



Imagem gerada por IA (Midjourney) a partir dos termos: hybrid animals, queer beings, colored, abstract

CIRURGIA PLÁSTICO-ESCRITURAL TRAVECO-TERRORISTA

Rafael Leopoldo  [0000-0001-5998-8787](https://orcid.org/0000-0001-5998-8787)

Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, Brasil

Resumo

O presente ensaio é dividido em três partes: 1) propaganda pela utopia; 2) reescritura traveco-terrorista; 3) performances. Na primeira parte, procuro propor que na análise da tática anarquista da *propaganda pela ação* se dá muito ênfase na ação e se esquece o elemento da propaganda, ou seja, o seu elemento publicitário do conteúdo teórico. Dado outro é salientar que talvez exista uma linha histórica que envolva a *propaganda pela ação*, os *happenings* e as atuais *performances*. Assim, creio poder afirmar a existência de uma *propaganda pela utopia* que compõe diversos manifestos atuais, mas, especificamente o *Manifesto Traveco-Terrorista* de Terluliana Lustosa. Na segunda parte, penso o manifesto de Tertuliana como uma prática literária, mas que envolve uma possível experiência desértica e uma política de desidentificação. Na última parte, faço a análise de duas performances de Lustosa – a cuceta traveco terrorista e a lenda da trava leiteira – no intuito de mostrar uma utopia dissidente e a possível expansão dos modos de vida.

Palavras-chave

Desidentificação; propaganda pela utopia; utopia dissidente.

TRAVESTI-TERRORIST PLASTIC-SCRIPTURAL SURGERY

Abstract

This essay is divided into three parts: 1) propaganda for utopia; 2) travesti-terrorist rewriting; 3) performances. In the first part, I try to propose that in the analysis of the anarchist tactic of propaganda through action, too much emphasis is placed on action and the element of propaganda is forgotten, that is, its advertising element of theoretical content. Another thing is to point out that perhaps there is a historical line that involves propaganda through action, happenings and current performances. Thus, I believe I can affirm the existence of a propaganda for utopia that makes up several current manifestos, but specifically the Traveco-Terrorist Manifesto by Terluliana Lustosa. In the second part, I think of Tertuliana's manifesto as a literary practice, but one that involves a possible desert experience and a policy of disidentification. In the last part, I analyze two performances by Lustosa – the cuceta travesti terrorist and the legend of the milk lock – with the aim of showing a dissident utopia and the possible expansion of ways of life.

Keywords

Disidentification; propaganda for utopia; dissident utopia.

Submetido em: 08/05/2023
Aceito em: 03/07/2023

Como citar: LEOPOLDO, Rafael.
Cirurgia plástico-escritural
traveco-terrorista. *(des)troços:
revista de pensamento radical*, Belo
Horizonte, v. 4, n. 2, p. e46130,
jul./dez. 2023.



Este trabalho está licenciado sob
uma licença *Creative Commons
Attribution 4.0*.

1. Propaganda pela utopia

Tariq Ali, um importante ativista e escritor britânico, fez uma palestra muito instigante chamada: "O que podemos aprender com os terroristas?". A primeira advertência histórica apresentada é desvincular o terrorismo como algo somente utilizado pelo islamismo. O terrorismo não começa com o islamismo e não termina nele. A segunda advertência, mais geral e consonante com o título da fala, é que podemos nos instruir com o terrorismo. Isso posto, a minha pergunta se torna uma mimese da questão do ativista britânico: "O que podemos aprender com o traveco-terrorismo?". A resposta é um convite à utopia dissidente e cívica, a cirurgia escritural traveco-terrorista e a performance desidentificatória.

O terrorismo é um termo em debate tanto na sua composição jurídica quanto na sua utilização por militantes e intelectuais. Desta forma, não entrarei na tentativa titânica de uma definição fechada, mas aponto uma técnica importante utilizada no terrorismo anarquista que é a *propaganda pela ação*.¹ De forma geral, a propaganda pela ação seria a atitude de propagar uma ideia não pelo discurso, mas pelo ato. Por consequência, essa tática faz notar que existe teoria no bojo da ação terrorista anárquica, ou ainda, da atual ação militante. Trata-se de afirmar, a respeito da propaganda pela ação, que se coloca muito foco no ato ao mesmo tempo em que se oblitera o elemento da propaganda, oblitera-se uma parte constitutiva e o próprio objetivo da tática anarquista que é propagar uma ideia como um vírus, ou ainda, como polinização.

No presente, penso que seja possível estabelecer uma longa linhagem que iria da *propaganda pela ação*, dos *happenings* e a *performance* na atualidade. Parece-me que este espectro está atualizado no *Manifesto Traveco-Terrorista*, de Tertuliana Lustosa. Daí que uma das primeiras ações teóricas ou artísticas é um tratamento hormonal e a esculturação de vaginas em diversos autores. Assim, se Deleuze se imagina um Hegel filosoficamente barbudo ou enrabava os filósofos gerando filhos monstruosos, Lustosa os coloca no movimento da transição como uma diva terrorista.² Penso uma *diva* terrorista, pois creio que existe toda uma linguagem política que envolve as divas e o seu poder em apresentar o escândalo.

