



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 8, v. 1 nov.2017.-abr. 2018
p. 94-114.

A lenda da trava leiteira

Tertuliana Mascarenhas Lustosa¹

RESUMO: Eu propus-me a realizar uma pesquisa para escrever uma lenda, a lenda da trava leiteira, o que me demandou uma investigação sobre gênero, lenda e a oralidade e também sobre política e lutas afirmativas no âmbito da sexualidade e do feminismo. Toda essa investigação confrontou arte contemporânea, protesto, pintura, etc.: Lyz Parayzo, Augusto Braz, Delacroix, Indiana Siqueira, Luciana Vasconcellos e Evelyn Gutierrez... O corpo da trava leiteira foi uma pesquisa sobre o meu próprio corpo trans e suas modificações e vetores políticos, o que me fez perceber que o mais prudente para compreender a lenda seria entender antes a relação entre cidade e natureza (o universo dos rios) enquanto fonte de imaginação e narrativa popular. Sendo assim, busquei a lenda do Cabeça de Cuia e a lenda da lagoa do Parnaguá.

PALAVRAS-CHAVE: transmaterialidades e experiências na cidade; estudos de gênero; arte contemporânea; ações diretas e interferências estético-políticas no espaço urbano; lendas.

Abstract: I set out to conduct a research to write a legend, the legend of the milk lock, which demanded me, an investigation on the genre legend and orality, and also on politics and affirmative struggles in the realm of sexuality and feminism. All this research confronted contemporary art, protest, painting, etc.: Lyz Parayzo, Augusto Braz, Delacroix, Indiana Siqueira, Luciana Vasconcellos and Evelyn Gutierrez ... The body of the dairy was a research on my own trans body and its modifications And political vectors, which made me realize that the most prudent one to understand the legend would be to first understand the relation between city and nature (the universe of the rivers) as source of imagination and popular narrative. So I looked for the legend of the Cabeza de Cuia and the legend of the lagoon of Parnaguá.

Keywords: transmaterialities and experiences in the city; gender studies; contemporary art; direct actions and aesthetic-political interference in urban space; legends.

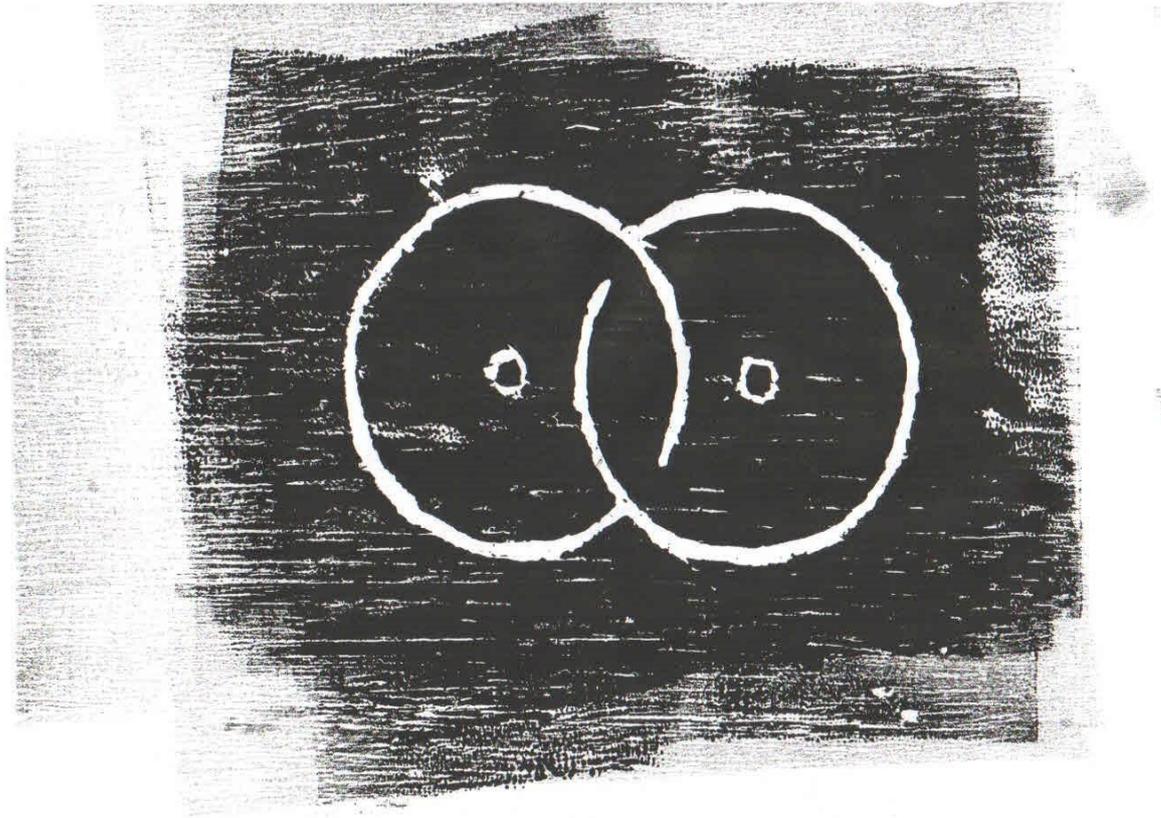
Resumén: Me propongo realizar una investigación para escribir una leyenda, la leyenda de la trava lechera, lo que me demandó una investigación sobre género, leyenda y oralidad, así como sobre políticas y luchas afirmativas en el ámbito de la sexualidad y del feminismo. Toda la investigación confrontó arte contemporáneo, protestas, pinturas, etc.: Lyz Parayzo, Augusto Braz, Delacroix, Indiana Siqueira, Luciana Vasconcelos y Evelyn Gutierrez. El cuerpo de la trava lechera fue una pesquisa sobre mi propio cuerpo trans y sus modificaciones y vectores políticos, lo que me hizo percibir que lo más prudente para comprender la leyenda sería entender antes la relación entre ciudad y naturaleza (el universo de los ríos) como fuente de imaginación y narrativa popular. Además, busqué la leyenda del Cabeza de Cuia y la leyenda de la laguna del Parnaguá.

Palabras clave: transmaterialidades y experiencias en la ciudad; estudios de género; arte contemporáneo; acciones directas y interferencias estético-políticas en el espacio urbano; leyendas

¹ Artista visual e escritora com pesquisa em estudos de gênero e em história da arte - UERJ.

