 de outubro de 2022. O Brasil elegeu o nordestino Luiz Inácio Lula da Silva, pela terceira vez, presidente da república.
- 2- Após 4 anos insuportáveis do despresidente (com fonte pequena, mesmo) da necropolítica, **há ESPERANÇA!**
- 3- Dia 28 de dezembro de 2022- O ministro dos Direitos Humanos, Silvio Almeida, anunciou a criação de uma secretaria nacional LGBTQIA+. O jurista afirmou o compromisso do governo Lula em promover ações para a preservação da vida e dignidade dessas pessoas.



**III. TERCEIRA ESTAÇÃO: DINAMITES SUBVERSIVAS:
CONSTRUÇÃO PERFORMÁTICA RETROALIMENTAR**





III.I. INVASÃO SUBALTERNA: FISSURA NO TERRITÓRIO COLONIZADOR SACRO.

Agora, peço que você passeie comigo pela rua. Preste atenção a este *locus* caótico: que contém animais racionais ou não, semáforos, buzinas, sons híbridos, cheiro de gasolina. Perceba os passos largos em direção a locais diferenciados, vetor de categorização de traços que se esquivam nas vielas. Desvios de buracos na calçada, dispositivo eletrônico no ouvido, celulares em frente aos olhos e sem quase nenhum contato visual com os demais transeuntes. Atenção aos ônibus, bicicletas, carros, faixa de pedestre. Molduras, pichações, portas e janelas. Entre a calçada e os prédios, mais especificamente até onde o campo visual alcança, perpassa um aglomerado de edificações que integram e sobrepõem as diferentes atividades e maneiras de intensa visibilidade pública: praças, prédios, casas e igreja – esta última, transpassada pelo território nutrido como sacro. Esta é a urbe, local de “encontros, de desencontros, de afetações, de redes de poder. Ela [a urbe] é, para além de seus aspectos econômicos, físicos e geográficos, subjetividades” (CAIAFA, 2002, p.92).

E é nesse território urbano (des)organizado e excludente, que se estabelecem as relações comportamentais e os agenciamentos acionadores da territorialidade normativa, que ambiente a performance urbana de Flores para Pietá. Logo, a performance em questão agora ganha uma nova dimensão, ao territorializar em lugares específicos⁵², situados do ponto de vista

⁵² A ação performática urbana foi retratada no fluxo normativo de territórios denominados sagrados para uma tradição religiosa específica, no caso o Catolicismo Apostólico Romano, tais como a Cova da Iria, na cidade de Fátima (Portugal), a *Via della Conciliazione*, em Roma, a *Piazza San Pietro*, no Vaticano (Itália), na Catedral da Sé (São Paulo) e na Catedral Metropolitana de Belém (Pará).

sociológico, em contextos do espaço social urbano. Mas, de qual território se fala? Nessa direção, concordamos com a proposição de Bruno (2020), ao considerar o território:

a camada visível que nos salta aos olhos. No intervalo entre o que vemos e o que não vemos, existe uma série de narrativas históricas incrustadas que distribuem os corpos no espaço, mesmo antes das decisões individuais serem tomadas. Narrativas que, quando necessário, tornam-se impedimentos materializados em ações interventivas, principalmente para defender os interesses dos grupos que hegemonicamente tomam/tomaram de assalto a possibilidade de narrar o mundo (BRUNO, 2020, p. 69).

Para Raffestin (1993), no território urbano, os atores se apropriam destes espaços e acabam por territorializá-los, amparados por um conjunto de ações, posturas, práticas, comportamentos, isto é, por códigos que revelam relações de poder fundamentais para o processo de empoderamento e de manutenção desses territórios. Em se tratando de códigos no campo da religiosidade, o espaço se constitui como uma **“poderosa estratégia geográfica de controle de pessoas e coisas onde a religião se estrutura enquanto instituição, criando territórios”** (ROSENDAHL, 1996, p.56). Todavia, a efemeridade do tempo acionado na execução do ato performático, embora não permita **“territorializar”** o espaço sacro, opera na dimensão da fricção de campos subjetivos – do performer e do espectador – à medida que sua estética cênica provoca rupturas com o pensamento religioso hegemônico.

Mas, afinal, o que seriam espaços sagrados? Territórios sacros partem da estrutura normativa de um espaço regrado, que contém hierofania, isto é, local que difere dos demais espaços urbanos, **por apresentar uma ontologia diferenciada do espaço desorganizado e amorfo da cidade**. Essa diferenciação se manifesta na experiência subjetiva, a priori, de uma determinada comunidade religiosa participante desses espaços e faz o território religioso transcender o espaço profano. Para Bonnemaïson (1981), o fortalecimento da territorialidade parte das experiências religiosas coletivas ou individuais que o grupo preserva no território sacro e nos itinerários constituintes deste espaço. O referido autor considera o território um meio pelo qual se encarna a relação simbólica existente entre cultura e espaço. Logo, esse território torna-se, um geossímbolo - que detém sentido e significado.

Contudo, estes sentidos socioespaciais entram em colapso e podem dar vazão e colocar em xeque a presença do elemento sagrado, quando alguém altera a sua paisagem e, concomitantemente, as experiências tidas como axiomáticas. A apresentação Flores para Pietá visa questionar esse fato, sobretudo ao apresentar um corpo masculino com vestes femininas

representando uma santa na urbe, em frente às igrejas em que se manifestam o sagrado, além do fato de o vestido, a maquiagem e os demais signos serem denominados teoricamente como “femininos”, na grande maioria das culturas modernas. Prontamente, tal questionamento artístico, a partir do corpo dissonante transformista, vai ao encontro do excerto presente na Bíblia: “Uma mulher não poderá usar coisas de homem e um homem não poderá vestir-se com roupas de mulher, porque o Senhor, teu Deus, abomina quem assim procede” (Dt. 22, 5).

Como vimos acima, o livro bíblico possui teor sagrado para os cristãos repudiarem tais atos e, sem demora, tais diretrizes são fortemente enraizadas no âmbito social, em que há estranheza, aversão e, muitas vezes, preconceito por parte da população que presencia o transformista utilizando-se da imagem sagrada em seu corpo, pois o vê como dissonante, torpe, herege e vulgar. De fato, a dificuldade em dialogar com os corpos minorizados, muitos fazem parte da religião católica e estão inseridos também no seio do sacerdócio, talvez resida no fato de o magistério presbiteral continuar subsistindo num referencial tendencialmente heterossexual, forjados por milênios de patriarcalismo, resultando na cis-heteronormatividade ajustada na natureza criada por Deus, conforme descreve o livro bíblico. Dentro dessa lógica, os corpos homossexuais desimportantes (para a igreja e para o Estado) são vistos por um prisma negativo, inferiorizado, ultrajado.

A divisão engessada de gênero masculino e feminino, provoca um embate com os movimentos LGBTQIAP+⁵³, que vão à luta para resguardar seus direitos, porém, as visões retrógradas das pessoas ditas cristãs, dedicam-se em colocar tais sujeitos em caixas normativas para dominá-los. Logo, a pessoa e a sua individualidade, sua consciência e seu comportamento, para esses cristãos pouco importam, “é o efeito-objeto deste investimento analítico, dessa dominação/observação” (FOUCAULT, 2008, p. 331). Além da questão do transformismo, ao dividir os corpos como feminino e masculino, a igreja e grande parcela da sociedade imprimem uma conotação sexual por diferenciarem os sexos opostos, mesmo que:

A religião se opõe ao desejo sexual, quando há a diferenciação no vestuário masculino e feminino, a humanidade fica mais sexualizada através dos códigos que valorizam os sexos opostos. É uma contradição, mas a Igreja eleva o prazer carnal quando reprime os corpos a usarem padrões correspondentes aos seus sexos. O ser humano é impuro para a Igreja e deve evitar cair em tentação mediante às exigências comportamentais impostas por um cruel ditador, a quem dá-se o nome de Deus (FREY, 2013 p. 4).

⁵³ A sigla representa as variações de sexualidade e gênero, quais sejam: lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, queer, intersexuais, assexuais, pansexuais e outros. Importante frisar que, a referida sigla existe, para que esses corpos marginalizados socialmente tenham acesso a políticas públicas.

Flores para Pietá, ao trazer para a ação performática o corpo montado, análogo ao corpo transexual (**perigo da carne**⁵⁴), traz à tona a sexualidade, desestabiliza as supostas “verdades absolutas” que deslegitimam determinados modos de existência, impedindo, inclusive, a existência desses corpos, classificados como desimportantes, por estarem fora do padrão hegemônico estabelecido socialmente. Além disso, tanto na construção e criação do ato performativo, quanto na recepção deste, acionamos a carga cultural com a qual fomos treinados para lidar, o comportamento que parece quase um reflexo instantâneo, consciente foi treinado por códigos morais, éticos, estéticos.

Ao estar com o corpo subversivo nos territórios sagrados, chama atenção dos transeuntes que atravessam a rua para verificar aquele acontecimento e contemplar a imagem do performista e os significados ali refletidos, alguns evitavam se aproximar da ação performática; outros proferiam insultos, gracejos, outros registram a ação no celular, tudo de acordo com a carga cultural, ética e estética a que estão inseridos. **A alteridade dos corpos aflora frente à performance simbólica da virgem piedosa.** A Performance Flores para Pietá fissa a identidade heterocisnormativa religiosa, sobretudo ao deixar marcas simbólicas no espaço-tempo do território sacro e nos espectadores da ação.

Mas até que ponto os cristãos consentem a representação da sacralidade em corpos não normativos? O que pode esse corpo? Essas reações são honestas, pois refletem os valores dessa sociedade extremamente homofóbica e sexista. O que dizer da reação da Instituição religiosa católica diante da performance? As reações explicitadas, mais adiante, mostrarão o que acontece com um corpo dissonante em plena contemporaneidade, que intenta provocar a reconfiguração momentânea tanto no espaço sagrado católico, quanto no modo cotidiano de se estabelecer relações com os fiéis-transeuntes.

A arte da performance tem como um dos seus suportes a sua não mercantilização, principalmente quando se está na rua, lugar em que as pessoas podem ou não participar e, sincronicamente, interessar-se pela ação artística apresentada. Uma das vantagens que os *performers* têm ao fazerem a intervenção urbana, está no interesse de perceber a potência do

⁵⁴ Usa-se a expressão no sentido bíblico, em que “a mentalidade da carne é morte [...] a mentalidade da carne é inimiga de Deus porque não se submete à Lei de Deus, nem pode fazê-lo. Quem é dominado pela carne não pode agradar a Deus” (Rm: 8, 6-8).

fazer artístico junto aos espaços não formais de arte, ir ao encontro das pessoas, já é um "meio ideal para transmitir a miríade de ideias" (GOLDBERG, 2006, p. 288), que emanam desses locais. Dessa feita, enquanto performista, tenho interesse pela ação urbana em territórios sacros, pois procuro despertar outras consciências sobre o corpo homossexual historicamente marginalizado.

A performance em questão, mesmo provocando choque, o asco, a revolta dos transeuntes, possui o intuito de potencializar o questionamento que intenciono responder nesta dissertação, qual seja: **dizer a qual território pertencem nossos corpos**

marginalizados? À luz de Santa Judith Butler (2000), talvez seja conveniente interpelar qual corpo é desejável? Nos estudos do seu livro denominado "corpos que importam", a autora parte da ideia de que os termos que permitem o ser humano ser reconhecido como HUMANO, são construídos, discutidos, propagados socialmente e os corpos que não se encaixam dentro dessa premissa, não podem receber a condição de humanos, isto posto, são "corpos que não importam", os quais as relações hegemônicas de poder não os reconhecem enquanto pessoas, legitimando múltiplas faces de violências e punições direcionadas a esses grupos.

Ao voltarmos nosso olhar para os territórios sagrados, como possível resposta a problematização dos corpos que (não) importam, a partir da estratégia cristã de salvação-santificação, os territórios sacros são mantidos pautados em uma relação de dominância e os corpos, ali presentes, precisam ser regrado e engendrado sob a égide dos ideais religiosos cristãos. Porém, o maior desafio da instituição religiosa é lidar o corpo transgressor, viado, transformista⁵⁵, pecaminoso, quando este adentra o território demarcado de sacralidade comandado pela igreja, visto que esses corpos causam frestas na lógica da prática heterodominante. O ato performático Flores para Pietá entusiasma pela transformação social, pela busca de uma legítima transposição metafórica. Ainda que por um instante, o propósito é prender a atenção do espectador para a apresentação em tela. O cerne crucial do trabalho da performance está justamente no emudecimento do artista, pois o corpo fala por si, a performance denuncia a realidade de ser homoafetivo no

⁵⁵ As (os) transformistas promovem intervenções no corpo masculino que podem ser rapidamente suprimidas, assumindo as vestes e a identidade feminina, em ocasiões específicas.

mundo, ser coagido por ser quem é. Nesse prisma, é preciso confrontar o local onde habitam possíveis perpetradores de preconceitos, por meio da ação performática, no cerne dos territórios sagrados.



Para começo de análise sobre o quanto a performance é potente nesses espaços, explanarei sobre a ação urbana realizada na Cova da Iria em 2018, em Fátima- Portugal, centro de devoção mariana, o qual recebe peregrinos do mundo inteiro. Muitos fiéis pedem bênçãos e agradecem graças alcançadas ou, simplesmente, turistas que desbravam um local conhecido mundialmente. Pude ver, ao redor da grande praça que circunda o santuário, os fiéis fazendo o percurso de joelhos, acendendo velas, segurando terços ou chorando emocionados por estarem ali, assim como eu me emocionei. Afinal, **para muitos devotos, o espaço é sagrado**, por conta disso, subjetivamente, o sujeito é levado a experimentar a convicção enraizada no próprio contato com o sentimento constituinte de uma identidade religiosa.