No título do manifesto de Tertuliana Lustosa se encontra a positivação e a junção de duas injúrias: traveco e terrorista. De forma introdutória, sempre que a teoria *queer* é

¹ A origem do anarquismo geralmente está situada no contexto dos movimentos revolucionários entre o século XVII e XIX que, em grande parte, acreditavam em um horizonte utópico-revolucionário. Dentro da variedade dos anarquismos é possível visualizar correntes que condenam a utilização da violência e outras que clamam a violência como uma técnica para a luta contra o Estado e em prol de propagar a conscientização de parte da população. A expressão francesa *propagande par le fait* que é traduzida tanto por *propaganda pelo ato* como por *propaganda pela ação* é uma dessas táticas que evoca a importância da violência.

² Eu aponto a questão da diva como uma linhagem política importante da composição das resistências hoje. É possível encontrar nelas toda uma dimensão do escândalo – um escândalo cínico –, a utilização do corpo e da voz, e, além disso, uma vida que muitas vezes é marcada pela dor e pela tragédia. É claro que se trata de uma linhagem, assim, não penso em caracterizar o particular como, por exemplo, Tertuliana envolve com a música.

acionada se afirma como a palavra inglesa é usada como um destrato. Mas, quando ela é empregada por teóricos e militantes a injúria se positiva. Usa-se a ofensa como resistência. A palavra traveco perde o seu valor de insulto e ganha a forma intelectual prático-teórica, adquire o contorno de um "canivete intelectual".³

A palavra terrorista, por sua vez, parece ir em duas direções. A primeira direção remete ao terrorismo como o grande medo atual euro-americano. Esse medo é fabricado, principalmente, devido aos atentados de *11 de Setembro* de 2001, aos Estados Unidos. Após os atentados, se cria a falácia de que quanto maior for a vigilância maior seria a segurança. A cada nova ação terrorista (da "Al Qaeda" ao "Daesh") o medo é reativado, e com ele o populismo securitário. Assim, quando se deram os atentados em Paris, no dia 13 de novembro de 2015, o processo de vigilância internacional norte-americana já era bastante conhecido e os seus efeitos como: a produção de guerras; o roubo da privacidade dos cidadãos; a criação de estigmas e a fabricação de subjetivações policialescas. Parece-me que a valorização do terrorismo feita por Tertuliana é um contraponto ao terrorismo de Estado e ao terrorismo epistêmico.

A segunda direção remete diretamente ao *Junho de 2013*, posto que houve uma tentativa político-jurídica de vincular os manifestantes que lutavam por condições básicas – moradia, saúde e educação – ao terrorismo. As lutas dos manifestantes da *Primavera Brasileira* foram em grande parte ações de enfrentamentos. Essas ações que não procuravam o apaziguamento do conflito por conciliações foram compreendidas, por parte da esquerda e por parte da direita, como ações terroristas e ações *black bloc*. Porém, não havia uma simetria entre as mazelas sociais produzidas pelo Estado e sua violência policial e as ações diretas dos manifestantes. Desta forma, quando Tertuliana evoca à palavra terrorismo o que penso encontrar é mais uma pungência contra a miséria social do que um possível ato dito destrutivo e irracional. Um canivete intelectual era importante em 2016, mas não era uma arma forte o suficiente contra a estruturação dos esquadrões da morte e às milícias decalcadas em Brasília. Contudo, é vital lembrar que aquele canivete abre uma brecha para o imaginário. Ele gera uma propaganda pela utopia que compõe e alarga os estilos de vida.

2. Reescritura traveco-terrorista

O *Manifesto Traveco-Terrorista* se compreende como uma reescritura, ou ainda, creio poder chamar tal procedimento de cirurgia escritural devido a singularidade das suas operações. A forma de reescritura de Lustosa é – como diz no conteúdo programático, bafo 7, do seu manifesto – produzir um tratamento hormonal nos autores. Esculpe-se vaginas em teóricos como: Nietzsche; Foucault; Derrida; Deleuze; Marx e Bakunin. A principal referência de Lustosa é o filósofo Paul Beatriz Preciado e a sua reescritura produz um texto-transição. Ela afirma que "como dispositivo tático, hormonei bastante e operei cirurgicamente algumas das dimensões epistemicidas, em que seria preciso dizer mais ou desdizer algumas coisas para transformá-las em possibilidades de fuga da subalternidade".⁴

³ LUSTOSA, *Playboi*, p. 35.

⁴ LUSTOSA, *Playboi*, p. 29.

O texto-transição parece ser uma tentativa sofisticada e proba de economia da violência, mas, de uma forma mais profunda – pensando o saber psicanalítico –, trata-se de introjetar o objeto perdido – o texto – e trabalhá-lo num reinvestimento. O texto que é transicionado encontraria um corpo novo menos violento. Em sua radicalidade, penso que o manifesto multiplica modos de vida e a performance traveco-terrorista produz uma espécie de utopia dissidente ou utopia social.