Recebido em 03/09/17

Aceito em 24/10/17



1. Introdução

A jangada divide o rio com um corte que se prolonga de pequenas ondas à dispersão do volume de água. Água doce. Corrente que, por um fio, corta o cerrado ou rio imenso que desenha horizontes na floresta densa. O pensamento conectado aos estados líquidos da natureza denuncia os espasmos do antropocentrismo, quando a humanidade se volta apenas em autorreferência e sobre os seus próprios gestos – quando, desse modo, o gesto morre enquanto natureza. O uso da água é essencial a uma economia produtivista, entretanto é da mesma forma essencial à economia da memória do corpo e da história humana. O saber pedra e a terra que abriga as águas deslocam-se, ambos, em ritmos que ora se cruzam ora se destoam; seu movimento projeta tecidos, desfeitos e feitos, imaginários e incompletos, desbravadores e naufragos. No plano baixo-pequeno, a natureza projeta seus sons e tece formas que comunicam: ora quase-movimento e sutileza, ora desterro e sangue, ora máscara da morte e fantasmagoria... A jangada interfere no rio, desenhando formas e micromodificando rotas do vivo e do abiótico – o que constitui um fluxo corrente de pulsão, intensidade, trajeto.



Entre a cidade de Corrente, no Sul do Piauí, e a cidade do Rio de Janeiro, escrevi esse texto a respeito da lenda da trava leiteira, o que me demandou, no entanto, uma investigação sobre o gênero literário, lenda popular e a oralidade, mas também sobre política e lutas afirmativas no âmbito da sexualidade e do feminismo e sobre o universo dos rios enquanto fonte de imaginação e narrativa popular. Primeiramente – por julgar ser a autoconsciência do corpo o movimento mais possível e inicial –, pensei numa montagem envolvendo o impacto do meu contato com políticas afirmativas de gênero e sexualidade. Em seguida voltei-me sobre minha transição, escavando uma série de fluxos e frequências para pensar o corpo da trava leiteira. É certo que existem limitações que a palavra impõe ao estudo da imagem em movimento (conceito segundo o qual postulou Warburg), para – os estudos de gênero e sexualidade, que também compreenderei como – corpo em movimento e para o entendimento da lenda e da oralidade (WARBURG, 2009).

A incidência de vozes inaudíveis convida o pesquisador a deslocar o seu próprio corpo para que, de repente, alguma fagulha do inconsciente da visão transpareça. É o que ocorre durante a passagem da jangada no rio, seu rastro traz camadas ecossistêmicas à visão superficial, o corte evoca imagens, memórias, sons, tato – ele não pode ser capturado, cristalizado numa única imagem nem, conseqüentemente, colecionado. Não que não possa haver uma coleção sobre um rio, pois a coleção é, em certa medida, uma ficção inventada pelo colecionador que tem recorte e objetivo específicos. No entanto, qualquer intentona colecionista e taxonômica chamará menos atenção para o lado não consciente da experiência e para o invisível lateral, que foram as chaves para pensar a lenda da trava leiteira.

Precisarei, nesse sentido, investigar propostas de saber-montagem que alguns historiógrafos da arte e artistas fizeram sobre o regime da arte para interligar elementos da sexualidade, não trabalhando de modo central com uma coleção de objetos artísticos, mas com memórias, tentativas e novos gestos observados. Gozos, lactação, injeção de hormônios e penetrações fizeram parte dessa pesquisa, que denominei inicialmente como *correntemilk*, e que resultou, posteriormente, na busca por modos de contar a lenda da trava leiteira.

2. A lenda como imagem em movimento

Podemos, diante de um mesmo fenômeno, ter muitos pontos de vista: podemos ver o rio e prestar atenção para o que nele se reflete – imagem trêmula em algumas partes do rio, já em outras massas de água mais paralisadas, vemos imagens mais definidas –, podemos atentar para o desenho



dos limites entre terra e água, calcular a sua vazão, comprimento e profundidade, ou podemos mergulhar o olhar, submetendo o corpo ao fenômeno. Para pensar a lenda enquanto rio que transporta uma imagem transmitida oralmente através do tempo, busquei formas de se pensar a imagem em movimento.

Considero que o historiador da arte alemão Aby Warburg (WARBURG, 2009) mergulhou nas imagens (e imaginou) quando propôs um estudo que colocava a história da arte em movimento. Para tal, Warburg rompeu com uma escrita que narra e explica fatos – em linhas e esquemas evolutivos, de forma teleológica –, e propôs uma *iconologia dos intervalos*, um estudo que lida com os sintomas provocados no sujeito do saber diante dos fenômenos observados e imprime na história da arte a busca de uma ciência a ser inventada.

“Seria a história da arte warburguiana uma “disciplina patológica”? Não nos detenhamos no lado provocador da formulação. Tentemos, antes, compreender as lições contidas na própria palavra *patologia*, além de sua acepção corrente, clínica e médica, desdenhosa ou condoída. Em *patologia* há, para começar, a palavra *páthos*. Warburg entrou na história da arte pela porta do “Renascimento – ou sobrevivência – da Antiguidade”, assim como Nietzsche entrou na filosofia pela porta do “Nascimento – ou sobrevivência – da tragédia”: em ambos os casos, encontramos Dioniso diante de Apolo e o *páthos* diante do *éthos*. Nesse aspecto, a história da arte warburguiana foi, desde os primeiros trabalhos sobre Botticelli, uma *patologia*, entendida como *ciência arqueológica do páthos antigo* e de seus destinos no Renascimento italiano ou nórdico. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.23)

É importante destacar que Warburg foi diagnosticado como esquizofrênico e em 1919 foi internado num hospício chamado Kreuzlingen, na Suíça (o mesmo em que Nietzsche fora internado trinta anos antes). Foi, portanto, um corpo patologizado e que munuiu sua escrita de perspectivas, sensibilidades, experiências e tópicos da patologia na história da arte.