Os espectadores que assistiram à exibição do trabalho experienciaram reações assinaláveis, sendo o silêncio e a curiosidade as posturas mais recorrentes. Talvez pela caracterização da minha atuação, em que é perceptível a palidez imagética, ao estar como a santa transpassada pelo sagrado coração, que simboliza uma mãe segurando um corpo dissecado, ensanguentado. **Uma santa estática que busca o não dito**. Além da semelhança com as práticas religiosas extáticas de contemplação de imagens iconográficas. Portanto, no território sacro hegemônico, há uma “santa” dissonante no meio do caminho, resguardada a paráfrase a Drummond, **em que a simples presença já explora uma dissonância no território, em outras palavras, um desafio ao *status quo***.

Na grande praça que circunda o santuário de Fátima, os atravessamentos perante a performance foram quase passivos, mas não nulos, porque o silêncio também é uma forma valorativa de expressão e **as reações adversas causadas pelo ato performático foram legítimas, inclusive as desfavoráveis**. Um casal quis tirar foto de Raphael-Pietá, à medida que se aproximavam, desistiram, provavelmente, por perceberem que se tratava de um homem. Alguns transeuntes riam da visualidade, outros, franziam a testa, outros tantos tinham muita raiva, repulsa, balançavam a cabeça, sinalizando repúdio, reprovação do ato.

O mais curioso foi a doação de alguns euros por quatro pessoas (vide a figura 17), deixando a quantia em cima da veste que simbolizava corpo dissecado. Essas doações para artistas são culturalmente comuns, nas ruas da Europa Ocidental, principalmente, por ser um ambiente frequentado por muitos turistas. E a performance não detinha a intenção de angariar dinheiro, mas alguns transeuntes pensavam que se tratava de uma estátua humana (ou estátuas vivas). Esse episódio reverbera na fala de Richard Schechner (1985), ao explicar que:

Algo ‘é’ performance quando os contextos histórico e social, a convenção, o uso a tradição, dizem que é. [...] A partir da perspectiva do tipo de teoria da performance que proponho, toda ação é uma performance. Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas performances e outras não; e isto varia de cultura para cultura de período histórico para período histórico (SCHECHNER, 1985, p.12).

Nesse caso, tanto Flores para Pietá, quanto a arte de estátuas humanas, podem ser vistas como performance, contudo, com teores dicotômicos, pois esta busca, muitas vezes, apenas o capital, já aquela, a transgressão e a desestabilização do sistema. Ainda assim, ambas podem ser vistas com o mesmo intuito, dependendo do contexto social em que estão inseridas, como o caso relatado acima, na cidade portuguesa de Fátima. É importante destacarmos que não havia, próximo à ação performática, nenhum carro de polícia ou vigias. À vista disso, creio que seja por esse motivo a não ocorrência de nenhum tipo de repressão, no sentido de impedir o acontecimento do ato performático, apesar da desobediência que a própria “Flores para Pietá” transpassa e tenta ressignificar aos transeuntes.



Figura 17- Pietá em Fátima, no qual é possível ver os euros que foram doados, em cima da representação simbólica do Cristo repousando sobre o colo de “santa”, pelos transeuntes. **Fonte:** Ester Leray. 2018.

O mais poético e intrigante de tudo isso é saber que eu jamais acreditei que seria capaz de permanecer como virgem dolorosa em locais sagrados. Durante o ato performático, deduzi que seria preso, expulso ou fisicamente agredido. Porém, quem ousaria jogar uma pedra na personificação de Pietá?

Todavia, houve divergências não harmoniosas nos demais países em que a performance ocorreu. Como, por exemplo, na intervenção realizada no território que consiste de um enclave murado dentro da cidade de Roma (2018), capital da Itália – **O Vaticano** – que é o menor país do mundo e sede da Igreja Católica, de onde é comandada a religião de mais de 1,5 bilhão de católicos apostólicos romanos, ao redor do globo. Nessa ótica, destaco que a relação entre performance e espaço pode variar, dependendo das pessoas presentes e/ou do lugar onde a performance é apresentada. Assim, a performance:

[...] estabelece uma relação diferencial com os espaços que utiliza. O espaço pode ser construído em função das exigências estabelecidas pelas performances; pode ser apropriado pela performance, que se adapta e improvisa o seu desenvolvimento ao espaço; pode-se transformar o espaço e torná-lo integrante de uma performance (SCHECHNER, 1968, p.57, apud JANSEN, 2004, p. 25).

De antemão, cara leitora/leitor, tinha clara convicção da dificuldade para realizar uma intervenção no Vaticano, principalmente, pelo seu elevado sistema de segurança. Mesmo sabendo dos riscos, vesti-me de Pietá e utilizei um casaco sobretudo até o local da performance - a Praça de São Pedro - envolta da colunata centenária de Gian Lorenzo Bernini. Ao tirar o casaco e estar representado a santa piedosa, a reação imediata dos transeuntes foi de se afastar, isolando a performance. Este fato revela que as performances que aderem aos espaços públicos são passíveis de imprevisíveis ações repressoras.

Dessa vez, Pietá causava choque, transgressão, distinção, pois não pertencia ao local sagrado. Imediatamente, **três carros de polícia** se aproximaram de mim vestido de Raphael/Pietá (distingo que metaforicamente sou eu quem está representando Pietá com as minhas próprias ações e não um personagem, contudo, quem está agindo não é o Raphael do dia a dia), em resposta, entoei o canto lírico “*Kyrie, eleison*” (Senhor, piedade):

Kyrie Eleison

Como o ladrão perdoado
Encontro o paraíso ao teu lado
Lembra-te de mim
Pecador por tua cruz

Christe Eleison

Como a pecadora caída
 Derramo aos teus pés minha vida
 Vê as lágrimas do meu coração
E salva-me!

Kyrie Eleison.

Mesmo tempo em que eu entoava o canto acima, pus-me a caminhar para fora dos domínios do Vaticano e os carros escoltaram a virgem-piedosa/Raphael-profanado, como uma procissão solene, silenciosa e vigilante até a saída da praça de São Pedro, dirigindo-se para fora do domínio da Cúria Romana, no país de fronteira, isto é, Roma.



Figura 18– A performance vigiada por viaturas de polícia na *Via Della Conciliazione* – em Roma. **Fonte:** Ester Leray. 2018.

Nesse enredo, potencializa-se, novamente, a questão: A que local pertencem, afinal, nossos corpos marginalizados socialmente? Lamentavelmente, nossos corpos não têm liberdade, assim como a liberdade artística é um ultraje inconcebível para o sistema que exerce controle sobre os corpos na sua dimensão diversa. Com a licença de utilizar esta dissertação como espaço para debate, necessito dizer que **O sistema religioso** que deveria acolher, funciona, muitas vezes, para segregar todos aqueles que divergem daquilo que lhes é imposto. Diante disso, cabe a reflexão: como podem tais posicionamentos radicais, seja do policiamento, sejam de pessoas

conservadoras, considerarem a presente performance sendo mais violenta e perigosa que o discurso de ódio fomentado por doutrinas excludentes e preconceituosas que se valem, por vezes, da famigerada “liberdade de expressão”?

Nesse enfoque, mesmo com a coerção por parte das viaturas de polícia, numa clara pressão para eu não continuar a performance, principalmente, ao utilizar o método de silenciamento, **que condena as singularidades dos corpos dissidentes para o limbo das invisibilidades.** Esse ocorrido casou no meu corpo-*performer* vulnerabilidade, alteridade, fiquei abalado psicologicamente, temi ser deportado, ser agredido, apesar da performance não possuir ironia, zombaria ou objetos agressivos; mas o inverso, Flores para Pietá procura introduzir a delicadeza, uma atmosfera intimista do não dito, semelhante às práticas de contemplação dos rituais religiosos de veneração a imagens sacras.

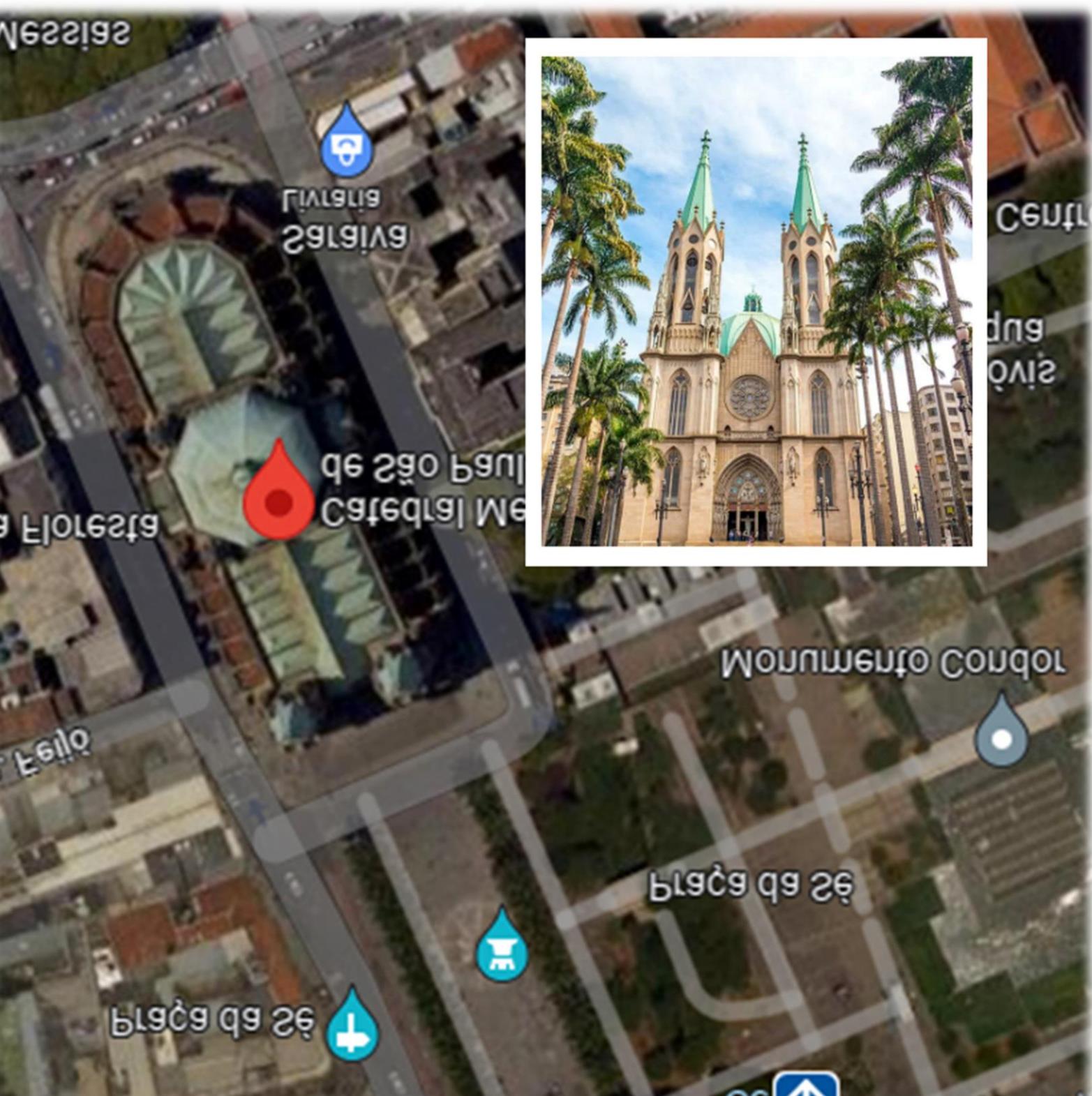
A performance Flores para Pietá potencializa a ideia de quão o corpo é uma arma política e, neste caso, a(r)tivista, pois o corpo transformista não detinha nenhuma ameaça terrorista, contudo, infringia as regras da normatividade cristã, além de criar problematizações na estrutura morfológica e ornamentais do corpo visto, historicamente, como profano, subversivo, para se propor uma ideologia sacra. E, ao encarar a transgressão, este corpo fere a moralidade doutrinal católica. Logo, o medo implantado pela vigilância é útil para o funcionamento do dispositivo da sexualidade regrada.

Para Castro (2013), o corpo do artista/performer é “um campo de interferências, ou melhor, um veículo passível de causar interferências (...) uma vez que este corpo e a sua ‘organicidade’ são susceptíveis de constituírem significação” (CASTRO, 2013, p. 193). Ou como sugere a performer e artista plástica francesa Orlan (1998), “o corpo da performer torna-se local de encarnação das ideias e um lugar de debate público” (ORLAN, 1998, p. 95).

O termo: “lugar de debate público”, referido pela autora, interessa-me, pois, a partir do corpo transgressor inserido na performance, aguça a imaginação dos transeuntes, fomenta a reflexão e exercita diferentes formas de percepção acerca do tema provocador exposto pela performance. Todavia, é oportuno considerar que embora no processo de criação do ato performático haja o intento de se alcançar objetivos de dar potência ao corpo gay, o mesmo não é regra nem tão pouco garantia. Os imponderáveis da vida real, somados aos campos subjetivos

dos espectadores podem conduzi-los a experiências bem dispares. Apesar disso, este campo heterogêneo de ideias, sentimentos e de sensações disparados pela performance constituem em campo fértil para a performance atualizar e ressignificar seus atos poéticos/processos e criativos.