Todo o manifesto de Lustosa é envolvido pelo uso da interseccionalidade. Porém, é uma utilização tão intensa que parece desfazer as próprias encruzilhadas da interseccionalidade. Tudo se entrecruza formando uma grande e fina teia de aranha. Na geografia do conhecimento o seu lugar é a periferia do saber, ou seja, n'América Latina, no Brasil. Três ancestralidades entrecruzam o corpo:⁵ a primeira é uma ancestralidade civilizatória das culturas que foram apagadas; a segunda diz respeito às matrizes de formação do próprio povo brasileiro, a matriz africana e a matriz indígena; a terceira se relaciona com as pessoas que lutaram por transrevoluções, como Indianare Siqueira, Cláudia Rodriguez e Alessandra Ramos.

Assim, a todo momento, o fluxo de construção da identidade se torna mais intenso ao ponto de se afirmar: "reconheço minhas dimensões de traveco-terrorista, latino-americana, brasileira, nordestina, baiana, piauiense, sertaneja, Maria Bethânia, Maria Quitéria, Maria Bonita e Lampião".⁶ Nesse sentido, a interseccionalidade faz algo semelhante à teologia negativa.

Na teologia negativa nenhum predicado poderia dizer o que Deus é. Na interseccionalidade nenhum predicado poderia definir o sujeito, mas, somente, tentar situá-lo em posições políticas. A diferença é que na teologia negativa se nega todos os predicados que poderiam ser utilizados para qualificar Deus, enquanto na interseccionalidade se afirma todos os predicados que poderiam qualificar o sujeito, mas, em ambos, a negação ou a afirmação dos predicados é tão exaustiva que inviabiliza o processo identificatório. O vazio – da falta ou do excesso de predicados – predispõe à experiência (que gosto de chamar de experiência desértica) e a desidentificação (a produção de uma identificação não identitária).

Desta forma, pondero que o fluxo de construção da identificação não produziria mais identidade, porém, ao contrário, uma forte corrente desidentificatória é posta em jogo. Para pensar esses elementos, me volto à duas performances de Lustosa: 1) a cuceta traveco-terrorista; 2) a trava leiteira. A primeira performance compõe o *Manifesto Traveco-Terrorista* e o documentário *Cuceta*. A segunda performance compõe o artigo *Lenda da Trava Leiteira* e um documentário homónimo.

⁵ Lustosa retoma a questão da ancestralidade no artigo *Lenda da Trava Leiteira*, de 2017. O artigo pode ser compreendido como uma extensão temática do *Manifesto Traveco-Terrorista*, posto que retoma a performance cuceta, mas, também, acrescenta uma segunda performance, a trava leiteira, que, por sua vez, não tem como força o gênero manifesto, mas a tentativa de abordar tangencialmente a lenda numa estrutura de artigo. Cada texto tem o seu documentário correspondente.

⁶ LUSTOSA, *Playboi*, p. 35.

3. Performance i: a cuceta traveco-terrorista

No *Manifesto Traveco-Terrorista*, é possível encontrar no seu último tópico, “A cuceta como prática de traveco-terrorismo”, uma performance como experimentação política. Entre 1916 e 1917, Freud, nas suas *Conferências Introdutórias à Psicanálise*, ao explicar elementos da vida sexual humana perguntava a sua plateia: “Por que não haveriam de saber que o ânus realmente, nas relações sexuais de grande número de adultos, tanto homossexuais como heterossexuais, assume o papel da vagina?”.⁷ O que Freud argumentava era que existiria uma sexualidade perversa na criança e que, também, o ânus poderia ser um lugar erógeno. Usa-se o ânus – comumente – como uma vagina. A criança brinca com o prazer anal ao defecar; o adulto, para usar o termo preferido de Lustosa, cria para si uma cuceta. A performance de Lustosa é dar uma imagem visual à cuceta. Ela faz uma tatuagem na região anal e perianal de um órgão sexual não humano e, nesse sentido, se coloca além ou aquém de uma epistemologia Moderna. Assim, mais do que positivar um ato dito como perverso, acredito que a experimentação corporal de Lustosa pode ser lida, ou ainda, produz uma prática não neoliberal e desidentificatória.

Aponta Lustosa que o processo da transição médica não era suficiente às demandas do corpo, pois a construção do gênero parece mais complexa. A escuta dos sonhos foi mais importante do que os métodos de intervenção cirúrgico-hormonal, logo “catalisar as minhas frequências mortas e os meus sonhos foi algo que me encorajou a

criar e intervir sobre o meu corpo com cargas energéticas além do cientificismo e do antropocentrismo”.⁸ No fragmento, é importante enfatizar o início da produção da performance envolvendo à dimensão do sonho. As temáticas do sonho e da cultura xamã são evocadas de forma reiterada no manifesto. E sabemos que a experiência do sonho ameríndio é um dos últimos lugares não colonizados pelo capitalismo e fonte de uma epistemologia que tem a sua tônica no processo subjetivante. Trata-se de uma relação oposta à pedagogia sádica das palmatórias e dos açoites dos padres Jesuítas e, principalmente, a vocação burguesa dos missionários.