O autor substituiu o princípio do distanciamento – tão comum na história da arte, na antropologia e na ciência – pelo princípio da invenção e da imersão nas pulsões, emoções, energias e forças mais profundas e ocultas que se movimentam na arte. A contemplação deixa de ser um estado de afastamento da aparência e passa a ser aquilo que, através da aparência, se aproxima de quem contempla. E essa arte é vista de uma perspectiva transdisciplinar – de uma ciência sem nome, que não se especifica e pode mesclar história da arte com biologia, história, etc. –, e ao lado de todos os elementos de uma época, como a literatura, a reprodutibilidade técnica, a arte decorativa, as medalhas, os tecidos, a arqueologia, a arte popular... Em Warburg a escrita parte, portanto, de um incômodo que constitui “uma história escrita por imagens que seja capaz de ilustrar a distância que se interpõe entre o impulso e a ação” (WARBURG, 2009, p. 125).



A ideia de imagem-movimento atrela-se a um vocabulário específico do autor, que inclui o conceito de “phatosphormel” – pode-se traduzir como formas carregadas de emoção. A emoção das formas pode ser escutada, resultando num intercâmbio vivo entre o ato de saber e o objeto de saber, o corpo que pesquisa precisa deslocar-se e entrar em movimento junto com a ideia de imagem, de memória (e das suas transmissões). Entender o conceito de imagem-movimento despertou-me um estado de atenção e de escuta das vozes inaudíveis, o que foi um ponto de partida para a minha investigação sobre o imaginário das lendas populares.

Lendas são narrativas transmitidas oralmente pelas pessoas e ganham tons e objetivos particulares a cada vez que são contadas, de acordo com quem conta e com quem ouve a estória. Por exemplo, uma lenda pode explicar acontecimentos misteriosos ou sobrenaturais, mas agregar a isso lições e intuítos moralizantes. A lenda está em movimento porque quem quer contá-la a conta por algum motivo. Pensar, portanto, o gênero lenda é pensar em algo que está em constante transformação e interferência do tempo, o que me levou à possibilidade de mergulhar no fenômeno da lenda enquanto imagem-movimento. Sendo assim, entendi a lenda enquanto uma imagem em movimento que se modifica através da oralidade ao longo do tempo. Essa imagem em movimento é transmitida segundo a imaginação do povo, não estabelecendo um saber semântico e causal-consequencial, mas sim sintomático e intensificado pelo retorno de lacunas e fissuras.

Sendo a lenda parte da comunicação oral, ela possui uma dimensão gestual que se manifesta na transmissão de memórias: o deitar sobre os corpos ancestrais pode se dar através da reinvenção dos seus saberes, crenças e histórias. Procurei pensar a lenda como uma imagem inventada pelo corpo diante do fenômeno arrebatador – a aparência que se aproxima e emociona – e não como uma história simplesmente interessada em explicar fenômenos.

E pensar a lenda como processo de registro oral da natureza – e também da arte e das subversões humanas – aponta para o retorno do popular e das imagens que estão à margem. A escuta de vozes emudecidas pelo tempo dos homens e dos impérios do saber me faz concluir que a consciência da alteridade pode ser pensada por outra perspectiva: a dos saberes e escritas dos corpos que foram muitas vezes subalternizados e exotizados, de duas subalternidades. A primeira é dos povos subalternizados pelo capitalismo. E a segunda diz sobre aqueles corpos que, por não caberem nos moldes normativos de comportamento, acabam virando mote para lendas e histórias fantásticas.



A lenda da trava leiteira partiu de duas pesquisas, uma relacionada ao corpo patologia – aquele que muitas vezes vira lenda – e outra relacionada às histórias de rios do Piauí. É sobre esses processos que falarei adiante.

3. Sobrevivência do uso do seio como protesto

O mar, para onde o rio corre jusante, é o que delimita as fronteiras da terra e é também conector de ilhas, continentes. Exemplo disso é a história da América Portuguesa que, inicialmente, concentrou-se em pontos estratégicos do litoral brasileiro, onde se deu a trama colonial que conectou o país a Portugal e à rota de tráfico negreiro. Antes de falar sobre a pesquisa que venho desenvolvendo com as lendas de rios localizados no Piauí, investigarei alguns movimentos e performances que se conectam com uma política sexual através do corpo. Todos esses movimentos aconteceram na capital carioca, que foi onde comecei a minha transição de gênero e onde iniciei os meus estudos de graduação em história da arte, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Na água salgada que se mistura ao leite de mamíferos aquáticos há a mama enquanto dispositivo que – ao imprimir jatos lácteos – modifica micromolecularmente a composição molecular da água, por um raio que se alarga. O seio enquanto – aparição que se alarga no oceano – conduziu-me à uma montagem: os seios da Liberdade, na pintura de Éugene Delacroix, *A Liberdade guiando o povo* – cujo gesto ressurge no monumento *Cabeça de cuia*, de Nonato Oliveira; o protesto de Indianara Siqueira, *Meu peito, minha bandeira, meu direito*; uma cena que presenciei com Evelyn Gutierrez durante um rolezinho de motoqueiros; uma intervenção na performance *Fato-indumento*, de Lyz Parayzo e Augusto Braz; e, por fim, uma dança de Luciana Vasconcelos que envolveu a retirada do leite em público.

3.1 Movimento seio-liberdade

Em 1830, Éugene Delacroix pinta aquela que seria uma das suas obras mais conhecidas, *A Liberdade guiando o povo*. A pintura traz uma leitura do artista sobre a Revolução de Julho, que recupera o espírito de revolução e luta pela igualdade do povo francês.

Num primeiro plano, os cadáveres de um revolucionário à esquerda e dois soldados mortos à direita. Os planos, um acima do outro, evocam outras figuras da batalha e criam uma gradatividade crescente de vitalidade até a figura da Liberdade, o que remete à composição de Géricault em “*A jangada da Medusa*”. O mesmo esquema reaparece em Nonato Oliveira no monumento do *Cabeça de*



cuia, localizado no Parque Encontro dos Rios, em Teresina, no Piauí. A obra de Nonato Oliveira recupera uma antiga lenda da região que conta história do Crispim, um jovem que vivia nas margens do rio Parnaíba e que foi amaldiçoado pela mãe e passou a portar características monstruosas e uma cabeça grande. Diz a lenda que até hoje Crispim habita o encontro entre o rio Poti e o rio Parnaíba, no bairro do Poti Velho, da capital piauiense. Crispim aponta em direção ao céu, criando uma impressão de axialidade escultórica, o que também aparece na pintura de Delacroix com o gesto da Liberdade. A bandeira, os seios, a cabeça grande são pulsões que foram resolvidas pelos artistas através de uma verticalidade formal, seja pintura ou no conjunto escultórico.