Mesmo os sentidos refratados por meio da performance não seja, necessariamente, o esperado pelo criador, dada a liberdade de recepção, as dúvidas, os questionamentos e os sentimentos que o ato performático produz e desperta, já estimula uma alteração em torno da performance.



No ano de 2020, Flores para Pietá voltou a ser performada, mas, dessa vez, no Brasil, em frente à igreja da Sé, em São Paulo-SP, onde a performance deveria insurgir por ser **O estado que mais elimina sistematicamente corpos de lésbicas, de gays, de bissexuais, de travestis, de transexuais e de pessoas intersexo no Brasil**, Conforme revela o Dossiê “Mortes e Violências contra LGBTQIA+ no Brasil”⁵⁶, cuja violência ao grupo LGBTQIAP+ tornou-se questão **naturalizada**. Nessa perspectiva, fazia-se necessário invadir esse espaço, desorientá-lo, compor em frente aos seus estuques divinos a **imagem do corpo-sagrado-viado-dissidente** para confrontar a máquina hegemônica opressora, por meio de um corpo-significação, ao deslegitimar um hábito naturalizado em nossa sociedade: a homofobia, a qual a igreja ainda emudece sobre o assunto, de modo a **amplificar o espaço de violência**.

⁵⁶ Assassinatos de pessoas LGBTI+ crescem 44% em SP, segundo relatório. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/05/11/assassinatos-de-pessoas-lgbti-crescem-44percent-em-sp-segundo-relatorio.ghtml>. Acesso em: 02.02.2023.



Figura 19- A Performance no interior da Catedral da Sé, em São Paulo. No canto superior direito, o segurança solicitando a saída do recinto e, no canto inferior direito, a ação em frente à referida catedral. **Fontes:** Ester Leray. 2020.

Retornando ao ato performático, quando eu, Raphael-Pietá caminhei da Praça da Sé até a porta lateral da Catedral e, adentro o recinto sagrado, os fiéis que estavam no templo começaram a provocar burburinhos, observam a ação performática com olhos de desaprovação, mesmo eu permanecendo inerte, tal qual as demais imagens presentes no templo. A máquina de vigilância, como um olho de Deus que tudo vê, espreita o público por câmeras ou por homens fardados sob a face de presumida inocência, correlacionado sob os olhares das iconografias sacras que emergem do altar.

Sem demora, ouve-se um som do rádio comunicador *walk tok*, não tardou para que o segurança fosse ao meu encontro solicitar a saída da Catedral. Em consequência do pedido, tentei dialogar, indaguei sobre qual o motivo da expulsão, considerando que não estava gerando nenhum escarcéu. E o segurança da Catedral da Sé, sem utilizar um tom eufemístico para disfarçar a coerção, diz: “**Você não pode estar assim neste lugar**”. Esse episódio mostra que “[...] a política – e o poder – funcionam em parte por meio da regulação daquilo que pode aparecer, daquilo que pode ser ouvido” (BUTLER, 2011, p.29). Mesmo com o silenciamento sofrido pela fala do guarda e, concomitantemente, a expulsão do interior da

catedral, foi o “não poder estar assim”, que a performance delatou as impossibilidades de ser, de pedir respeito e de como vivenciar o mundo sem normas excludentes e de caráter impositivos.

A coerção do segurança da Catedral da Sé faz parte de aparelhos disciplinatórios que utilizam o adestramento como princípio de seu próprio funcionamento e a “disciplina traz consigo uma maneira específica de punir, que é apenas um modelo reduzido do tribunal” (FOUCAULT, 2008, p. 149). Tal poder disciplinar, através do uso de tecnologias assegura a elaboração de discursos para tratar dos ditos “anormais” (FOUCAULT, 2013). Na esteira do pensamento epistemológico do autor, Butler (2019) trabalha o conceito “corpos que importam”. Na esfera da normatividade, da docilidade disciplinar, muitas pessoas ficam de fora desses enquadramentos. Nesse sentido, àqueles que não reconhecidos nestes termos sequer recebem o status de ser humano, se constituindo em “corpos que não importam”, estando sujeitos a toda violência, a punições e ao poder controlador/disciplinar imputados aos seus corpos.

Ainda de acordo com Butler (2000), o tempo todo somos construídos e reconstruídos em consonância com as normas impostas socialmente. Nesse sentido, a própria definição de “humano” depende da capacidade dos corpos para se adaptarem e reproduzirem as normas sociais. No momento em que isto não ocorre, esse corpo desviante terá a morte como o ato disciplinador mais violento e opressor, posto que, ao exterminar o anormal, o desviante, imputará a todos os corpos insurgentes, o medo e o silenciamento.

Portanto, há necessidade do controle rigoroso dos indivíduos e dos seus corpos. Por isso, quem desvirtua a lógica/doutrina cristã é passível de sujeição, pois o raciocínio do poder opressor parte em incrustar a docilidade política do ser humano. À vista disso, a intervenção urbana “Flores para Pietá” demonstra, na práxis, o que acontece quando um corpo ilegítimo para representar o sagrado utiliza da insurgência subvertedora e coloca em risco o fluxo da supremacia das instâncias de poder, especialmente, ao estar em territórios onde a Igreja monopoliza a moral, a existência homogênea de corpos e as convenções sociais, espirituais e sexuais. Dessa forma, é perceptível que a performance arte engendra modos de existência, além de configurar escolhas possíveis para fluir a existência como ação política.



o
itânia
de edificações históricas

R. Lade

Casa Feliz Lusitã
nte



R. Siqueira M

Praça Frei
Caetano
Brandão



**Catedral Metropolitana
de Belém Nossa...**

Igreja católica com afrescos históricos

as Onze

Fábrica de Velas São João

Loja de velas



a diesel



Soares Motores
de motores de popa



**CAC - Centro de
Atendimento ao C**



**TJPA - Secretaria de
Gestão de Pessoas**

Em 2021, ao realizar a performance urbana Flores para Pietá, desta vez, na minha terra natal, mais especificamente em frente à Catedral da Sé, que é a principal igreja diocesana do Estado, **foi como voltar à tenra infância pela afetividade**, pois é na Catedral Metropolitana de Belém que sai a procissão do Círio de Nazaré. Desde a década de 1990, nesse lugar, vi passara imagem de Nossa Senhora de Nazaré em sua berlinda.

Mas agora, já adulto, volto à Sé vestido com as insígnias de Nossa Senhora de Pietá, tal qual as devotas com suas representações marianas, que saem no Círio de Nazaré para pagar sua promessa, em que utilizam o próprio corpo como expressão votiva. Contudo, o meu corpo, mais uma vez, não era bem-vindo ao ambiente sagrado pela Igreja Católica, **pois subverte a lógica de um corpo cis-heteronormativo que poder estar como Maria**, e o meu corpo marginalizado, profanado pela Igreja produz princípio de agitação em torno do território, pois a **minha imagem borra as colunas centenárias da igreja**, fissura as subjetividades e lógicas binárias e faz, mais uma vez, que **a homofobia sistêmica se materialize em frente a estes lugares**.

Meu corpo, ali naquele lugar, carregava visível e invisivelmente as minhas vivências como cristão católico, mas a afetividade desse lugar se dissipa ao avistar, de longe da igreja, o guarda zelador chamar o segurança do local (com porte de arma), de modo a não permitir minha permanência em frente à Catedral e, sobretudo, impedir a minha entrada. Além desse fato, três pessoas saíram da igreja e foram próximas à ação e destilaram seus discursos homofóbicos a mim (vide a figura 20).

Flores para Pietá, mais uma vez, ao ousar produzir outras formas de vivenciar esses locais, reflete o quão a Igreja Católica estabelece relações hierárquicas e preconceituosas entre héteros e homossexuais no interior da sua instituição cristã, delimitando estes espaços para os corpos “não adequados” e promovendo a expulsão da pessoa homossexual, especialmente o que arrebentou a porta do armário, o afeminado, o travesti ⁵⁷, o que não encena mais a heterossexualidade, a norma. Logo, mais uma vez, o corpo gay não é bem-vindo à instituição religiosa católica e o corpo homossexual é o primeiro a receber a artilharia pesada, por isso o

⁵⁷ Faz-se importante elucidar que, apesar do performista não ser travesti, ou mulher trans, os transeuntes que o veem não sabem sobre a identidade de gênero e, ao vê-lo, também podem se questionar sobre seu gênero, para além da sexualidade.

meu corpo tem a necessidade de estar armado com dinamites subjetivas, que conseguem enfrentar o sistema antes que este ambiente o exploda primeiro.

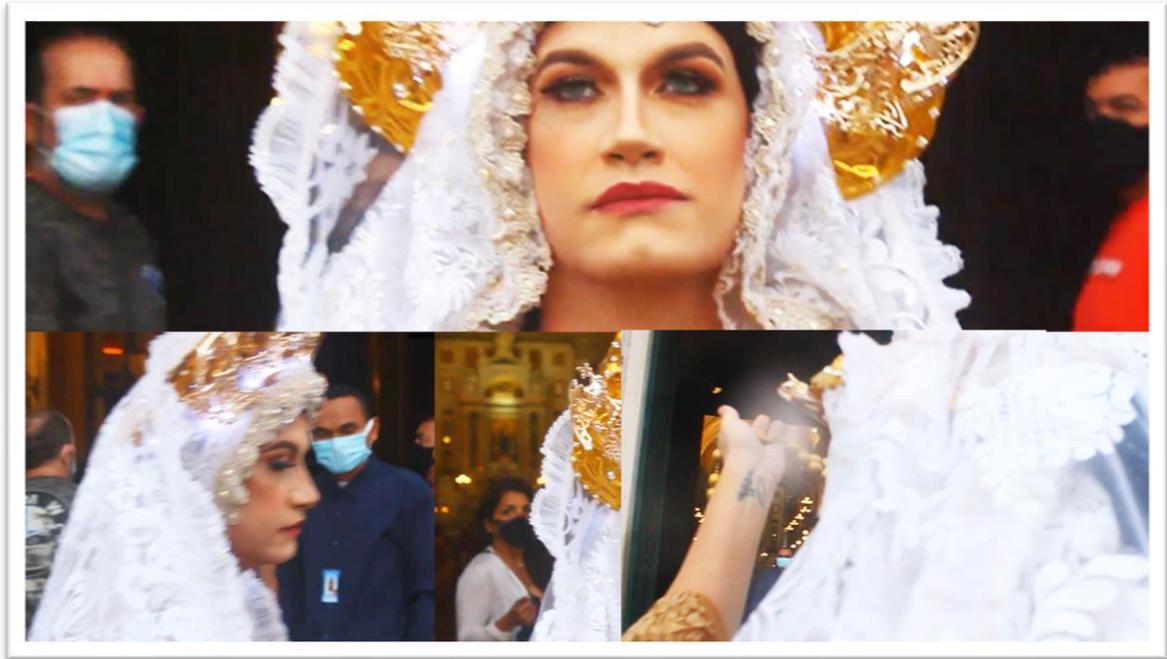


Figura 20 - A ação performática em frente à Catedral Metropolitana de Belém. Na imagem superior, vê-se os dois homens que insultaram a performance. Abaixo, o segurança impedindo a minha entrada na Catedral. **Fontes:** Gleydson Malcher. 2021.

É importante explicar que a performance Flores para Pietá não mostra apenas a homofobia dentro da igreja, mas o fato de que, essa demonização do corpo masculino travestido de uma figura feminina, de estar parecido com uma mulher, **contribui para perpetuar também a desigualdade entre os gêneros, haja vista que a figura feminina é subalterna dentro da igreja, é inferior dentro da visão patriarcal que a instituição católica perpetua milenarmente.** Assim sendo, o mecanismo de controle, camuflado em pele de cordeiro pelo discurso de uma ação social benéfica, ou que intenta salvar os pecadores, não passa de uma “religião que busca dominar, controlar e regular, de acordo com a sua visão, a sexualidade humana” (SANTOS, 2014, p. 28), além deste corpo subversivo estar alinhado a outros corpos que:

são marcados identitariamente como sendo diferentes ou marginais, e estando associados a espaços particulares, enquanto outros são considerados normais e muitas vezes colocando-se como neutros no discurso dominante. Isto tem se mostrado a partir da justaposição entre sexualidade, gênero e espaço, na simultânea associação entre

sexualidade/corpo e seu monitoramento. O corpo tem se colocado como um espaço social e político, indo além de um espaço biológico (ORNAT, 2008, p. 318-319).

A performance Flores para Pietá, a partir do meu corpo dissidente homossexual, fissa esses territórios pelo modo como subverte a lógica patriarcal, sobretudo, ao trazer o corpo gay profanado pela Igreja e o qual os “[...] imperativos morais da religião preferem ocultar” (BASBAUM, 2003, p. 56). Sem demora, o fazer artístico performático subverte o sistema, gera um debate sobre o território coercitivo da Igreja e cria novos e potentes imaginários, reelaborando, nas paisagens e nos territórios de poder, novos e potentes imaginários. E esse fato já é importante para criar fissuras e resistência em tais pensamentos retrógrados, como diria Foucault (1985, p. 91): **“lá onde há poder, há resistência”**.