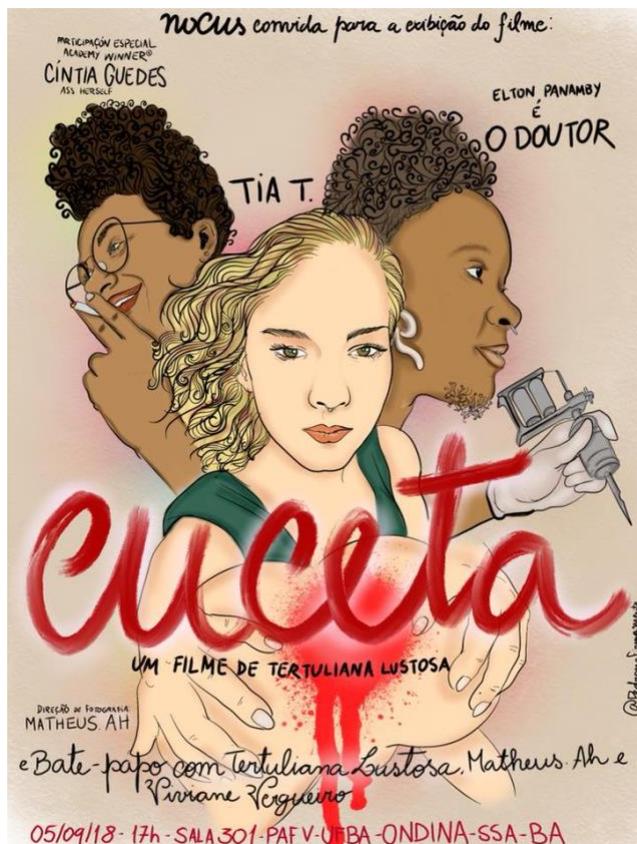


Imagem: Cartaz do filme *Cuceta*, de Tertuliana Lustosa.

⁷ FREUD, *Conferências introdutórias à psicanálise*, p. 419.

⁸ LUSTOSA, *Playboi*, p. 37.

Parece-me que o sonho ameríndio, na sua potencialidade crítica, faz emergir uma força que descatequiza e desontologiza.

No ensaio *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*, Johnathan Crary faz uma análise de como o capitalismo tardio buscaria eliminar o sono e, conseqüentemente, os devaneios e os sonhos. O exemplo paradigmático da análise de Crary foi o estudo feito pelo exército norte-americano sobre um determinado pardal que teria a capacidade peculiar de ficar acordado durante toda uma semana. Estudou-se esse pássaro para tentar criar um fármaco capaz de produzir um soldado 24/7. Porém, a advertência que Crary aponta é a de afirmar que a maioria das tecnologias de guerra são popularizadas e espreiadas no nosso cotidiano. O exemplo mais banal talvez seja o celular, no qual encontramos tanto a internet quanto o GPS. Essas são duas ferramentas criadas primeiramente para o uso militar, mas que usamos hoje no dia a dia. Desta forma, a produção de um fármaco capaz de eliminar o sono poderia gerar não somente um soldado 24/7, mas um trabalhador e um consumidor sem sono. A tentativa do governo estadunidense é a de capitalizar e militarizar o sono, posto que ele não seria rentável ao neoliberalismo. Para Crary, o efeito colateral seria o fim do devaneio e do sonho, a destruição do trabalho onírico e da criatividade política. Poderíamos acrescentar que, de forma geral, o capitalismo tardio e os fins do sono se transformariam num elemento patogênico – da depressão ao *burnout* – e serviria como inibidor dos horizontes políticos – o sonho político e as utopias.

Não obstante, o sonho Yanomami envolve a experiência. A cultura ameríndia não tenta suprimir o sono ou o sonho, ambos são importantes e fazem parte da sua cosmopolítica. A iniciação xamânica, por exemplo, é toda intrincada pelo sonho. Ela libertaria do sonho narcisista e solipsista para adentrar num comércio com outrem humano e não humano, o natural e o sobrenatural. O sonhar se torna um multiplicador das possibilidades de experiências. Assim, não é estranho que a performance de Lustosa venha desse espaço onírico – improdutivo para o capitalismo – e surja como uma vagina tatuada no ânus, mas como uma cuceta sobrenatural produtora de um gênero estrangeiro. A cuceta é produzida em relação à periferia epistêmica do saber e num dos *locus* de resistência ao capitalismo: o sonho.

A prática traveco-terrorista parece envolver também um repertório desidentificatório. Lustosa afirma que a sua performance é uma recusa, ou seja, é uma performance não identificatória. Mas, não se identifica com o quê? Para Lustosa, é certa recusa as ideias “de que existe um gênero apropriado para o órgão sexual; de que o sexo se baseia no prazer falocêntrico; de que a inserção social virá acompanhada da imposição de estereótipos mulher-cis/homem-cis; o corpo biológico/corpo desviante; de que existe uma correspondência única entre órgão sexual, orientação sexual e identidade de gênero”.⁹ Porém, mesmo que a cuceta surja como uma série de recusas, ela produz o espaço desidentificatório, não haveria mais a “identidade de gênero”, mas a “poesia de gênero”. Na sua radicalidade, a poesia não é uma reprodução da linguagem, ela é a criação de uma linguagem outra no solo da linguagem mais comum e de forma análoga o gênero não se transforma em reprodução do gênero, mas na sua possibilidade de criação e experimentação.