Mas, voltando à pintura de Delacroix, a Liberdade que empunha a bandeira com as três cores francesas pode ser vista como uma imagem que está no quadro enquanto aparição que encoraja o povo a seguir em luta. Delacroix insere traços de jovens populares na figura de cânones greco-romanos, configurando-lhe um aspecto de alegoria da liberdade e da utopia. Os ombros largos da Liberdade erguem a bandeira e deixam escapar seu par de seios. Nesse contexto, o artista não representava o seio enquanto protesto feminista libertário, a Liberdade não surge enquanto mortal, mas sim enquanto alegoria, simbologia, seta, movimento. O seio não é sexual nem protesto, é a própria materialização da verdade. Essa verdade libertária não se aparta, no entanto, de um fluxo orgástico nem de um contexto de exploração da força de trabalho de mulheres, que tinham sua mão de obra barateada e explorada. O *seio-liberdade* reaparecerá, com outros fins, de outros modos, em outras utopias da liberdade.

3.2 Movimento desnudar-se

O segundo movimento está na ação realizada pela ativista e puta transvestigenera Indianara Siqueira, durante a Marcha das Vadias de 2013, em Copacabana. Ela, que faz parte da coordenação da Marcha das Vadias do Rio de Janeiro, por ter posto os seios à mostra em uma dessas manifestações, “foi submetida a julgamento por ultraje público ao pudor, processo ora arquivado” (JESUS, 2016, p. 59). No entanto, há um dado muito importante: se o processo não tivesse sido arquivado, aquilo que seria julgado era a imagem do feminino que não tem o mesmo direito da imagem do masculino. Segundo aponta a própria Indianara, a justiça criaria um dilema, pois se a condenasse estaria reconhecendo socialmente que ela era mulher, e não o que consta em seus documentos como sexo biológico. Já se reconhecesse que ela era homem como consta nos documentos, daria a ela o direito de andar com os seios desnudos em qualquer local público. O problema é que assim se estaria dizendo que homens e mulheres não são iguais em direitos.





O segundo gesto transfeminista também se trata do corpo usado como protesto de rua. Evelyn Gutierrez é ativista travesti e trabalha como diretora do projeto CapacitaTrans, que é realizado em conjunto com as outras moradoras da CasaNem. Ela é do interior de São Paulo, onde já presenciou e participou de rolezinhos de moto. Esses rolezinhos são cortejos de jovens periféricos que se reúnem em pontos centrais e elitizados da cidade como objetivo de ocupar, circular e protestar.

Na Lapa, mais especificamente na Rua do Rezende, certo dia eu presenciei um momento em que Evelyn desnudou os seios durante um rolezinho de motos. Os rolezeiros lançam olhares atingidos pela performance, buzina, gritam, aceleram os motores, compondo quase uma orquestra motorizada que ganha volume e cria em mim, que acompanhei tudo de perto, uma emoção inenarrável. Um rio sonoro corta a Lapa e, como no gesto de Indianara, o movimento do seio se expande e se multiplica ecoando pela cidade, em ondas...

Alguns meses depois tive a oportunidade de sentar num bar na rua da Lapa e repetir o gesto de Evelyn e de Indianara, enquanto as duas estavam na mesa, junto com integrantes do PreparaNem e moradoras da CasaNem. Os carros e as motocicletas corriam como um rio de pulsão, volume e som, banhando nossos corpos...

3.3. Movimento vestir-se



O terceiro movimento ocorreu na galeria Artur Fidalgo, durante (e sobre) a execução da performance *Fato-indumento*, de Lyz Parayzo e Augusto Braz, junto com o PreparaNem, instituição em que eu ministro aulas de artes. Antes de chegar na galeria, o trabalho já circulou outros contextos instalativos, apesar de ter ganhado popularidade com a invasão à curadoria da Luisa Duarte, do programa curador visitante do curso de formação de artistas do Parque Lage. Para acessar esse momento, situarei o *Fato-indumento* dentro da produção de Lyz e Augusto.

Augusto Braz realizou trabalhos anteriores a *Fato-indumento* que também lidavam com questões de tensionamento institucional. *Mary Jane*, por exemplo, surgiu como resposta artística a uma situação que Augusto sofreu no Instituto de Artes da UERJ, durante uma aula com relação ao uso de maconha. Augusto foi para a aula montada: peruca, batom, óculos de sol e uma tanga fio dental adaptada com uma folha de maconha. Nesse trabalho, aparecem alguns dos elementos que depois viriam à tona novamente em *Fato-indumento*: a arte como vestir-se e a questão do acabamento. O precário aparece no trabalho conjunto com Lyz através dos papéis transformados em vestido – além da cola e do salto de tijolo –, mas já era uma questão perceptível na folha de papelão de *Mary Jane*. Após a aula, Augusto escreveu nas paredes do corredor do Instituto de Artes palavras que diziam respeito à presença do sujeito maconheiro naquele espaço: incômoda, irreversível, indesejada, imprópria...

Posteriormente, foi combinado, com a direção do Instituto de Artes, uma pintura da parede, que foi feita com outra resposta artística: *Monocromos de Mary Jane*, em que Augusto, totalmente desnudo, pintou formas brancas na parede branca, fazendo com que as palavras não ficassem totalmente apagadas. A relação não pacífica com a instituição leva a arte ao seu limite, muitas vezes é essa arte que passa a ser desqualificada, subjugada e questionada pelas instâncias de poder do sistema de arte. É exatamente nessas circunstâncias que o poder institucional tenta, a todo momento, se sobrepor ao fazer artístico que é também, de certa forma, protesto. Foi em decorrência também do impacto causado por *Mary Jane* que Lyz e Augusto participaram do Ateliê de performance, organizado por Eloisa Brantes. Foi no Ateliê que as duas criaram *Fato-indumento*.

Augusto Braz é artista visual com passagem pelo Parque Lage, bem como pelo curso de bacharelado em artes visuais do Instituto de Artes da UERJ e já realizava performances em São Paulo, antes do contato artístico com Lyz, que rendeu parcerias de trabalhos performáticos entre os dois.