Dessa feita, a resistência em colocar o corpo insurgente na rua, no cerne do lugar sagrado cristão, sendo uma relação de poder e de reivindicação, pois o corpo, mesmo com as opressões sofridas pelo aparelho vigilante da igreja, **cria outras formas de produzir a sua própria narrativa**. Com isso, suspende o adestramento que lhe foi imposto. Portanto, ao se apresentar no cerne dos territórios sagrados cristãos católicos, a performance Flores para Pietá potencializa o alargamento de percepções e flexibilizações das subjetividades para quem presencia a sua ação disruptiva, sobretudo ao exibir a essência iniludível que carrega a dubiedade de um corpo tido como pecador e, pela performance, simultaneamente, sacro, **O qual o verbo se faz carne, porém, com matéria transgressora**.

Ao realizar essas ações, percebi que a (re)performance mobilizou a problematização do meu mundo como artista contemporâneo, ao inscrever no meu corpo a vontade política que suspendia, mesmo que efemeramente, o controle do biopoder sobre a minha vida. Era necessário, portanto, criar uma desordem não prevista. Eu não queria mais que as pessoas sentassem e olhassem para os meus olhos, como quem pede socorro. Queria ser indisciplinado, fazer meu corpo uma dinamite subjetiva, prestes a explodir, mesmo que momentaneamente, as estruturas de controle e, assim o fiz, ao trazer a partícula “Re” para a minha ação.

LUT(AR)O(OU)



- 1- Abalar-se pela morte do colega de Turma do mestrado, o grande e admirável **AFONSO GALINDO**, que lutou até o fim contra o Câncer.
2. Poucos meses depois, eu estava escrevendo esta dissertação, quando o aplicativo do Whatsapp me notificou sobre o ocorrido. Eu não conseguia acreditar na notícia. Fiquei paralisado por um bom tempo. Num súbito momento, peguei o telefone e liguei para o número dele, na esperança de ser uma brincadeira, que era uma de suas características, mas ele não atendeu.
3. Ativei, de imediato, um **gatilho** que me terroriza, pois quase faço a mesma ação, entretanto, de alguma maneira, consegui lutar contra essa vontade.
4. Me vem à mente o quão nossa mente é frágil! E, às vezes, cansamos de lutar.
5. Não quero mais falar sobre o assunto, prefiro poematizar em homenagem e, ainda bem, que o presenteei com o poema, abaixo, em vida.

ENTRE UM GIRO E OUTRO- Rajadas de Decolonialidade

Willame, nome americanizado- tentaram boicotar, desde cedo, a sua ancestralidade. Na camada mais ativa: a interseccionalidade! Preto, bicha, periférico- à margem...

Mas, na gira da vida, entre Mise-en-scène e Xiré, salta aos olhos o Laroyê!

Rememorar, reconhecer, decolonizar o Autoetnocorpo,
que se agiganta e dança,

dança,

dança!

Pas de Deux,

gira a roda da vida,

Numa encruzilhadaXé!

6. Ele falou, emocionado, que o poema acima iria abrir a sua dissertação de mestrado. Contudo, como não será possível, ele fará parte da minha, como homenagem ao grande artista e colega de turma da pós-graduação em Artes.

III. II. (RE)PERFORMANCE - A NEOLOGIA DE UMA POTÊNCIA CRIATIVA

*Reperformance is the new concept, the new idea!
Otherwise it will be dead as an art form.*⁵⁸
(ABRAMOVIC, 2010, apud *New York Times*).

Meirelles e Caçando (2014) analisam que nas Gramáticas Tradicionais, a partícula re- é tratada como um prefixo de origem latina e carrega o sentido de repetição, sendo o conceito de prefixo definido como um elemento que toma um radical como base para formar novas palavras. É importante ressaltar que as autoras chamam de “ideia de repetição” para os verbos em que o re- possui o mesmo significado que a locução adverbial “de novo”. É, portanto, a partir deste exercício propositivo das autoras Meirelles e Caçando (2014) que se compreende a categoria (re)performance, indo ao encontro do que preconiza Maria Abramovic – uma das artistas de maior nome no meio performático – sobre a junção do prefixo re + performance. Abramovic (2007) acredita que o registro da performance é uma necessidade de deixar algum rastro dos eventos para um público maior, posto que:

Este novo modelo proposto [reperformance] poderia dar à arte da performance, que iniciou como um movimento transitório, uma fundamentação estável na história da arte. Conduziria a um diálogo melhor entre artistas de performance de gerações diferentes e garantiria uma posição mais clara para a performance como uma disciplina mais artística (ABRAMOVIC, 2007, p.11).

Essa citação de Abramovic (2007) permite a reflexão de que a performance, muito antes de ser alçada à condição de Arte, compreende processos de execução de relações sociais em esferas rituais nas ordens cotidiana e extracotidiana e se constitui em campo de investigação de diversas áreas das ciências das humanidades, inclusive, com claras divergências sobre o entendimento do termo.

Novamente chamando para esta conversa o antropólogo Richard Schechner (2006), ao referir que a performance deve ser entendida como comportamento restaurado. Para o autor, o comportamento restaurado é o construtor da antropologia da performance, pois esta faz parte da antropologia da experiência. O comportamento restaurado é o comportamento vivido, ou

⁵⁸ “Reperformance é um novo conceito, uma nova ideia! Caso contrário, [a performance] estaria morta como uma forma de arte (tradução nossa)”. Fala de Mariana Abramovic concedida ao jornal *New York Times*, por Carol Kino (2010).

seja, consiste de porções recombinações de comportamentos previamente vivenciados, como hábitos, rituais e as rotinas da vida. Contudo, apesar de as performances serem feitas de porções de comportamento restaurados, cada performance é única.

A concepção de que as performances são feitas de pedaços de comportamentos restaurados se aproxima, em grande medida, da compreensão da *performer* Marina Abramovic (2010) sobre o termo (re)performance. Nesse aspecto, é possível fazer uma analogia com o que acontece no fazer artístico teatral, o texto é encenado várias vezes em locais, e de modo dissemelhante, públicos e dias diferenciados. Esse feito de reatualizar a ação, na arte performática, abre uma fenda profícua para a performance se constituir como campo investigativo de pesquisas acadêmicas, a gerar novos conceitos, visões convergentes e divergentes, além de fomentar um leque de possibilidades de recriação, como as ensejadas pela (re)performance Flores para Pietá.

No entanto, para alguns estudiosos, a concepção da (re)performance é inapropriada, como sugere a americana fundadora da *Performance Studies International*, Peggy Phelan, que alega: “a única vida da performance está no presente” (PHELAN, 1993, p. 146). Em vista disso, sucede o caráter não-reprodutível da performance, em que a ação deve ser “pura e original, a irreprodutibilidade como resistência à pobreza do mundo” (PHELAN, 1993, p. 146). Isso significa que os registros fotográficos e escritos, as gravações e os documentários enviados para as redes sociais, derivados da ação presencial performática, são produtos secundários e contingentes, “alheios à identidade da obra” (PHELAN, 1993, p.146). Ou seja, para a autora em questão, a primeira “obra original”, a partir da imediatez e da efemeridade surgem como valores em si mesmos, isto é, a obra é criada para ser encerrada.

Como artista e pesquisador de performance, não compactuo com esse conceito de Phelan, pois a sobrevivência cultural de uma performance, sua materialidade e seus rastros, podem ser “salvos”, como diz Abramovic (2007), pelo seu registro, como o vídeo-performance, a foto-performance, as anotações sobre a ação, os áudios gravados e as entrevistas transcritas do próprio performer ou do público. A soma de todos os vestígios disponíveis de uma performance, ao que chamo de registros de memórias (re)performáticas, não é a ação em si, mas sim, como reatualização da ação, criando outras formas subjetivas de apreciar a obra.

Para que entendas o que quero dizer, caro leitor, criei na presente dissertação a estação **RE-ATUALIZAÇÃO DO INDIZÍVEL**, a qual, por meio da fotografia, é possível captar o que a oralidade não é capaz de traduzir, pois nossas memórias são ficcionalizadas ao contar algo que nossa mente já capturou no passado. A imagem fotográfica, na estação seguinte, é

capaz de transmitir uma (re)interpretação mais irrestrita que a do olhar presencial, de caráter mais reativo e espontâneo (BEDFORD, 2012, p.78). Além disso, a fotografia é capaz de capturar o indizível, pois tanto o performista, quanto as testemunhas oculares da ação não percebem os pormenores ocorridos no seu entorno, embora as performances vistas no momento da ação (ao vivo), quando lembradas na “tela da memória” são tão subjetivas, potentes e valiosas quanto uma imagem fotográfica ou um vídeo (JONES, 1997, p. 12).

Outra maneira de refutar a ideia de Phelan é explanar que a Performance Arte não precisa necessariamente de um público para efetuar a ação, pois há artistas que podem se autofotografar e disponibilizar a imagem em redes sociais ou em galerias de arte, nesse sentido, “não é a presença inicial de um espectador que faz de um evento um trabalho de performance, mas o ato performativo de documentá-lo como tal” (AUSLANDER, 1997, p. 314). Logo, a arte performática é constituída, então, pela (re)formatização do seu registro. Essa (re)formatização em registrar a efemeridade da ação é a “Razão pela qual o agenciamento dos registros seja capaz de dar vida – ainda que uma vida outra – àquilo que, pela natureza efêmera do acontecimento performático, se supunha extinto, esquecido, quase-morto” (FREITAS, 2022, p. 9).

Agora, vamos partir de um ponto mais delicado, a reencenação de uma performance já realizada. A fim de explicitar alguns pontos, chamo novamente para a nossa conversa Marina Abramovic, que já tentou (re)formatizar, por exemplo, a obra *Trans-fixed*⁵⁹ (1974), de Chris Burden. Mesmo a artista pretendendo fazer mudanças na obra, alterar seus indutores, a (re)formatização da ação foi negada pelo performista. Nessa perspectiva, faço uma analogia novamente entre o teatro e a performance, pois creio que seja elucidativa. A (re)formatização, nesse caso, não seria uma ficcionalização peculiar para interpretar um personagem de outrem, comumente visto na ação teatral? Essa é uma pergunta que tem um embate na contemporaneidade, afinal o *performer* não chora como exige um texto, mas sim, derrama lágrimas pela sua própria emoção.

Quando transformamos uma ação já feita em uma nova performance, acionamos outras epistemologias, outras maneiras de pensar sobre a ação. Eu, por exemplo, nas performances apresentadas na ETDUFPA e na Universidade de Paris 8, tive como indutor a performance “*The Artist is Present*”⁶⁰, de Marina Abramovic, que tinha a intenção de convidar o público a contemplar a minha face, mas com indutores totalmente diferentes dos da artista, era a minha

⁵⁹Na performance em questão, as mãos do artista são furadas com pregos e o *performer* fica crucificado em cima de um automóvel Fusca.

⁶⁰Na performance, a artista convidada o público para sentar-se à sua frente e havia a regra de apenas trocar olhares.

verdade ali, além de assumir um modelo de relação intersubjetivo totalmente opostos aos da obra de Marina.

Creio ainda que, ao propor a (re)formatização da performance de “origem”, o performista atualiza, problematiza o enraizamento de olhar para uma performance por um viés fechado e abre caminho para uma nova interpretação. “Tal looping antropológico de signos é uma característica central da atividade criativa contemporânea” (FREITAS, 2022, p. 23). Além de que a ação de (re)performar uma obra já realizada no presente pressupõe, entre outras coisas, a necessidade de remodelagem do microcosmo histórico da primeira apresentação (MORGAN, 2010, p. 2).

Nessa perspectiva, imagino uma performer transsexual, negra, vestida com os signos iconográficos de Nossa Senhora Aparecida, em frente ao Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida, em São Paulo, essa ação seria um plágio da performance Flores para Pietá? Respondo sem hesitar: NÃO! Pois a performista traria, na sua visualidade e na sua vivência, um corpo diferente do meu. E não apenas pela singularidade da interseccionalidade, isto é, por ser um corpo trans e negro, mas pelo seu valor experimental, por sua singularidade e por dialogar entre sujeitos e contextos de tempos e espaços distintos, **capaz de ativar uma outra historicidade, num diálogo transhistórico.**

Ainda sobre a ideias da repetição da performance como inapropriada, Certa vez, em uma das aulas no PPGARTES, ouvi de uma docente, doutora da especificidade das Artes Visuais, do seu mais alto grau de instrução, que discutir sobre (re)formatização de uma performance era algo frágil (posição com a qual fiquei em completa aversão). Indignado com aquela proposição, refutei a fala dela ao dizer (não exatamente nessas palavras) que a ação de (re)performar uma performance possibilita a criação de memórias, materializa e desmaterializa a presença do artista no espaço acionado, além disso, o prefixo “re” possibilita criar um diálogo aqui e agora com nossa época e, ao mesmo tempo, possibilita sair da individualidade eucrônica, exclusiva do “nosso tempo”, para tornar-se um substrato potente para o futuro.

Nesse ínterim, abro um parêntese para falar que ao cunharem a Performance Arte como “não reprodutível”, por “não visar o monetário”, por ser “frágil a alteração sobre a sua reprodutibilidade”, conflui na ideia de a performance arte **ficar à margem dos fomentos públicos.** Como ocorre em editais nacionais ou locais, ela não aparece como uma especificidade artística, mas sempre hibridizada com outras Artes Cênicas. *Exempli gratia*, há editais como o da Lei Aldir Blanc, que essa linguagem artística da performance não

é contemplada, citando caso análogo, os editais da Fundação Cultural do Pará e da Lei Paulo Gustavo também não mencionam diretamente essa linguagem artística.