⁹ LUSTOSA, *Playboi*, p. 37.

4. Performance II: a lenda da trava leiteira.

Gostaria de retomar a performance *A Lenda da Trava Leiteira*,¹⁰ pois é um ícone que me chama muito à atenção. A imagem extremamente forte de uma travesti com seios e a possibilidade de lactação começa a ter um lugar na arte e produz ressonâncias filosóficas e políticas.

A fotógrafa Madalena Schwartz, na exposição e no catálogo *As Metamorfoses*, feita entre 1971 e 1976, mostra a sua relação com travestis e transformistas. Uma das fotografias mais belas da sua coleção é a imagem de uma travesti segurando de forma terna uma boneca nas suas mãos e a amamentando. A ternura e a simetria triangular parecem transformar a fotografia numa releitura de duas temáticas cristãs, a *Madonna del Latte* e a *Pietá*. As duas temáticas têm um forte contorno dramático, a primeira se trata da Virgem Maria amamentando Jesus e a segunda da Virgem Maria o segurando em seus braços após a crucificação. Porém, a fotografia de Schwartz parece problematizar o que se esperaria de uma composição social e visual da feminilidade cristã, posto que o corpo da travesti parece apelar para uma outra configuração do social.

Na literatura, Camila Sosa Villada trabalha a temática da criança e da travesti. No livro *O Parque das Irmãs Magníficas*, ela representa de forma literária algo parecido com a fotografia de Madalena Schwartz. Villada narra à cena da seguinte forma:

María, uma surda-muda muito jovem e meio adoentada, passa ao meu lado como um súcubo e abre a porta de Encarna sem perguntar, mas com muitíssima delicadeza, e depara-se com aquele quadro. Tia Encarna amamentando, com seu peito recheado de óleo de avião, um recém-nascido. Tia Encarna está a cerca de dez centímetros do chão de tanta paz que sente em todo o corpo naquele momento, com aquele menino drenando a dor histórica que a habita. O segredo mais bem guardado das amas de leite, o prazer e a dor de ser drenada por uma criança. Uma dolorosa injeção de paz. Tia Encarna tem os olhos virados para trás, um êxtase absoluto. Sussurra, banhada em lágrimas que resvalam por suas tetas e caem sobre a roupa do menino.¹¹

¹⁰ Penso que é importante enfatizar que no livro *Playboy: um romance travesti*, de Tertuliana Lustosa, é possível compreendermos a temática do leite em outro registro, o primeiro capítulo da autora se chama "Leite Leite: um Nilo qualquer". Todavia, aqui vou tentar produzir uma trajetória política que envolve, especialmente, a representação política do leite como um imaginário político geral.

¹¹ VILLADA, *O parque das irmãs magníficas*, pp. 24-25.

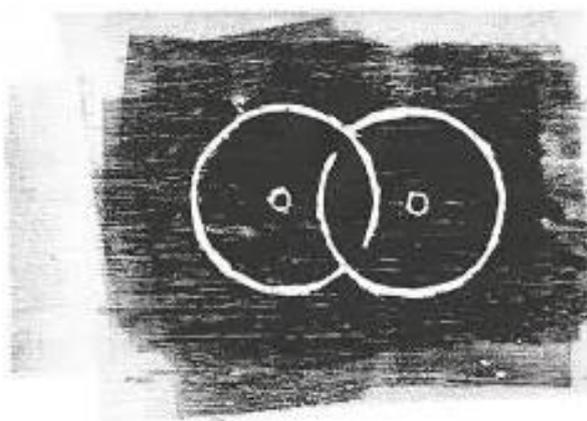


Imagem: *A Lenda da Trava Leiteira*, Desenho (2017).
Fonte: Tertuliana Lustosa.

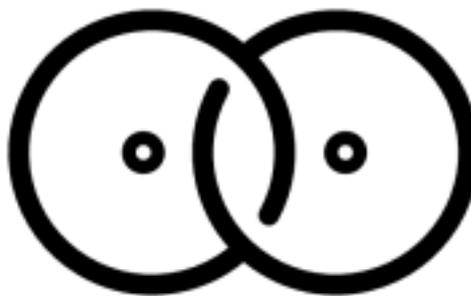


Imagem: *A Lenda da Trava Leiteira*, Desenho (2017).
Fonte: Tertuliana Lustosa.

Villada cria um quadro subalterno da *Madonna del Latte*. A piedosa travesti amamenta um recém-nascido. Esse quadro se torna forte, especialmente, porque uma travesti e uma criança seriam inconciliáveis, posto que a criança seria um símbolo de pureza e futuro, enquanto a travesti estaria envolta a sujeira e ao presente minorado. A pedagoga Sara York sempre me lembra de um livro não finalizado, um livro a respeito da relação com o seu neto e de ser uma avó travesti. A temática da obra pode parece ser muito familiar e conservadora – poderia ter o contorno da ideia deleuzo-guattariana de familismo ou ainda da Criança como um futurismo reprodutivo de Lee Edelman –¹² mas é exatamente o contrário, pois aquela composição familiar expande os modos de vida.