Lyz Parayzo foi aluna(o) da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, importante escola de arte do Rio de Janeiro, participando primeiramente do curso de Capacitação de Mediadores(as). Era um(a) aluno(a) inquieta(o), intrigado(a), auto inclusiva(o). (...)



Foi então que ela(e) criou em parceria com Augusto Braz aquela que talvez viesse a ser sua performance mais conhecida até agora: Lyz se posta seminu(a), com apenas a roupa de baixo, em cima de um tijolo, o que lhe provoca imensas dores nos pés, e fica parado(a), imóvel, por mais ou menos uma hora. Nessa performance é usada uma cola simples e rolos de um papel cor de rosa cuja característica é ser o papel mais barato do mercado, muito usado em banheiros de lugares simples seja como papel higiênico, seja como papel de mão. O uso desse tipo de papel já é importante por si mesmo. Trata-se de um papel muito barato cuja simbologia é o uso pelas populações de baixa renda. Sua cor rosa não poderia ser mais perfeita para o uso a que serve nessa performance. (QUEIROZ, 2017, p.1-8)

Dentro de um sistema elitista de se fazer arte, o circuito muitas vezes acaba se configurando como elemento de coerção social de disciplinaridade. A impossibilidade de entrada da aluna e mediadora Lyz no circuito expositivo instituído no Parque Lage agregou-se também à intolerância institucional que proibiu vestimentas que não correspondessem ao gênero de forma normativa. O recurso utilizado pela artista foi o ataque aos vernissages, tática entendida como uso do próprio organismo-arte para expor o seu trabalho sem autorização prévia, deslocando o lugar de passividade dos estudantes para o questionamento do estilo de vida vendido pela nova configuração da escola, com a gestão de Lisette Lagnado, que passou ser uma OS, isto é, passou a ser gerida pela propriedade privada.

Antes da aparição da performance *Fato-indumento*, Lyz, enquanto trabalhava como mediadora, foi impedida de usar um vestido durante o primeiro vernissage do programa curador-visitante. No segundo vernissage, distribuiu um zine/manifesto chamado *EAV AVE YZO*, o que lhe rendeu a demissão do cargo de mediação na galeria do Parque Lage.

Como estudante da escola há muito tempo, Lyz se viu diante de uma administração privada que tinha um projeto diferente de escola. Segundo ele(a), cada vez mais havia uma separação entre alunas(os) bolsistas e alunos(as) pagantes e uma diminuição no número das(os) bolsistas. Essa divisão culminou na criação de uma cantina bistrô com preços que não podiam ser pagos por estudantes bolsistas. Então, durante mais uma inauguração de exposição do novo programa, Lyz distribuiu para o público presente um zine denúncia que havia criado. Para além das características políticas, o zine se destacava pela visão artística ali contida: desde o cardápio da cantina todo carimbado com a palavra “fome”, até os desenhos de Lyz retratando o corpo humano e suas partes usualmente censuradas. Havia um quê de revista de arte, tanto na diagramação quanto na apresentação que tornava aquele zine simples feito de fotocópia numa forma de arte. O zine rodou a cidade e trouxe ainda mais as luzes para a(o) artista, cujo objetivo, naquele momento, era apenas estudar e comer em sua escola. A contraparte dessa fama foi ser despedida(o) de seu cargo como mediador(a). (QUEIROZ, 2017, p. 8)

Evidenciadas as hierarquias de quais os limites para as estilizações de condutas de mediador, de artista e de aluno, Lyz Parayzo conseguiu deslocá-las através do trânsito do seu corpo entre essas posições. Seu trabalho expõe um protagonismo inesperado, um momento em que apenas a inserção anárquica e não programada são possíveis como espaço de arte.

Fato-indumento, que Lyz declara, entre outras coisas, como contra-imagem, foi um trabalho que teve a sua primeira execução na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em evento



do Ateliê de Performance, no dia 15/12/2014. A performance trata-se de uma parceria de Lyz Parayzo com Augusto Braz e, até o momento, chamava-se *Fato, indumento, induto, roupa, traje trajo, veste, vestimenta e vestuário*. O evento-ateliê propunha a ideia de performance como modo de operar o mundo a partir de uma programação de intervenções, proposições e ações envolvendo pessoas, estratégias e instituições. Quando a performance ocorreu, segundo narra a própria Lyz, pelo conhecimento prévio do público, ela acabou exercendo um impacto maior no momento em que desceu os onze andares pelas escadas do prédio da universidade.

A segunda aparição de *Fato-indumento* (já com esse título) ocorreu na abertura da exposição da curadora Luísa Duarte, em outro contexto de conflito, pois o trabalho não havia sido programado. A invasão não programada, que lida com o imprevisto a todo o instante, por um lado perde algumas imposições e regras preestabelecidas que acabam assujeitando a obra aos ditames de outras ordens de poder, como a figura do curador, os limites da instituição, o distanciamento de outras obras, etc. Sendo assim, a catarse máxima ocorreu num contexto de total tensionamento: as luzes da galeria foram apagadas por ordem dos organizadores, a curadora afirmou em voz alta que aquela obra não fazia parte da exposição, mas nada foi suficiente para conter o desdobramento da ação, que, pedaço por pedaço de papel, ia criando um vestido de volume e num plano superior em relação aos expectadores. A cola-costura do vestido teve a participação dos visitantes da galeria como fato surpresa, mas que deu à obra outra camada de participação coletiva, tendo em vista que essas pessoas, enquanto participavam, estavam na realidade apoiando o trabalho que teve uma resposta institucional de tentativa de interrupção.





Considero que nesse momento a ideia de contra-imagem tornou-se mais elaborada, tendo em vista que o nível de enfrentamento, que até então tinha se dado pela exposição e distribuição de objetos no Parque Lage, passou a se manifestar através da simbolização corporal que estabelecia um embate direto com as regras institucionais.



Foi do “ataque” à curadoria de Luisa Duarte que surgiram outros convites para a realização de *Fato-indumento*, o primeiro foi na galeria TATO, que expôs as fotografias da performance e em que ela foi realizada, saindo para o espaço da rua. Mas o que sintomatiza a aparição do seio político foi a memória de um gesto que só se deu no segundo aparecimento da performance em galerias de arte, na Artur Fidalgo Galeria. O trabalho fez parte do evento *Ocupa TRANS*, em diálogo com a exposição do artista Victor Arruda.