Portanto, a performance arte também está à margem de outras especificidades artísticas e é por isso que há a necessidade de estudá-la, seja vista de forma abrangente e re-atualizada, para que a história da performance não se perca, não seja apagada das memórias ou possua poucas teorias, esta última importante para a academia, para o próprio performista e para o público. Logo, há necessidade de (re)performarmos e a registrarmos como categoria artística potente que ela é.

Às vezes, reflito como fazer esse movimento de (re)performance chegue à merecida visibilidade, tenha memórias e novas epistemologias? Já existe no próprio campo específico da Performance Arte potências que são capazes de retornar à ação efêmera, de maneira a possibilitar novas investigações, como as que encontrei na ação (re)performática, pois possibilitou ser uma linguagem mais apropriada para continuar este estudo, em que conceitos de antropologia dialogam com os Estudos Sociais e com os da Ciências da Arte, hibridizadas em interfaces epistêmicas.

E tais interfaces possibilitam o adensamento da investigação (ainda embrionária) de um estudo corpóreo, o qual acunho de CORPO DINAMITE, com a finalidade de colocar em questão o papel do performista a partir de um processo criativo, de modo a cruzar a vida e a arte, a autoetnografia e a criação estética dissidente, que será explorada com maior afinco na **Estação em construção: O corpo Dinamite e o início de uma outra potência**, mas, antes de fazer tal neologia, é oportuno mostrar a potência da (re)performance como reatualização do indizível.

III.III. RE-ATUALIZAÇÃO DO INDIZÍVEL

Nesta estação, há uma ampliação no projeto discursivo aqui pretendido, ao acionar elementos não-verbais para explorar sentidos e valores a serem refletidos na/no outra/outro por meio de registros e arquivos de imagens da performance “Flores para Pietá”, pois o texto visual explora a dimensão extraverbal do enunciado. Ao trazer apenas as imagens⁶¹, de forma cronológica, da performance em tela, pretendo que você, cara (o) leitora/leitor, tenha o auxílio dos tensionamentos capturados no momento da ação performática e, subsequentemente, da produção do seu registro, a possibilitar um retorno particular a uma “série de interfaces passíveis de reviver a ação, autorizando uma espécie de ligação ininterrupta com a performance, que pode **“ser re-atualizada ao infinito”** (STILES 1998, p. 230). Logo, a exploração sinestésica dessa re-atualização, salva na película fotográfica, **evidencia a potência da compreensão do indizível** e, inclusive, pode se hibridizar com a articulação verbal das outras estações, sob o qual o mesmo corpo performático “retorna” em formato dos registros fotográficos, fornecendo um resultado mais pulsante, intenso e artístico para quem vê.

Neste instante, pararei essa escrita e deixo que você interprete/analise, a seguir, as imagens que re-atualizam a performance “Flores para Pietá”.

⁶¹ Na presente subestação, não haverá uma análise escrita das imagens dispostas, o foco é dar visibilidade ao texto imagético e suas valorações. No entanto, cada figura será identificada na "lista de figuras", presente nas páginas 16, 17 e 18 desta dissertação.

⁶² É importante frisar que a re-atualização não se dá por intermédio da fotoperformance, pois a ação não é realizada especificamente para a câmera fotográfica.



Figura 21.



Figura 22.

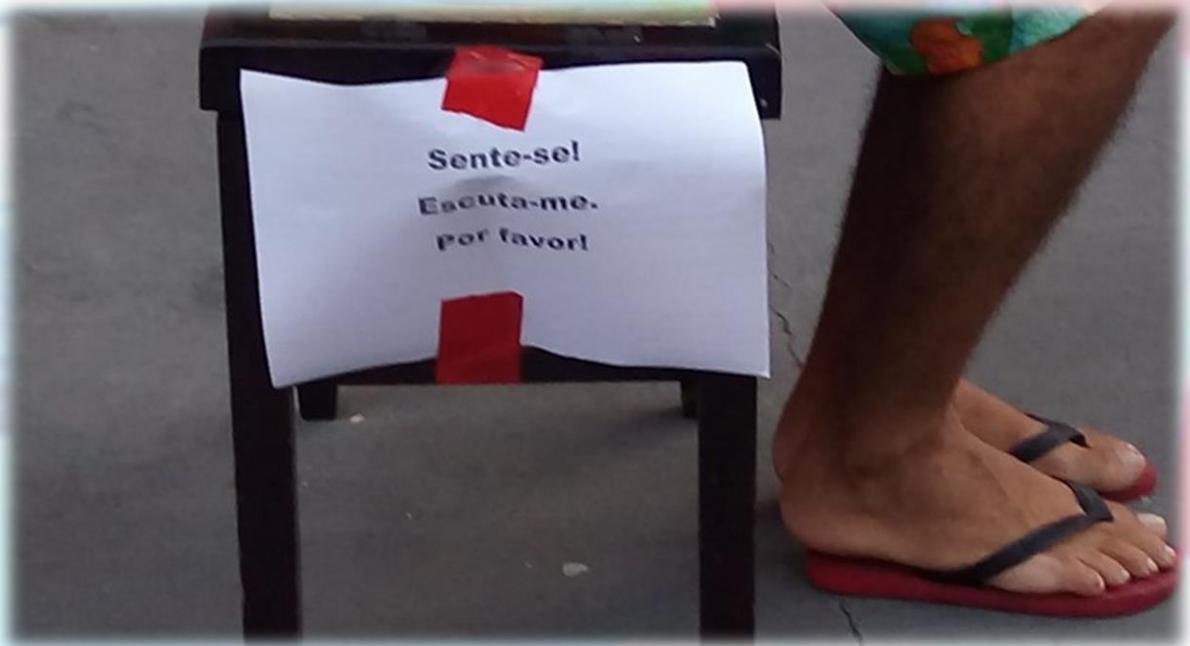


Figura 23.



Figura 24



Figura 25.



Figura 26.

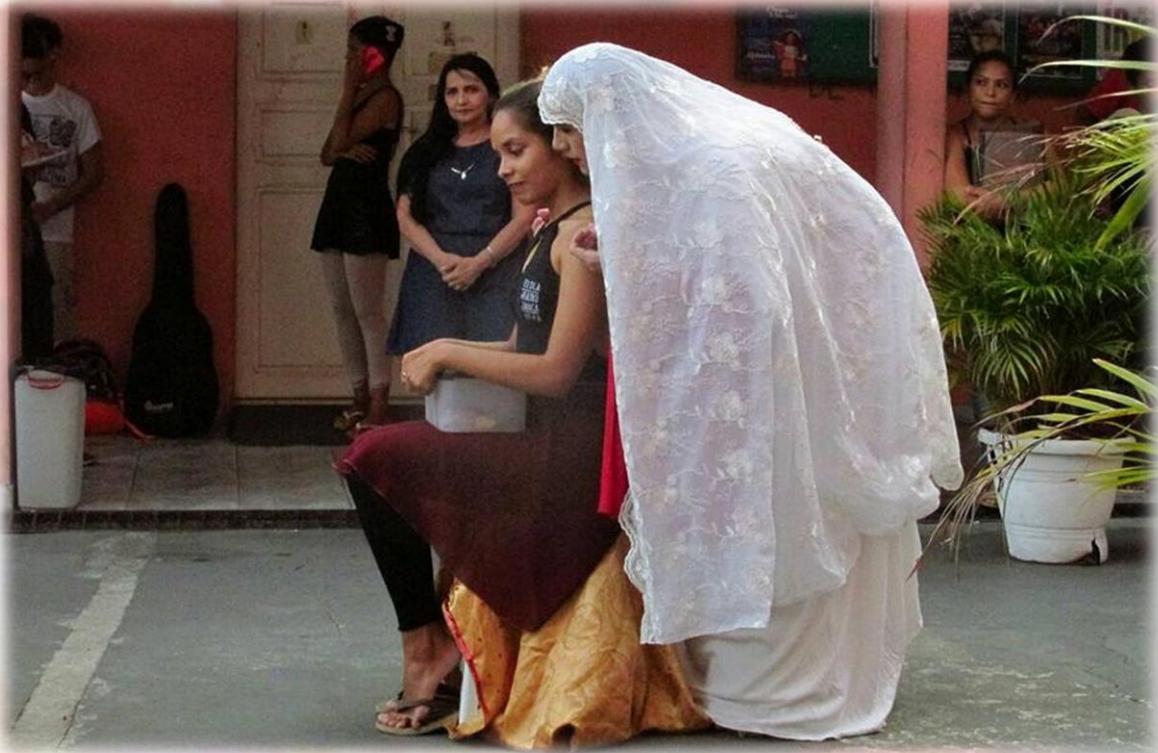


figura 27.



Figura 28.



Figura 29.



Figura 30.

L'Université Fédérale du Pará et l'Université de Paris 8 présentation:

Localité: Université de Paris 8

"Est-ce que le sacré est présent ?"

la performance
Fleurs pour Pietá

Supervisé: Cláudia Gomes et Monique Deboutteville Raphael Andrade

organisation:
UNIVERSITÉ PARIS 8
VINCENNES-SAINT-DENIS

ICA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE UFPA

ESCOLA DE TEATRO E DANÇA UFPA

Figura 31.



Figura 32.

s pour Pietá



Figura 33.



Figura 34.



Figura 35.



Figura 36.



Figura 37.



Figura 38.



Figura 39.



Figura 40.



Figura 41.





Figura 42.



Figura 43.



Figura 44.





Figura 45

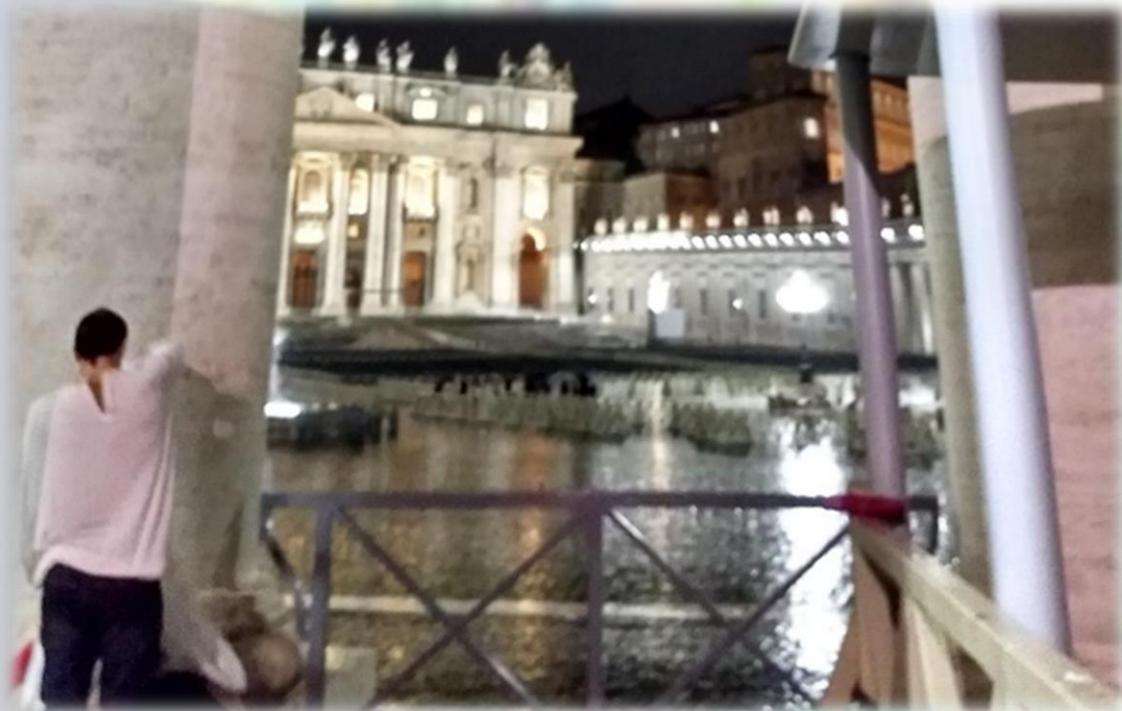


Figura 46.



Figura 47.



EtnoRePerformance na Urbe.

Dia: 13.03.2020
Em frente à Catedral da Sé
São Paulo - às 10h30

Performer: RAphael
W
d
r
a
d
e

Orientadora - ETDUFPA: Karine Jansen
Orientadora - Paris VIII (França): Cláudia Gomes

Figura 48

Orientador



Figura 49.



Figura 50.



Figura 51.



Figura 52



Figura 53.



Figura 54.



Figura 55.