Na performance, o seio politizado da travesti faz parte de uma longa tradição que pode envolver o feminismo e a teoria *queer*. Porém, para pensar a performance, é viável apontar que na história os seios têm a sua representação social própria. Nesse sentido, primeiramente tomo de forma célere alguns exemplos de um largo período histórico para compreendermos essas representações de forma generalizada e, então, entendermos uma espécie de performance que gosto de relacionar a teoria *queer*, ou ainda, a práticas desidentificatórias.



Imagem: Ordenha, 2020.
Fonte: Performance. Nídia Aranha.

Sabe-se que os seios sempre foram politizados, no período pré-histórico o corpo valorizado era o corpo feminino obeso, pois se relacionava à fertilidade e a possibilidade de nutrição numa época de precariedade. N'A *História do Seio*, Yalom afirma que "a obesidade se torna uma benção, ela oferece as melhores oportunidades de sobrevivência e a promessa de poder nutrir um bebê, mesmo nos períodos de escassez".¹³

¹² EDELMAN, *No al futuro*.

¹³ YALOM, *História do seio*, p. 26.



Imagem: Giulio Romano, *Artemis of Ephesus* (1514-46).
Fonte: The British Museum, Londres.



Imagem: Peter Paul Rubens, *Rômulo e Remo* (1615).
Pintura.



Imagem: Peter Paul Rubens, *Caridade Romana* (1612).
Pintura.

A mulher gorda com os seios fartos se tornava o corpo belo e o seio seria cultuado de forma análoga ao que o cristianismo faz hoje com o símbolo da cruz ou as imagens da Virgem Maria.

Na Grécia Arcaica encontramos os cultos chamados *kourotrophoi* (aquelas que nutrem as crianças) que perpassam, por exemplo, Gaia, Hera, Afrodite, Demeter, Perséfone e Artêmis. Os rituais se davam nos santuários ao ar livre e o exemplo paradigmático são as estátuas de Artêmis e sua característica polimástica. Para Yalom, acredita-se que essa personagem de múltiplos seios simboliza abundância e fertilidade, mas, também, "o fantasma de mulher de múltiplos seios (que não desapareceu com os Gregos da Antiguidade) nasce de uma associação que perdura entre o corpo feminino, a Natureza e a alimentação".¹⁴ A autora compreende que a polimastia seria algo como semelhar a mulher com uma árvore frutífera, ou seja, a mulher fincada no reino vegetal e apartada do reino espiritual. Yalom trás à tona a Natureza enquanto reino vegetal, mas a característica polimástica de Artêmis se remete ainda mais facilmente a uma gama de animais não humanos que possuem vários mamilos.

Porém, é nítido que durante a Grécia Antiga a cultura do seio é eclipsada. Yalom lembra que "a importância do seio dentro das religiões da Grécia Antiga será pouco a pouco suplantada pelo que Eva Keuls qualificou como o *reino do falo*".¹⁵ Na cultura helenista e com a modificação das deusas e dos deuses, também, modifica-se a relação com os seios e sua significação. Sabe-se que o papel

¹⁴ YALOM, *História do seio*, p. 33.

¹⁵ YALOM, *História do seio*, p. 33.

da mulher, em geral, na democracia da Grécia Antiga, era minorado, pois estava limitado à relação doméstica, enquanto o cidadão grego estava aberto ao espaço público.

A respeito do período romano, Yalom enfatiza dois mitos da fundação de Roma que envolvem a utilização dos seios: 1) o primeiro é o mito de Rômulo e Remo; e 2) o segundo é a história da *caritas romana*, a caridade romana. O pintor Peter Paul Rubens tem dois quadros que se relacionam aos tópicos abordados. Portanto, é analisando essa iconografia que penso os exemplos.

Em um quadro de 1643, Peter Paul Rubens retratou parte do mito de Rômulo e Remo numa pintura homônima. Na sua obra vemos os dois irmãos juntos, um deles se amamenta de uma loba. O mito nos conta que Reia Sílvia engravidou de Marte, deus da guerra, gerando dois filhos, Rômulo e Remo. Mas, como punição a essa relação, Reia é presa dentro de um calabouço e os filhos são expostos à natureza. Os dois filhos são colocados num cesto e jogados no rio Tibre. O cesto é levado pela correnteza, mas ele vai pelas margens do rio e, então, uma loba os encontra e os nutre com os seus seios.

Em outro quadro, chamado *caritas romana*, de 1612, Peter Paul Rubens pintou a temática da piedade filial. A respeito da caridade romana, Yalom comenta que "outra lenda romana [além da de Rômulo e Remo], mais tardia, leva o seio nutridor – outrora prerrogativa dos deuses e deusas ou de animais míticos e reis guerreiros – ao nível da nutrição humana."¹⁶ A história da *caritas romana* tem algumas versões, mas, em geral, se trata de um homem idoso, Cimão, que foi encarcerado e condenado à morte por inanição. Todos que o visitavam não poderiam alimentá-lo. Assim, quando



Imagem: Francisco de Zurbarán, *Santa Ágata*. Pintura.