No dia da abertura da exposição *TRANS*, do artista Victor Arruda, eu e Lyz ocupamos o vernissage na intenção de observar como o discurso sobre o tema seria colocado, e também de problematizar o uso da imagem de pessoas trans no mercado da arte. Para a nossa surpresa, fomos bem recebidas pelo artista e acabamos combinando com a galeria uma visita de estudantes do PreparaNem². A visita ganhou o nome de *OCUPA TRANS* e iniciou-se com um diálogo do Victor Arruda sobre a sua exposição, direcionado especialmente para o PreparaNem. Após a visita, as alunas apresentaram-se, houve uma fala da organizadora do projeto, Indianara Siqueira, a respeito do tema protagonismo trans e seguiu-se com as performances. Lyz e Augusto mais uma vez executaram *Fato-indumento*, só que agora o trabalho que caminhava pelas questões de gênero adquiriu outro caráter e outra relação com o público. Diferente das outras vezes, a interação foi estimulada e a participação de pessoas trans na construção da indumentária deu outras potencialidades ao trabalho. As contraimagens finalmente dançavam juntas e se construíam de modo a unir as questões de gênero dentro da arte com formas de vida subalternas e questionadoras dos estereótipos de conduta e do estilo admirável de vida.

Desse modo, *Fato-indumento*, assim como os outros trabalhos de Lyz Parayzo, possuem imersões plásticas, porém a poética não se separa da ética, de modo que os questionamentos que atravessam as vidas tanto do artista quanto as formas marginalizadas de existir na sociedade ganham outro protagonismo, outra circulação. Sobreviveu em uma das dobras e desdomas do próprio trabalho uma possibilidade de pensar o seio enquanto movimento. Na ocasião da performance, além de Augusto Braz, que colava o vestido em Lyz, as pessoas que participavam do evento, em especial as pessoas trans, também puderam colar o papel no seu corpo. O que nós do PreparaNem fizemos: esculpimos volume no busto de Lyz. Os seios que vi serem esculpidos, também por mim, entraram

² Grupo criado em 2015 no Centro do Rio de Janeiro para pessoas LGBTs com foco em travestis, transexuais e transgêneros que desejavam prestar vestibulares diversos e o Enem.



em circulação pelos corredores do Shopping Cidade Copacabana, onde está localizada a Galeria Artur Fidalgo.

4. O corpo da trava leiteira

O rio habitado pela trava leiteira nasce do leite, por isso, voltemos aos rios, mais especificamente às três esferas hidrográficas do Piauí: o encontro do rio Parnaíba com o rio Poty, a Lagoa do Parnaíba e o rio Corrente (ambos os últimos regidos pela bacia hidrográfica do Gurguéia).

Como acessar o corpo da trava leiteira? Foi partindo da observação de algumas modificações corporais no meu próprio corpo que busquei acessar o corpo da lenda.

Enquanto participei da oficina Resistências Feministas na Arte da Vida³ refleti sobre algumas investigações que considero como de escrita ampliada: silêncios prolongados, escritas automáticas, derivas. A escrita em movimento convidou-me à transformação, dando outras perspectivas sobre o meu corpo e sobre a minha visão do feminino em corpos não cisgêneros – cisgênero é aquele que se identifica com o gênero com o qual lhe foi designado ao nascer. No processo de resgatar as vozes inaudíveis do corpo, o movimento de ebriedade mantendo certa atenção rendeu-me a ideia de tatuar uma genitália sobre a minha região anal e perianal. Apossar-me de uma visão e investir no ato de concretizá-la foi uma decisão que me fez entrar em contato direto com o inconsciente da minha visão.

Para tal processo⁴ convidei o Dr. Elton Panamby (Sara/Elton Panamby), trocamos algumas cartas na época e o que decorreu no processo de construção dessa tatuagem foi que o desenho que criamos não se propunha nem a um realismo nem a uma construção genital que imitasse exatamente o humano. A imagem sobre a transparência – que depois transformou-se em xilogravura e tatuagem – não remetia a métodos da medicina de intervenção cirúrgica da transexualização, que patologizam as identidades divergentes, classificam e encontram nas cirurgias soluções padronizadas e baseadas num binarismo de órgão sexual. A categoria da transexualidade ainda hoje está classificada como Transtorno de Disforia de Gênero, e é com base na marcação patológica que essa categoria ainda existe na prática médica psicológica e psiquiátrica no Brasil. Em contrafluxo, a experiência de

³ Resistências feministas na arte da vida foi um curso realizado no Centro Municipal de Arte Helio Oiticica, ministrado por Angela Donini, Cíntia Guedes, Sara/Elton Panamby e Camila.

⁴ A sessão de tatuagem foi também precedida por um banho de ervas com Cíntia Guedes e foi filmada e fotografada por Matheus Araújo e por Helena Assanti.



intervenção permanente a qual me submeti estava mais relacionada a processos escavatórios e de escutas de sonhos e delírios. Ia para o papel, perfurava a pele, encravava sonhos e incompletudes.

Adentrando tal discussão, o nome que eu tinha em mente para a tatuagem era “cuceta”, conceito que se propôs enquanto gesto de desorganização anatômica da construção de feminilidade transexual. A cuceta, para mim, agia justamente sobre a ideia de que existe uma via única de redesignação genital, como propõe a psiquiatria sobre a suposta patologia de transexualismo. O corpo é a todo momento taxonomizado pelo cientificismo, que só autoriza a permanência e o binarismo como escolhas corporais. Se você sai da categoria homem/mulher, você é doente e precisa de cirurgias para adquirir outra identidade fixa, a de mulher/homem transexual.

Desenhar algo sobre a zona de disforia construída pelos padrões de corpo feminino, para mim, foi decisivo e abriu portas para outras modificações no meu corpo, como realização de uma orquiectomia, que resultou na esterilidade e me fez não produzir mais hormônios (nem testosterona nem estrogênio) – ou produzi-los em taxas insuficientes. O meu corpo que não produz hormônios agora é, ele inteiro, a *cuceta*. A imagem-movimento da *cuceta* ampliou-se para outra coisa além do desenho corporal e o meu sexo ganhou status de infértil, incompleto, não binário e com função limitada. Penso que não precisamos de nomes ou taxonomias para racionalizar a nossa dissidência, e foi sobre esse coágulo que ousei ferir o corpo patologia.