O ANO É 2023

1. **O Amor venceu?! Representado pelo corpo gay, pelo corpo deficiente, pelo corpo da mulher negra e obesa, pelo corpo indígena, pelo corpo criança e pelo corpo trabalhador** (muito deles marginalizados socialmente), o povo entrega a faixa presidencial ao presidente eleito, **DEMOCRATICAMENTE**, Luiz Inácio Lula da Silva.
2. **Bolsonaristas fascistas acampam em frente aos quartéis pedindo intervenção militar. Muitos desses fascistas são lobos religiosos fanáticos cristãos. Todo esse movimento é orquestrado pela manipulação de mentes de seus líderes.**
3. **Ligar a televisão e não acreditar no que estou vendo! Bolsonaristas fascistas invadem Brasília para tramar um golpe de Estado.**
4. **Imaginar o golpe concretizado. Quantos corpos iriam ser perseguidos, presos, torturados?** Provavelmente, os corpos que passaram a faixa presidencial, elencados anteriormente, seriam os da linha de frente.
5. **Ter medo!**

6. **Em Belém do Pará, a hegemonia das artes visuais e da Música tramam um golpe** contra a votação, democrática, referente à direção do ICA. Essas mesmas pessoas, viciadas em poder, são tão minúsculas que possuem uma caneta maior que suas próprias mãos. Esse fato demonstra que doutores de arte também podem ser golpistas e vestir-se com peles de cordeiros, para acobertar sua verdadeira face peçonhenta sem nenhum respeito e dignidade!
7. **Precisar, mais que nunca, erguer trincheiras e guerrear por um sistema democrático!**
8. **Ficar enojado!**

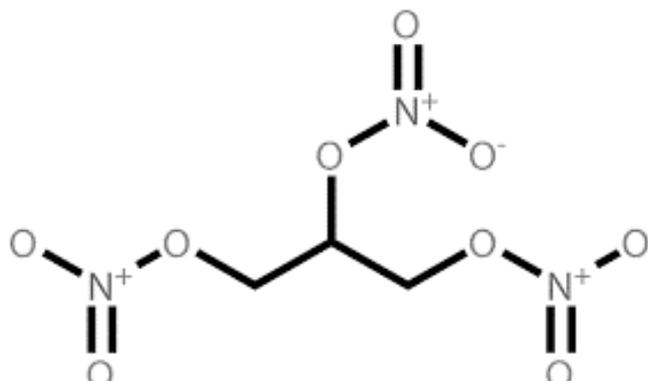


A TRISTEZA DAS ÚLTIMAS LINHAS

1. **Emocionar-se** na qualificação de **mestrado**.
2. Pensar no que a professora Ana Flávia referiu “Nada disso seria possível se não fosse **a Arte!**”
3. Refletir sobre o motivo de **ainda ser católico**.
4. Dizer ao namorado e a Si que não vai mais procrastinar na escrita.
5. Entregar-se à neologia do **Corpo Dinamite**
6. Assustar-se com a palavra “**finalizar**”.

Se, por acaso, você que está lendo essas linhas for de algum grupo minorizado, quero que tu saibas que nós necessitamos nos armar com o nosso talento, com a nossa inteligência dissidente. E eu soube isso, repito, ao ter o conhecimento do método autoetnográfico, por meio dele a minha voz não é secundária, não sou privado do direito à autorrepresentação, e posso ter, por fim, o entendimento que há epistemologia decoloniais na minha história, por isso a escrevo, cara leitora/leitor, pois é preciso escrever e gritar minhas/nossas angústias e esperanças

ESTAÇÃO EM CONSTRUÇÃO: O CORPO DINAMITE E O INÍCIO DE UMA OUTRA POTÊNCIA



Nitroglicerina

Ao olhar o método autoetnográfico e verificar vários âmbitos sociais, volto novamente a questão problema dessa dissertação, qual seja: **a qual local, afinal, pertence o corpo marginalizado gay?** Já que escrevo a partir de minha vivência, embora desvele a sombra de muitos outros corpos, percebi nas próprias linhas descritas nas outras estações que o lugar de pertencimento da grande maioria dos corpos gays não está no âmbito intrafamiliar, no âmbito escolar, na boate, no território religioso etc. Por mais que queiramos mudar essa realidade, **sempre seremos um corpo LGBTQIAP+,** o qual parece caminhar como refugiado. Daí, nasce uma outra questão, em quais lugares se daria a ideia de pertencimento dos referidos corpos? Na casa de candomblé? Por não concordar com a ideia de pecado como a religião católica? Num bordel, onde os corpos performam livres seus desejos? Num presídio feminino? Ou em um “não lugar” à moda de Marc Augé (2005)? O objetivo dessa dissertação não é deixar você, leitora/leitor, com todas as perguntas respondidas, mas com todas as suas possíveis respostas questionadas.

Em qual local eu poderia, com Flores para Pietá, desafiar a norma? Foi o que me perguntei ao ver que a Performance poderia ser (re)performada por um outro sentido. A minha ação política de um corpo gay (re)performando em locais institucionais, seria diferente se eu aparecesse, montado de Virgem Piedosa, nos espaços de fé cristão? Imagino que devas estar se

perguntando, caríssima (o) leitora/leitor que eu espero que ainda esteja acompanhado a presente estação, o motivo de eu ainda ser Cristão Católico, pois a Igreja e homossexualidade quase nunca dialogam. Eu bem sei dessa não conciliação e as estações da minha autoetnografia, nesta dissertação, revelam e culpam a Igreja por ter desempenhado, por séculos, o papel de providenciar o suporte ideológico e teórico de opressões, violências e atrocidades cometidas contra à comunidade LGBTQIAP+ e de como o discurso religioso é apoiado pelo Estado e que não podem (e nem devem) ser negadas e nem esquecidas.

Contudo, o meu corpo devoto ressignifica este espaço, por embates, debates, novas leituras científicas da exegese. Não quero ser aceito pela Igreja elitista, heteronormativa e patriarcal, o que pretendo é muito maior que aceitação! O que intento, ao estar nesse local, é criminalizar a homofobia, criar novas possibilidades de leituras de mundo, probabilidade de horizontes, de ressignificação do que está posto. **De denunciar as vivências e práticas religiosas que nos foram roubadas, silenciadas, invisibilizadas e reprimidas, por uma “inverdade” vestida de verdades absolutas, forjada por grupos de interesses ligados à Igreja.**

Muitos dizem que a doutrina da Igreja é única e nunca mudará, mas não pretendo atuar no jogo dos opressores, porque isso seria reforçar os discursos que os mantêm no poder. Logo, é preciso fissurar os seus templos, mostrar a diversidade pulsante dentro do cristianismo, abrir novos horizontes potentes para ocupar espaços de poder, resistir ao fundamentalismo religioso e subverter as estruturas de pensamento que nos ferem e matam. É preciso que LGBTQIAP+ católicos reconheçam seus corpos como importantes, que as leituras fundamentalistas e forjadas da Bíblia não são uma verdade absoluta. É ter o que dizer sobre essas mentiras, as quais centenas de milhares de pessoas escutam todos os dias e são mortas por se acharem pecaminosas, por consequências psíquicas destas armadilhas.

Estou na Igreja Católica porque **preciso exercer a minha espiritualidade** e o papel acolhedor de Nossa Senhora, que perdoa, ama, cuida, acolhe, intercede e olha para os nossos corações foi fundamental para que essa camada espiritual me fazer ficar ligado à igreja. Por isso, mesmo que os homens de batinas digam que a minha fé é errada e me privem de ser reconhecido como pertencente ao seletto grupo escolhido por um Deus que pune. Por isso, é preciso invadir as portas das igrejas e mostrar que há estudos que interpelam a interpretação condenadora da existência de repressão e violência terrena e eterna,

os quais são muito distantes do que Jesus pregou. E sabe quais armas temos para essa luta? **Estudo científico**. Se conseguirmos fazer esse movimento dentro da Igreja, trazer conhecimento para mais pessoas, esses espaços e comunidades de fé avançarão também na construção de uma sociedade mais justa e democrática.

É urgente, portanto, olhar para outras referências, ter outras perspectivas, construir novas formas de lidar com estes discursos que matam, diretamente ou indiretamente, pessoas todos os dias. É preciso questionar, em seu tempo, essas falas padecedoras. E esse não é um caminho fácil, todavia, surpreendentemente, foi esta sentença que me impulsionou ao lugar de reconhecimento em que me encontro hoje e me ajudou, não só a entender que posso viver livremente a minha fé, mas também em questionar todas as bases da minha espiritualidade. **E isso só foi possível através da arte.**

Como fui inserido nas Artes Cênicas, desde o ano de 2005, pude entrar em contato com alguns conceitos dessa área sobre como nomear e realizar uma ação/técnica com o corpo, quais sejam: o corpo sem órgãos de Artaud, Diderot e seu controle das emoções, Brech e seu distanciamento, Rosenfeld e a metamorfose do atuante, o desnudamento de Grotowski ou a ficcionalização crível de Stanislavski. Esses são conceitos, por vezes, dicotômicos, mas que ajudaram a entender/experienciar corpos em cena. Ao conceituar esses corpos em uma reflexão prática-teórica (ou teórico-prática), há o objetivo de constituir um horizonte de múltiplos instrumentos de caráter metodológico e epistemológico.

E o corpo do artista na performance? Seria ingenuidade dizer que não há estudos sobre o corpo do performer. Eles existem! Ainda assim, a articulação do corpo na performance arte parte da presença corporal na ação do performista em frente ao público, por vezes analisadas entre as intersecções do artista e os espectadores/participantes da ação, ou sobre o ativismo presente no ato do *performer*. Mas é necessário ir além, nessa perspectiva, faz-se relevante inquirir: Qual a presença corporal que o faz criar performance? Quais engrenagens fizeram a/o *performer* ir para a rua? Por qual motivo a/o performer coloca o seu corpo em risco? Quais conhecimentos, devires, afetos, fizeram ela/ele construir a performance? Por qual motivo esse corpo se faz nitroglicerina nas ações disruptivas dos *status quo*?

Ao pensar sobre essas questões, eu tenho buscado, desde o ano 2016, na primeira Performance Arte realizada na disciplina do mesmo nome, como já referido anteriormente, a dimensão do tipo de corpo artístico que eu revelava nas apresentações performáticas. E o ato

de (re)performar a ação em modos e locais diferenciados, foram linhas divisórias nesta caminhada de pesquisa acadêmica. Já compreendida a existência de um corpo que me acompanhava antes, durante e depois da performance e demorei muito tempo para identificar e nomear este estado corpóreo, contudo, analisando todo o meu trajeto como *performer* até aqui, passando pelas minhas memórias, minha identidade, o meu lugar de fala, os meus devires, a minha autoetnografia, o meu lado espiritual e subversivo, pude compreender e adensar este pensamento pelo método autoenográfico.

Mesmo que o medo e, ao mesmo tempo, a coragem de me colocar em frente da batalha, em trazer o corpo como suporte artístico, a vontade de recriar minha identidade religiosa é latente, pois compreendi que o meu corpo, ainda que devoto, transformava-se em uma energia de guerrilha, não como um homem bomba que se autodestrói por algum ideal religioso, longe disso! Mas, como um corpo que explode subjetividades. Esta forma subversiva acompanha toda a minha trajetória de vida, fazia diferença na sacralização sempre presente no meu processo artístico. A este corpo subversivo, sagrado e artístico eu nomeio, a partir de agora, de **Corpo**

Dinamite, uma forma de estar em cena e na vida, uma forma de resistir às violências do mundo e resistir as mazelas do poder.

No corpo dinamite, a sacralidade não é apenas possível na religião católica, mas no próprio corpo como lugar sagrado do performista. É pela experiência de colocar o corpo na rua, em instituições acadêmicas ou (re)performando no dia a dia (como explorados nesta dissertação), que o meu corpo passa a ser o corpo investigação, ele (o corpo) se torna a própria pesquisa. O Corpo dinamite advém da experiência vivida em campo e é compartilhada na ação do *performer*, produzindo sensações inefáveis para a/o artista, dada dimensão pode ser corroborada nos estados psicofísicos, espirituais, e políticos revelados na ação performática.

No corpo dinamite não há dicotomia entre a arte e a vida. Embora movido pela ação de querer mostrar uma proposta para alguém. Logo, nesse corpo a arte e a vida unam-se. O corpo dinamite passa a ser constituído a partir de memórias sôfregas, de análise do ambiente a sua volta e das vivências do seu corpo em meio ao convívio familiar, social, religioso. O corpo dinamite se retroalimenta dos seus fios emaranhados de conhecimento subversivo, com o intuito de explodir a hegemonia que o cerca e o aniquila.

Desde a performance arte, pude sentir esse vírus interno, numa espécie de micro revolução portátil prestes a explodir e, mesmo eclodindo conhecimentos, fissurar os estuques das fachadas de igrejas, dogmas, modos de vivenciar o estar em trânsito no mundo, a dinamite

não destrói as minhas células de defesa, mas a alimenta. O corpo dinamite que percebo ao realizar a performance, **ataca-me enquanto indivíduo religioso, para tornar-me forte. Em resposta à questão problema desta dissertação, Talvez seja somente no CORPO DINAMITE que o meu corpo marginalizado gay encontre, enfim, o local de pertencimento.**

Quando se vai à guerra, cara/caro leitora/leitor, não há ensaios de como sentir a dor de uma explosão, de como suportar a ferida aberta na pele, de como prender a respiração na poeira que se levanta, ou de como enxergar meio ao gás lacrimogênio, apenas existe um corpo que planeja se desvencilhar da morte e de processar o que está acontecendo naquele momento a sua volta. Apesar de agir com ansiedade, é um corpo criterioso por ter parâmetros. Um corpo-performer-dynamite que engloba ações, metas e objetivos a serem atingidos, mesmo que não sejam precisos, não se saiba muito bem onde pretende chegar.

O corpo dinamite também é um corpo estratégico, ele planeja o seu alvo com cuidado, processa a ação, com o intuito de chegar a um algum resultado específico, mas sabendo de um ponto primordial, o resultado pode não ser o esperado. Ele sabe que a sua ação fica entre a transparência de sua intenção e o opaco da experiência. O corpo dinamite não é um corpo dogmático, pois ele constrói e desconstrói a própria ação artística. É, portanto, um corpo configurado como suporte privilegiado da ação performática. Um corpo que vivencia o mundo a sua volta, tenta mudá-lo (mesmo que na efemeridade) e, por conseguinte, constrói outras maneiras de estar no mundo e, ao fazer isso, edifica uma trama de si, do seu próprio eixo, sem esquecer que o eixo pode modificar o seu entorno.