Imagem: Giovanni Lanfranco, *Santa Ágata no Cárcere* (1614). Pintura.



Imagem: Sebastiano del Piombo, *Martírio de Santa Águeda* (1520). Pintura.

¹⁶ YALOM, *História do seio*, p. 43.

Pero, a sua filha, foi visitá-lo, ela o alimentou com o seu próprio seio. O encarcerado continua nutrido e isso causava estranhamento a todos. Depois de um tempo, os guardas descobriram que a filha do prisioneiro o alimentava. O ato de Pero comoveu tanto os carcereiros e os juízes que, por sua vez, concederam a liberdade para Cimão.

É possível analisarmos a utilização política do seio tanto na história de Rômulo e Remo quanto na história da caridade romana. Na primeira, a loba que amamenta Rômulo e Remo passa pela relação com os lactantes as qualidades marciais necessárias ao futuro rei de Roma. Na segunda, a imagem de Pero amamentando o próprio pai tem uma função política e pedagógica com relação ao dever familiar e cívico.

Na Idade Média a carne e os seios ganham outros contornos políticos. Desta maneira, exponho alguns ícones, três virgens, para exemplificar essa mudança: 1) Santa Macrina e a carne; 2) a punição de Sant'Ágata; e 3), por último, o seio e o leite miraculoso da Virgem Maria.

A respeito da carne na Idade Média, Yalom afirma que "a carne, particularmente das mulheres, foi considerada como uma ameaça contra a perfeição espiritual, porque ela poderia fazer esquecer Deus e colocar os humanos dentro de práticas condenáveis como a fornicação e o adultério".¹⁷ Diante de uma nova noção da carne é que penso na Santa Macrina. No século IV, a devota Macrina descobriu um tumor no seio. Porém, ela recusou ser tratada por qualquer médico. Macrina não queria que o seu seio fosse tocado por um homem. Assim, o que ela fez foi pedir a sua mãe para traçar o símbolo da cruz na sua glândula mamária e, depois de um tempo, o seio de Macrina estava curado, no seio restou apenas uma pequena cicatriz. Os monges beneditinos que contavam a história de Macrina concluíram que ela recusou as mãos dos homens, mas não a mão de Deus que a teria curado.

A trágica história de Sant'Ágata tem uma iconografia muito rica representando o seu martírio. Talvez as pinturas mais impressionantes sejam as de Sebastiano del Piombo, Giambattista Tiepolo, Francisco de Zurbarán, Andrea Vaccaro e Giovanni Lanfranco ao estilo Caravaggio. Na pintura, *O Martírio de Santa Ágata*, de Sebastiano del Piombo, encontramos Sant'Ágata ao redor de cinco homens. Dois desses homens estão com duas ferramentas para mutilar os seios da santa. No fundo, no alto à direita, é possível ver um prédio em chamas e a poeira dos escombros. Porém, anteriormente a essa cena, o que sabemos é que Ágata recusou os cortejos de Quintianus, famoso senador romano. Devido a recusa da virgem cristã, Quintianus a submeteu a diversas torturas cruéis. Uma delas – a representada na pintura – é a mutilação dos seios de Ágata. Depois, a virgem foi jogada num calabouço, sem água ou comida, para morrer.



Imagem: Jean Provost, *Virgem Amamentando* (1510).
Pintura.

¹⁷ YALOM, *História do seio*, p. 52.

Contudo, ela foi consolada pela visão de São Pedro que, milagrosamente, a curou. Toda essa cena é representada no quadro *Sant'Ágata no Cárcere*, de Giovanni Lanfranco. Quintianus, ao saber do milagre, ordenou que as torturas fossem intensificadas. A jovem Ágata teria permanecido fiel a Cristo e, ao final do seu martírio, um grande terremoto sacudiu toda a cidade, os prédios e os escombros na pintura de Sabastiano del Pimbo fazem referência a esse momento.

Sobre a Virgem Maria, seria necessário apontar uma transição na sua leitura que é correlata a uma mudança social e iconográfica. Yalom afirma que na passagem entre os ideais ascéticos da Idade Média e o Humanismo ressurgiu um evento artístico extraordinário.¹⁸ Trata-se do tema da *Maria lactans* ou *Madonna del latte*, a Virgem Maria amamentando o menino Jesus ou um santo adulto. Yalom nos lembra que foi uma grande mudança Maria ser retratada como uma mulher comum, pois a sua representação era a de uma imperatriz bizantina, a de uma rainha no céu ao redor de santos e anjos, ou ainda, a de uma virgem de puro espírito. A *Madonna del latte* representa Maria num campo mais ordinário, como na pintura de Andrea Solario ou de Jan Provost. Todavia, a variação da *Maria lactans* chamada *Lactatio Bernardi*, a Virgem Maria alimentando um santo, deixa claro que o leite de Maria é um leite miraculoso, envolve uma nutrição corporal e espiritual. A hipótese de Yalom para proliferação da temática da *Maria lactans* é interessante, posto que a relaciona com "a desnutrição crônica e a angústia causada pela falta de alimentos na sociedade florentina da época. A imagem de um Jesus gordinho mamando no seio da Madonna era para confortar uma população que, no início do século XIV, sofria com carências alimentares".¹⁹ Enfatiza-se, com essa explicação, o valor sociocultural dos seios e do leite.