Algum tempo se passou entre a *cuceta* e o início de outra série de indumentos e modificações corporais, nas quais o corpo seria fonte de estudo para pensar a lenda da trava leiteira que, a priori, eu não sabia se seria sobre o meu corpo ou sobre um contexto em que nem mesmo eu poderia existir considerando o dado cronológico.

Para mergulhar na lenda, percebi que mergulhando no meu próprio corpo da forma como estava a conduzir a pesquisa não seria a melhor saída, tendo em vista que o meu corpo é *aquele que conta* e não *aquele que é* a lenda. Sendo assim, a pesquisa, para contar a lenda da trava leiteira, demandou um estudo sobre o rio Corrente e as cidades por onde ele passava, mas também sobre o gênero lenda popular, sobre lendas locais – como e porque eram contadas. Sendo assim, deixei suspensa a pesquisa sobre o meu próprio corpo de lado, sobre a lactação, sobre a barba, e me aprofundei num universo de maior alteridade: os rios e as lendas.



5. Continuidade de movimentos diaspóricos

A dobra impressa sobre a pesquisa me regressou na investigação sobre a patologização no corpo que precisa de um diagnóstico de transtorno de disforia de gênero para conseguir direitos básicos no sistema de saúde e na justiça. O desafio – que foi também em certo sentido naufrágio – me conduziu a outra visão sobre patologia dos povos exotizados que foram também catequizados e cortados nos seus modos ancestrais de transmissão do pensamento, eles e seus descendentes. A escola, a indústria, o centro urbano. A igreja, que é construída ao lado da cidade para atrair moradores para um novo bairro. As duas formas de patologia se interligam, pois além do corpo seio-político e do corpo lactante, o corpo rio é também tido como exótico. Transição é também diáspora, nos seus diversos sentidos. O prefixo “trans” significa além, atravessar. E, no Brasil, que ainda é o país que mais mata pessoas trans, esse movimento desvio de gênero está relacionado à partida. De um corpo ou de um campo de reconhecimento. Mas digo também, estatisticamente, desde a partida de casa, por exemplo...

O meu corpo que não coube mais no estado onde eu nasci e morei por algum tempo – Piauí – nem na cidade onde eu me criei – Salvador –, almejou o movimento de retirada. O que me leva a pensar que assim como os corpos dos meus ancestrais piauienses e baianos buscaram outros territórios por uma nova perspectiva de vida, eu, por meus motivos, também o fiz. Há nesse retorno ao movimento a continuidade da diáspora na sucessão de gerações, a qual traça uma cartografia e tece uma memória inconsciente que sintoniza os corpos em diferentes contextos temporais. Assim como a sobrevivência das formas em Warburg, a sobrevivência do movimento diaspórico está ligada a dinâmicas políticas e econômicas específicas.

O movimento não é uma simples translação ou narração de um ponto a outro. Esse movimento são saltos, cortes, montagens, estabelecimentos de relações dilacerantes. Repetições e diferenças: momentos em que o trabalho da memória ganha corpo, isto é, cria sintoma na continuidade dos acontecimentos. O pensamento warburgiano abala a história da arte porque o movimento que abre nela constitui-se de coisas que são, *ao mesmo tempo*, arqueológicas (fósseis, sobrevivências) e atuais (gestos e experiências). (DIDI-HUBRMAN, 2013 p. 24-25)

Desse modo, pensar a ideia de território e diáspora é ir além da identidade dos corpos: é entender os movimentos realizados por eles, em fluxo. A partir dessa experiência, seria possível constituir uma microconstelação em que caberiam trajetos, passos, deslocamentos.

Certa vez, em resposta a uma entrevista, Stallone Abrantes me disse:

Acho que pensar em nordestinidades é pensar inclusive de como a gente se constitui enquanto povo,



enquanto Brasil. É negada a nossa relação com a ancestralidade que é nordestina e que é do povo chegado antes da colonização chegar. (...) Enquanto existência nordestina, nós somos negados à própria circulação, esquecendo que essa circulação está totalmente atrelada à própria noção de território. E outra coisa que se pode trazer é o corpo que circula nesse território. Mesclando território e corpo, a nordestinidade vai aparecer enquanto a própria infâmia, aquilo que não se quer ocupar uma centralidade, que se queira colocar à margem. E aí eu acho que a gente tem desmistificado essa construção que nos impõem e que naturaliza essa centralidade. A história nos é negada, mas remeter a nossa história ao nosso corpo é justamente desconstruir, desmistificar e criar outras possíveis centralidades que não sejam essa que nos é dada. (ABRANTES, 2016)

Remeter a história ao corpo é uma das chaves para notar a sobrevivência de movimentos diaspóricos, ora mais anteriores, como a diáspora africana, ou mesmo mais recentes, como o êxodo rural e a migração inter-regional no Brasil do século XX.

6. O rio Corrente

O rio Corrente é afluente do rio Paraim e banha a cidade de Corrente até o município de Manoel Emílio, zona de transição entre o cerrado e a caatinga (com o cerrado mais predominante). Atualmente, o rio encontra-se assoreado e teve seu volume reduzido drasticamente nos últimos anos.

Na cidade de Corrente, sul do Piauí, a Biblioteca Municipal Benjamin Nogueira guarda uma sessão de “Literatura Piauiense”, na qual é possível encontrar o livro *Rio Parnaíba - Cidades-beira*, da historiadora Gercinair Silverio Gandara, que entende o rio Parnaíba enquanto espaço social vivido.

Por vezes é difícil determinar onde começa a história de um rio. Eles são construtores de mundos sociais e aglutinam em torno de si uma boa quantidade de representações como lugar de significação que são. Servem de baliza ou marco quase mítico para estratégias sócio-culturais, eles significam muito mais do que acidentes geográficos traçados nos mapas. (GANDARA, 2010, p.19)

Nas “beiras”, a população está diretamente ligada aos fenômenos e mistérios da natureza, o que proporciona tanto uma produção material e para a vida ribeirinha quanto a invenção e constituição de um patrimônio simbólico em que há o universo das lendas, músicas e de diversos modos de criação cultural.