Ao volver o olhar sobre a minha autoetnografia, percebo uma cratera aberta por um míssil chamado trauma, por ter vivenciado tantas dores, ver-me como subalterno por esse biopoder. Percebo que o meu corpo sempre foi uma arma, porém, por muito tempo, esse armamento **apenas me feria**, por já ter sido abusado de várias maneiras, por ter sido/ser chacota na rua, na escola, na igreja e, nisto, meu corpo também precisou se **armar**, como uma

dinamite que, ao explodir primeiro em mim, consegue estourar em outros locais e o seu ruído, seu estampido, **faz movimentar as subjetividades.**

O corpo dinamite precisa de um artefato seguro e bem elaborado e, ao ver o corpo dinamite nas minhas ações em Flores para Pietá, analiso as armas que tinha para lutar era a substituição temporal do viado imoral pela da Virgem santa, como metáfora de um travestismo, como ritualidade e cruzamento da dicotomia sacra e profana. Hoje, ao olhar para ação performática realizadas em frente aos locais sagrados para a Igreja Católica, percebo um eixo entre religião e sexualidade (ao menos os mais evidentes), capaz de promover a apropriação dos símbolos cristãos e tentar subverter os valores da tradição católica, **como forma de responder aos processos históricos de homofobia, marginalização e exclusão de sexualidades não normatizadas tanto no seio da igreja, quanto no âmbito social externo a ela.**

Se pudesse sintetizar a performance Flores para Pietá, diria que ela é, antes de tudo, **a minha arma letal**, pois ela, repito, explode-me primeiro, por ainda acreditar, vez ou outra, que posso estar fazendo a coisa errada, ao infringir às leis de Deus e, paradoxalmente, a mesma performance **me mantém vivo**. Flores para Pietá no corpo dinamite faz eu acreditar ser possível que a performance arte possa **projetar uma imagem que valha pertinente para o futuro**. Logo, o corpo dinamite aponta as engrenagens invisíveis de cooptação religiosa e intenta explodir sobre ela, até que comece a falhar, ainda que estas engrenagens normativas possam se restituir quase que imediatamente.

Penso que o corpo do gay precise ocupar os espaços de poder, porque normalmente o corpo marginalizado homossexual não tem um lugar, fica sempre à margem. Assim, cenicamente falando e revendo não só o meu trabalho, enquanto performista, mas todas (os) aquelas/aqueles em que trazem o seu corpo subversivo e explodem no palco, na rua, em territórios sacros é como um transbordamento, **é uma forma potencializadora que preenche a subjetividade de forma salutar**, pois a subversão da ordem abre um espaço oposto ao sofrimento do dia-a-dia.

Ao montar o meu corpo gay com as vestes que são dignas da santa, exponho séculos de histórias que ignoravam e mandavam queimar as diferentes identidades sexuais fora dos seus

padrões hegemônicos. A dinamite em que meu corpo se tornou a partir da (re)performance, ajudou-me nas derivações desta escrita, permitiu-me visualizar dissidências inerentes à produção da subjetividade e corroborou em estratégias para contrariar os processos heteronormativos que constroem uma significação de exclusão de corpos não dóceis. O símbolo da dinamite, neste caso, é um reservatório vital de que eu necessitava para me manter vivo e resistir às formas coercitivas e naturalizadas de dominação e patologização, com a qual a igreja, o âmbito familiar e a sociedade coadunam.

Apesar de alicerçar esse corpo dinamite, neste primeiro momento, como base na minha autoetnografia, esse estudo também pode partir de outras vivências e modos de ver o mundo de outras (os) performistas, pois é preciso considerar as análises da interseccionalidade e o sistema de opressão, já que o corpo dinamite é uma carga viva heterogênea e, pode ser reelaborado por outros corpos que queiram explodir a condição de estarem à margem e terem voz. Dessa feita, o corpo dinamite é uma possibilidade de desdobramento nos campos de estudos de interfaces epistêmicas, sendo passível de colaboração metodológica com a Sociologia, a Antropologia e, principalmente, a epistemologia artística, pois, pensar que a noção autoetnográfica desse corpo é uma estratégia interdisciplinar entre a vida e a Arte. Digo isso, porque os artistas contemporâneos, seja da especificidade da performance seja pela ausência desta, têm essa propensão de entender seu processo artístico a partir de sua autoetnografia.

Criar a noção de um corpo dinamite é um processo que segue um caminho de estudo inacabado de vidas marginalizadas, pois as dinamites não são estáticas, precisam ser, como as (re)performances artísticas, exploradas de diferentes e potentes formas. Ao me referir a outros corpos, tomo como exemplo o projeto de extensão “Carga Viva⁶³”, coordenado pela professora doutora Karine Jansen, do qual eu faço parte da equipe de estudos e que, ao revelar dezenas de ações artísticas performáticas, mesmo as oriundas de temas diversos e abrangentes, as intenções das (os) performistas tendem (sem o uso de hipérbole) a serem corpos dinamites, pois querem explodir o *modus operandi* político segregador vigente. Além deste corpo ser munido por temas e de pessoas invisibilizadas, seus corpos estão na margem do social, mas estão em contraponto, encontram na performance uma artilharia para explorar uma nova forma de denunciar e eclodir a opressão que os cercam.

⁶³ O projeto em questão está disponível em: <https://cargaviva.com/>. Acesso em: 09/05/2023.

Infelizmente, não irei me deter em analisar as ações de outras (os) performes nas linhas que se seguem, pois isso demandaria muito estudo/tempo e a academia só permite que o a dissertação seja finalizada em dois anos. Entretanto, deixo esse corpo dinamite aberto para estudos futuros, em que outros corpos possam focalizar a sua criação numa nova proposição poética, porém alicerçadas na peculiaridade do Corpo Dinamite.

Agora, preciso falar diretamente com você, cara/caro leitora/leitor (eu espero que tenha continuado a leitura até esta estação). Saiba que no presente texto não há considerações finais, pois se eu finalizar o texto, terei a impressão de que não há mais o que ser feito. Portanto, espero que a performance arte aqui explicitada, a partir do processo criativo da minha autoetnografia, dos lugares por mim vivenciados, por intermédio de análise de esquemas simbólicos/reais, por dois vieses distintos: sexualidade e religião, ainda que perpassasse outros territórios, como o território intrafamiliar (casa), o território (urbano) e o território (Corpo- como o estudo inicial de um corpo dinamite) discutidos nas estações anteriores, tenha afetado o seu modo de ver o mundo.

Dessa forma, desejo que esse debate sirva para libertar o seu armamento purpurinado e para que tu deixes penetrar nas entranhas da sua fabulosa, infinita e imparável máquina de inventar outros mundos possíveis, isto é: sem medos, sem rótulos, sem amarras e sem invisibilidade.

Axé! Maktub! Amém!

1- A história do corpo marginalizado gay me assombra, porque essa história foi enterrada indevidamente. Ao escrever/estar sobre/nestes lugares, é uma maneira de ressuscitar uma experiência sensitiva corpórea traumática, mas também de uma experiência dolorosa coletiva, para que possamos velar esses fantasmas e, quem sabe, enterrá-los de forma justa.

2- Até aqui, Pietá me ajudou. Obrigado, Mãe!



VIAJANTES

ABRAMOVIĆ, M. *Seven easy pieces*. Milão: Charta, 2007.

ABRAMOVIĆ, M. **Marina Abramović: the artist is present**. Nova Iorque: MoMA, 2010.

ADICHIE, C. N. *To Instruct And Delight: A Case For Realist Literature*. *Commonwealth Lecture*, 2012. Disponível em: <https://commonwealthfoundation.com/wp-content/uploads/2012/12/Commonwealth_Lecture_2012_Chimamanda_Ngozi_Adi_chie.pdf>. Acesso em 07 jul 2022.

ALMEIDA, Ivone Maria Xavier de Amorim. **Círio de Nazaré: a festa de fé e suas ressignificações culturais 1970-2008**. 2010. 246 f. Tese (Doutorado em História Social) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

ALMEIDA, Ivone Maria Xavier de Amorim. **Revisitando o Círio de Nazaré a partir da lente sociológica de Eidorfe Moreira**. BOLETIM DO MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI. CIÊNCIAS HUMANAS, v. 10, p. 591-604, 2015.

ANZALDÚA, G. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Estudos feministas**. v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

AUSLANDER, Philip. *Vito Acconci and the Politics of the Body in Postmodern Performance*. In: *From Acting to Performance*. Londres: Routledge, 1997, p.89-97.

ARROYO, Miguel G. **Currículo, território em disputa**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

ASSMANN, Hugo. **Crítica à lógica da exclusão: ensaio sobre economia e teologia**. São Paulo -Paulus, 1994.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. 1ª edição francesa. Lisboa, 90 Graus. 2005.

AZEVEDO, J. DA S. **Círio de Nazaré: a festa da fé como comunhão solidária uma análise teológica a partir da concepção de fé de Juan Luis Segundo**. HORIZONTE - Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião, v. 7, n. 13, p. 220-220, 3 dez. 2008.

AZZI, Riolando. A espiritualidade popular no Brasil: um enfoque histórico. **Revista Grande Sinal**, Petrópolis, v.1 p. 293-304. 1994.

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. 4. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Edunb/HUCITEC, 1999. [1965]

BASBAUM, R X: Percursos de alguém além de equações. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro: UERJ. n. 4: p. 48-57. 2003. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/42762/29524>. Acesso em 07 jul .2023.

BEDFORD, Christopher. *The viral ontology of performance*. In: HEATHFIELD, Adrian; JONES, Amelia (eds). **Perform, repeat, record**. Chicago: Intellect Ltd., 2012.

BÍBLIA SAGRADA, Ed. Pastoral, S. Paulo, Paulus, 1993.

BÍBLIA SAGRADA. Livro do Deuteronômio. Tradução do Centro Bíblico dos Capuchinhos. 5. ed. rev. Fátima: Ed. Difusora Bíblica, p. 288, 2008.

BÍBLIA SAGRADA. Livro do Levítico. Tradução do Centro Bíblico dos Capuchinhos. 5. ed. rev. Fátima: Ed. Difusora Bíblica, p. 187, 2008.

BÍBLIA SAGRADA. Livro dos Romanos. Tradução do Centro Bíblico dos Capuchinhos. 5. ed. rev. Fátima: Ed. Difusora Bíblica, p. 197, 2008.

BORBA, R. Linguística *queer*: algumas desorientações. In: BORBA, R. (org.), **Discursos transviados: por uma linguística queer**. São Paulo: Cortez, p. 9-45. 2020.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**: promulgada em 5 de outubro de 1988. 4. ed. São Paulo: Saraiva, 1990.

BRITO; Arthur; GOMES, Dérick. A Festa da Chiquita: espaço sagrado e profano na fé-sta do Círio de Nazaré – Belém-pa. **Revista de Geografia**, (Recife) v. 33, n1, p. 208-227 2016.

BONNEMAISON, J. Viagem em torno do território. In: Rosendahl, Z. e Corrêa, R.L. (Orgs.). **Geografia Cultural: um século (3)**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1981. p. 83-131.

BUTLER, J. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. Nova York, Routledge, 1997.

BUTLER, J. **Corpos que importam: sobre os limites discursivos do “sexo”**. 2ª ed. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BUTLER, Judith. Vida precária. **Contemporânea** – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, n. 1, p. 13-33, 2011.

BRUNO, Eduardo. **Nomadismo urbano: Performance e Cartografia**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora (Coleção Imaginários), 2020.

CAIAFA, J. **Jornadas Urbanas: Exclusão, Trabalho e Subjetividade nas Viagens de Ônibus na Cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

CAMERON, D.; KULICK, D. **Language and sexuality**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

CAMINHA, P. Vaz de **A carta de Pero Vaz de Caminha**: reprodução fac-similar do manuscrito com leitura justalinear, de Antônio Geraldo da Cunha, César Nardelli Cambraia e Heitor Megale. São Paulo: Humanitas.1999.

CANDAU, Vera Maria Ferrão; OLIVEIRA, L. F. Pedagogia Decolonial e educação anti-racista e intercultural no Brasil. **Educação em Revista** (UFMG. Impresso), Minas. v. 26, p. 15-40, 2010

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2010.

CASTRO, T. Um corpo em presença: uma aproximação a Marina Abramović. **Philosophica**, Lisboa, v. 42, p.189-198. 2013.

CASTAÑEDA, M. **A experiência homossexual**: explicações e conselhos para os homossexuais, suas famílias e seus terapeutas. São Paulo: A Girafa, 2007.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CLAUZARD, P. *Conversations sur l'homo(phobie)*. L'éducation comme rempart contre l'exclusion. Paris: L'Harmattan, 2002.

CATECISMO da Igreja Católica. São Paulo: Loyola, 2000.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 1994.

COELHO, Geraldo. **Uma crônica do maravilhoso**: legenda, tempo e memória no culto da Virgem de Nazaré. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1998. p. 136.

Denzin NK, Lincoln YS. *Introduction: the discipline and practice of qualitative research*. In: Denzin NK, Lincoln Y, editors. **The SAGE handbook of qualitative research**. 3rd Ed. Thousand Oaks: SAGE; 2005. p. 1-32.

Diversi M, Moreira C. **Between autoethnographies - a path towards social justice**. 2nd Ed. New York: Routledge; 2017.