Imagem: Cápsula de Leite (2020)
 Descrição: Leite de Travesti, vidro, aço Inox, 20 cm.
 Autoria: Nídia Aranha.

Principalmente na Europa e nos Estados Unidos, no século XVIII e XIX, encontramos novas modificações na utilização dos seios e sua representação social. Yalom retoma uma questão que sempre foi problemática, que é a relação da amamentação entre a mãe e a criança, mas, também, a amamentação da criança por outra pessoa. Sobre a Inglaterra e a América do Norte, a autora afirma que as mães que recusavam a amamentar os bebês eram ditas como egoístas no plano pessoal e subversivas no plano social. Porém, o que mais nos interessa é quando a autora afirma que:

¹⁸ YALOM, *História do seio*.

¹⁹ YALOM, *História do seio*, p. 63.

As intenções a apropriação dos brancos dos seios negros acabaram por explodir e a levar a um dos momentos mais dramáticos da história do abolicionismo. Este momento aconteceu em Indiana, em 1858, quando Sojourner Truth, uma velha escrava que se transformou numa militante antiescravista, se dirigiu a um auditório quase inteiramente de pessoas brancas. Ao fim da reunião, um grupo pró-escravismo colocou em dúvida a sua identidade sexual: ela não é uma mulher.²⁰

A resposta de Sojourner Truth foi afirmar que os seus seios haviam nutridos bebês brancos às custas dos seus próprios filhos, os bebês brancos se alimentaram dos seios negros e hoje eram homens melhores que os seus acusadores. Porém, o que se segue é o pedido para que Sojourner Truth mostre os seus seios. Ela mostrou os seios não para a sua vergonha, mas para a vergonha dos seus acusadores. Para Yalom, o efeito político de mostrar os seios foi emulado – um século depois – com as feministas na década de 1970 e 1980, mas, nunca de forma tão pungente como na data de 1858.

Esse acontecimento com Sojourner Truth é tão conhecido quanto o seu texto chamado: *Eu não sou uma Mulher?*. O feminismo negro não esqueceu a luta de Sojourner Truth e a pergunta dela

ecoa, por exemplo, no livro de bell hooks que leva o mesmo nome da pergunta da militante antiescravista. Desta forma, apontar esse longo percurso histórico é enfatizar a importância da Indianare Siqueira fazer uma performance em que ela mostra os seios na *Marcha das Vadias* (atitude reproduzida por Lustosa); é enfatizar a relevância da exposição, a Ordenha, da Nídia Aranha; é enfatizar parte do lastro histórico que envolve a questão que Lustosa faz emergir na atualidade.

Par excellence, o corpo da travesti é o corpo político das primeiras décadas do século XXI. Lustosa levará a sua ponderação sobre a Trava Leiteira para as correntes dos rios do Piauí e para as lendas. Porém, o que tento sublinhar no convite ao *Manifesto Traveco-Terrorista* e as duas performances relacionadas é um possível campo político desidentificatório que, por sua vez, faz parte de uma gama de protestos políticos, artísticos e, também, de produções filosóficas. A performance política, de Indianare Siqueira, utilizando o seio; a ordenha hiper-tecnológica de Nídia Aranha; as lendas de Lustosa; parecem evocar e ampliar o campo de produção de uma utopia dissidente e cívica.



Imagem: Indianare Siqueira na Marcha das Vadias (2014).
Foto de Natássya Carvalho.

²⁰ YALOM, *História do seio*, p. 162.

Referências

- CRARY, Jonatham. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sonho*. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- EDELMAN, Lee. *No al futuro*. Trad. Javier Sáez. Madrid: Egales, 2014.
- FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)*. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. (Obras completas, 13).
- LUSTOSA, Tertuliana. *Playboi: um romance travesti*. São Paulo: projeto Estúdios Kazuá, 2022.
- TERTULIANA, Lustosa. Manifesto Travesco-Terrorista. In: RUCOVSKY, Martin; Axt AXT, Brayan (org.). *Metafísicas sexuais: canibalismo e devoração de Paul B. Preciado na América Latina*. Salvador: Devires, 2022. p. 27-40.
- VILLADA, Camila Sosa. *O parque das irmãs magníficas*. Trad. Joca Reiners Terron. São Paulo: Planeta, 2021.
- WHAT we can learn from terrorists. Tariq Ali. Austrália: Youtube, 3 maio 2013. 1 vídeo (39 min). Publicado por [The Monthly](https://www.youtube.com/watch?v=5hdd4SvRkho&t=303s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5hdd4SvRkho&t=303s>. Acesso em: 8 maio 2023.
- YALOM, Marilyn. *História do seio*. Lisboa: Teorema, 1997. (Coleção Teorema. Série especial).

SOBRE O AUTOR

Rafael Leopoldo

É filósofo e psicanalista. Possui Graduação em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2012) e Mestrado em Psicologia pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2015). Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: ralasfer@gmail.com.