DUBOIS, Florencio. **Nossa Senhora de Nazaré**: sua devoção em Portugal e no Pará. São Paulo: Indústria Gráfica Siqueira, 1946.

DURKHEIM, Emile. **Da divisão de trabalho social**. 3.ed. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ELLIS C, ADAMS TE, BOCHNER AP. **Autoethnography: an overview**. Historical Social Research; 2011.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1957.

FONTANA, A ; BERTANI, M. Situação do curso. In: FOUCAULT, M. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins fontes, 2010, p. 233-248.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura** na idade clássica. São Paulo: Perspectiva, 1978. 551p.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade** - O uso dos prazeres. 5. Ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade**: A vontade de saber (13a ed.). Rio de Janeiro: Graal. 1999.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 36. Ed. Tradução de Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 25ed. São Paulo: Graal, 2012.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no *Collège de France*, pronunciada em 2 de dezembro de 1970/Michel Foucault. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 2 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013a.

FOUCAULT, M. **O corpo utópico, as heterotopias**. 1 ed. Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: Editora Nouvelles Lignes, 2013b.

FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité: Vol. 4. Les aveux de la chair* Paris: Gallimard. 2018.

FREITAS, Artur Correia de. Reperformance: a presença em questão. Urdimento – **Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1 n. 43, p. 1-28. 2022.

FREY, Tales. **Discursos Críticos Através da Poética Visual de Márcia X**. Jundiaí: Paco Editorial, 2013.

GARBAGNOLI, Sara “*Le Vatican contre la dénaturalisation de l’ordre sexuel: structure et enjeux d’un discours institutionnel réactionnaire*”. *Synergies Italie*, nº 10. 2014, p. 145-67.

GARCIA, D. C. D. (2006). **Transgressões humanas**: pecado e sentimento de culpa. Disponível em: <<http://www.psicologia.pt/artigos/textos/A0313.pdf>>. Visto em: 03-maio-2023.

GNUSE, Robert K. *Seven Gay Texts: Biblical Passages Used to Condemn Homosexuality*. In: *BiBlical Theology BulleT*. Volume 45, Number 2. P. 68–87. (2015).

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance**. Do Futurismo ao Presente. Tradução Percival Panzoldo de Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. São Paulo: DP&A. 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Apicuri. 2016.

HARDIN, K. N. **Autoestima para homossexuais**: um guia para o amor-próprio. Tradução de D. Kleve. São Paulo: GLS, 2000.

JANSEN, K. **Belém Apaixonada**: a construção do corpo devoto nos processos performáticos das Paixões de Cristo em Belém do Pará. 2004. 119 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2004.

JONES, Amelia. “*Presence*” in *absentia: experiencing performance as documentation*. *Art Journal*. v. 56, n. 4, 1997.

JUNG, C. G. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. In: **Obras Completas de C. G. Jung**. vol. IX/1. Petrópolis: Vozes. 2000, p. 632.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KINO, Karol. **A Rebel Form Gains Favor**. Fights Ensue (2010). Disponível em: <https://www.nytimes.com/2010/03/14/arts/design/14performance.html>. Acesso em: 04 mar 2022.

COLLING, Leandro. A emergência do ativismo da dissidência sexual e de gênero no Brasil da atualidade. In: GARCÍA, Paulo César; THÜRLER, Djalma (orgs.) **Erotização da política e a política do desejo**: narrativas de gênero e sexualidades em tempos de cólera. Salvador: EDUNEB, 2016, p. 74-86.

LOPES, H. P.; GUIMARÃES, R. S. 1ed. In: ANDRADE, B. I. et. al.. (Org.). **Diversidade sexual, étnico-racial e de gênero: saberes plurais e resistências**. Salvador: Devires, 2021, v. 1, p. 433-447.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A Conversão Semiótica na arte e na cultura**. Belém: Editora Universitária UFPA, 2007.

LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação**. Petrópolis: Vozes, 1997.

LOURO, Guacira Lopes et al. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 2. Ed. Traduções: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LUCINI, M.; OLIVEIRA, E. de S. O Pensamento Decolonial: Conceitos para Pensar uma Prática de Pesquisa de Resistência. **Revista Boletim Historiar**, Aracaju, v. 8, n. 1, 2021. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/historiar/article/view/15456>. Acesso em: 23 fev. 2023

MARTINS, Bene. Memórias Pulsantes: Interdição, Conflitos, Ousadia... In: LIMA, Wladilene de Sousa; MARTINS, Bene (orgs.). **Atos de escritura**. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2018. p. 9-12.

MARTINS, Bene ; XAVIER, Ivone (org.). **Atos de escritura 3**. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2019.

MARTINS DE SOUZA, I. C ; et all. O Norte Apagado: algumas formas de materialização discursiva do silenciamento do indígena e do caboclo da Amazônia brasileira. in: **II seminário de análise de discurso**. Porto Alegre. Revista do IEEE América Latina. Porto Alegre: UFRGS, v. 2. 2005.

MAXIMIANO, A. C. A. **Teoria geral da administração**: da revolução urbana à revolução digital. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

MBEMBE, A. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. São Paulo: N-1 Editora, 2018.

MEIRELLES, L.L ; CANÇADO, M. Análise Semântica do Prefixo Re – em verbos do Português Brasileiro. In: **Revista da ABRALIN**, v.13, n.1, p. 155-180, jan./jun. 2014.

MENDES, Ana Flávia. **DANÇA IMANENTE**: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do espetáculo Averso. São Paulo: Escrituras, 2010.

MESQUITA, André. **Insurgências poéticas**: arte ativista e ação coletiva. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

MORAIS, E. E. de. A religião como dispositivo de biopoder: relações de poder no cristianismo contemporâneo. In: **Seminário Internacional De Práticas Religiosas No Mundo Contemporâneo** (LERR/UDEL), Londrina, PR, v. 4, 2017.

MORGAN, Robert. *Thoughts on re-performance, experience, and archivism*. *PAJ: a Journal of Performance and Art*, Chicago, vol. 32, n. 3, p. 1-15 2010.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. Trad.: Eloá Jacobina. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: 1955.

NASCIMENTO, J. B. **Ekoaooverá**: um estudo sobre a territorialidade nos processos identitários das drags demônias. 2019. 96 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

OLIVEIRA, P. S. **Introdução à sociologia**. São Paulo: Ática, 2004.

ORLAN. *Surtout pas sage comme une image...* Quasimodo – *Art à contre-corps*. Montpellier, n. 5, printemps, 1998. Trad. nossa.

Osório, L. C. **Família hoje**. Porto Alegre: Artes Médicas. 1996.

SOUZA, P.S.N. Festa da chiquita: celebração LGBT à virgem de Nazaré. In: **23º ENCONTRO DA ANPAP – “ECOSSISTEMAS ARTÍSTICOS”**, anais, Belo Horizonte, 2014. p. 2611- 2624.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE (OMS). Prevenção do suicídio: um manual para profissionais da saúde em atenção primária. Genebra: OMS; 2000.

POCAHY, F. Perturbações discursivo-desconstrucionistas sobre gênero e sexualidade: conhecimentos e contestação nas margens. In: DIAS DA SILVA, A. P. (Org.). **Sobre pessoas (sexuais) e seus papéis socioculturais**: ensaios de literatura e psicologia. Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012.

POCAHY, F. **Micropolíticas queer**: dissidências em pesquisa. **Textura**, v. 18 n.38, set./dez. 2016. Acesso em: 29 jan 2023.

ORNAT, M. J. Sobre espaço e gênero, sexualidade e geografia feminista. **Terr@Plural**, v. 2, n.2, p. 309-322, 2008.

PANTOJA, V. **Negócios sagrados**: reciprocidade e mercado no Círio de Nazaré. 2006, 135 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Programa de pós-graduação em ciências sociais, área de concentração: Antropologia. Universidade Federal do Pará. 2006.

PHELAN, Peggy. **Unmarked, The politics of performance**. London/NY: Routledge, 1996.

PERRA, Hija de. “Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma”. **Revista Periódicus**, Salvador, n. 2, nov./abr. p. 8. 2014/2015.

PEZZATO, Luciane M.; Botazzo, Carlos ; L'ABBATE, S. O Diário de pesquisa como dispositivo numa pesquisa multicêntrica. **Saúde e Sociedade**, v. 28, p. 296-308, 2019.

PIO XI, Papa. **Sobre o matrimônio cristão**: encíclica “Casti Connubi”. 4. ed. São Paulo: Vozes, 1956.

Por TV Globo e g1 SP. Assassinatos de pessoas LGBTI+ crescem 44% em SP, segundorelatório. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/05/11/assassinatos-de-pessoas-lgbti-crescem-44percent-em-sp-segundo-relatorio.ghtml>. Acesso em: 02 fev 2023.

PRECIADO, Beatriz. “Deleuze ou *l'amour qui n'ose pas dire son nom*”. In: PRECIADO, Beatriz. **Manifeste contrasexuel**. Paris: Balland, 2000.

PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. In: **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis: v.1, p 10. janeiro-abril, 2011.

PRECIADO, Paul. *La izquierda bajo la piel*: um prólogo para Suely Rolnik. In: ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 edições, 2018.

PRINS, Baukje ; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. **Rev. Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 155- 167, jan. 2002. (Original publicado em 1998).

RAIMONDI, G. A.; MOREIRA, C. ; BRILHANTE, A. V. M. ; BARROS, N. F. A autoetnografia performática e a pesquisa qualitativa na Saúde Coletiva: (des)encontros método+lógicos. **Cadernos de saúde pública**, v. 36, p. 13, 2020.

RAFFESTIN, C. **Por uma Geografia do Poder**. São Paulo: Ática, 1993.

Redação CUT São Paulo. **Brasil segue no topo dos países onde mais se mata LGBTs**. Disponível em: <https://sp.cut.org.br/noticias/brasil-segue-no-topo-dos-paises-onde-mais-se-mata-lgbts-4d85>. Acesso em: 05 nov 2022.

ROCQUE, C. **História geral de Belém e do Grão Pará**. Belém: DistribeL, 2001.

ROSENDAHL, Z. **Espaço e Religião: uma abordagem geográfica**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

ROSENDAHL, Z. **Primeiro a obrigação, depois a devoção: estratégias espaciais da Igreja Católica no Brasil de 1500 a 2005**. 1 ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

RIBEIRO, M, *aldair FREIRE*. Circulação de Intelectuais na Paris N'América - os legados de Charles Wagley na Amazônia. **Revista Zabelê: Discentes PPGANT/UFPI**, Teresina, v.2, n. 1, p. 1-11. 2021.

SANTAELLA, Lúcia. **A Teoria Geral dos Signos: semiose e autoeração**. São Paulo: Ática, 1995.

SANTOS, Juliano Coimbra dos. Homossexualidade e religião: sentimentos e representações sociais. **Revista Científica FAESA**, Vitória, v. 10, n. 1 p. 27-33, 2014.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet: Príncipe da Dinamarca**. Tradução Millôr Fernandes. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

SCHECHNER, R. **Between Theater and Anthropology**. Trad. Nossa. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. New York & London Routledge. 2002.

SCHECHNER, Richard. **“O que é performance?”**, em Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge. 2006.

SILVA, Joseli Maria. A cidade dos corpos transgressores da heteronormatividade. **GeoUERJ**, Rio de Janeiro, vol. 18, p. 1-18, 2018.

SIMAS, Luis Antônio; RUFINO, Luis. **Encantamento: sobre política de vida**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

SOUZA, Laura de Melo e. **O Diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SOUZA, P. S. N. Festa da chiquita: celebração LGBT à virgem DE NAZARÉ. Belo Horizonte. **Anais Do 23º Encontro Da ANPAP – “ECOSSISTEMAS ARTÍSTICOS”**, 2014. p. 2611-2624.

SOUZA, T. O. M. O descobrimento *do* Brasil – estudo crítico de acordo com a documentação histórico-cartográfica e a náutica. **Brasiliana**, São Paulo, v. 253, p. 400. 1946.

SPRY T. *Performing autoethnography: an embodied methodological praxis*. Qual Inq 2001.

TEIXEIRA, Wilson. **Tempo geológico: a história da Terra e da vida**. Geologia. Tradução . São Paulo: USP/UNIVESP/EDUSP, 2014.

TEIXEIRA FILHO, F. S. ; RONDINI, C. A. Ideações e tentativas de suicídio em adolescentes com práticas sexuais hetero e homoeróticas. **Saúde e Sociedade**, São Paulo, v. 21, p. 651-667, 2012.

STILES, K. V. **Uncorrupted Joy: International Art Actions, Out of actions**. Between Performance and object 1949-1979. New York, Thames and Hudson, 1998.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação**. Lisboa: Editorial Caminho, 2013.

TORII, Leonardo. **Entrevista para o Jornal “O Liberal”**. Disponível em: <https://www.oliberal.com/para/adesao-do-para-evento-marca-o-inicio-da-construcao-de-uma-identidade-regional-1.574457> Acesso em: 20 ago 2022.

XAVIER, Ivone; MARTINS, Bene Afonso. In: XAVIER, Ivone; MARTINS, Bene (Orgs.). **Atos de escritura 3**. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2019. p. 6-9.

WEEKS, Jeffrey. **O corpo e a sexualidade**. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

VIEIRA, J. A. Metodologia, complexidade e arte- **Revista do Lume**. São Paulo. V.1, n. 4, P. 8. 2013.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, percepção, leitura**. SP: Cosac Naify, 2007.