Os rios e suas margens comportam lugares sociais que são muitas vezes espaços coletivos e públicos, nos quais o cotidiano, o trabalho, a recreação e encontros se dão. Enquanto espaço público e útil à vida humana, o rio pode ter mais ou menos destaque no modo de vida de uma população, entretanto é importante notar que nos interiores de estados muito pobres, como é o caso do Piauí, as pessoas ainda vivem muitas vezes em tramas que estão conectados com os recursos naturais do rio e do seu leito como lugar funcional, mesmo que apenas como lugar de deslocamento. O rio no sertão motiva a aglomeração de pessoas em um mesmo lugar, o que em muitas situações provoca o



surgimento de povoados, cidades e histórias. A história das cidades é contada oralmente pelos que vivem e passam por ela. E o fantástico faz parte da cidade porque o desconhecido aparece e sobrevive na natureza – bem como nos corpos de seus habitantes.

Enquanto nos grandes centros os corpos dissidentes costumam, na maior parte das vezes, adquirir uma existência anônima, nos pequenos aglomerados urbanos eles acabam sendo hipervisibilizados e conhecidos por todos. Aquelas pessoas que não se enquadram no padrão de comportamento moral (que é cristã, sobretudo), passam a ser utilizados como exemplo do que não ser, do caminho que não se deve seguir e de quem não se deve ter contato.

Como veremos a seguir, em algumas lendas contadas pela minha família, as personagens que envolvem a lenda agem de forma moralmente imprópria e, justo por isso, caem numa situação de fatalidade. A mulher que “engravida sem casamento”, o jovem que mata a mãe, as mães que contam histórias para as meninas não irem para o encontro dos rios... E dentro também desse espectro de contracondutas, estão enquadrados os corpos dissidentes no eixo gênero-sexualidade: a puta, a travesti, a bixa e a sapatão são todas motivos bem possíveis de se transformarem em lendas fantásticas.

“O caçador se rebola,/ Alta noite vai caçar/ No pé de alguma montanha,/Ouvindo o mocho piar./ Eu acho que um homem desses/ Tem muita história a contar” (EVANGELISTA, 1981, p.1).

Interessada nesse universo, gravei um áudio em dezembro de 2016, no qual a minha família dialogava e contava algumas lendas do Piauí.

7. A lenda da lagoa de Parnaguá

TERTULIANA – Uma mulher engravidou...

HELENA⁵ - ... engravidou. Uma mulher sem casamento engravidou. E aí ela não queria que os pais soubessem. Ela escondeu a gravidez o tempo todo e quando foi ter o menino, ela foi lá neste lugar que era um brejinho.

MARCIA⁶ – A lagoa.

⁵ Helena Mascarenhas é professora de literatura e pedagoga aposentada. Residia, na época, na cidade de Corrente PI.

⁶ Márcia Mascarenhas é cabelereira e microempreendedora individual. Residia, na época, em Corrente PI.



HELENA – Ela foi pra lá, teve o menino e jogou dentro de uma cacimba.

MÁRCIA – Aí virou a lagoa.

HELENA – E virou a lagoa.

TERTULIANA – E qual é o nome da lagoa?

MARCIA – Nós vamos conhecer a Lagoa de Parnaguá.

TERTULIANA – Lagoa de Parnaguá.

DAYSE⁷ – E aí contavam que esse menino havia envelhecido, que aparecia barbudo.

HELENA – Os pescadores quando dava a meia noite diziam que às vezes viam o velhinho andando de canoa na lagoa.

A história é interrompida pra resolver assuntos de comida e foi quando também programamos, eu e a minha mãe, a viagem para a Lagoa de Parnaguá.

8. A lenda do cabeça de cuia

DAYSE – Quando encontrava o rio Poty com o rio Parnaíba, as águas ficavam muito fortes e tinham um redemoinho. E quando não tinha iluminação lá, quando era noite lua cheia, as crianças da região saíam e iam tomar banho lá nesse lugar onde era mais fundo, onde era interessante tomar banho. E sempre morria uma criança. Então a mãe criou uma história desse monstro que tinha surgido de uma criança que tinha morrido, de um pescador quando tinha ido pescar e estava muito pobre e não tinha o que comer. Quando voltou não tinha conseguido nada e quando ele chegou em casa, a mãe tinha feito uma sopa de osso. Ele estava altamente estressado, porque ficou no sol muito tempo, então ele pegou esse osso e bateu na mãe. Ela já era velha e caiu desmaiada, mas quando caiu ela o almaldiçou, disse que ele tinha matado ela, mas que ele ia viver como um monstro, e que ele ia ficar assustando as pessoas lá no encontro dos rios, do rio Poty com o rio Parnaíba. Na verdade é uma

⁷ Dayse Mascarenhas é professora e pedagoga, que já trabalhou no Instituto Dom Barreto e que dirige a Casinha da Cultura, ambas instituições teresinenses. Na Casinha da Cultura, dentre outras coisas, as crianças realizam atividades de leitura de contos, lendas e histórias. Dayse residia na época em Teresina, capital piauiense e fora visitar a família na casa da mãe, Helena.



história que as mães por não ter poder em controlar os filhos pra não irem pro rio, criaram essa história. A cidade foi crescendo, a história vai crescendo junto com o povo, e as pessoas passaram a ter medo disso. Quando era noite de lua cheia ninguém tomava banho no rio.

TERTULIANA – Mas a continuação que eu soube é que a maldição que ela deu foi que ele ia ficar com a cabeça grande e que ele ia ter que comer seis crianças...

DAYSE – “Você vai ser um monstro, você vai aparecer com a cabeça enorme”, isso amaldiçoando.

MARCIA – É com medo da criança tomar banho, a mãe criou justamente para isso.

DAYSE – “Você vai matar sete Marias”.

TERTULIANA – Sim, sete Marias... sim!

DAYSE – Pra quê elas contavam a história, as mães? Pra que as meninas não fossem tomar banho no rio. Então as meninas não iam tomar banho no rio porque tinham medo de ser devoradas pelo monstro.

TERTULIANA – Já temos aqui uma história de correntemilk...

9. A lenda da trava leiteira

Antes de chegar finalmente à lenda da trava leiteira, é preciso entender claramente o que é o gênero textual lenda e, enquanto lendas, quais os processos dialogam com aqueles que captei sobre as lendas do cabeça de cuia e da lagoa de Parnaguá.

A lenda da trava leiteira só pode preexistir da oralidade, da constituição de uma memória coletiva, da disposição e objetividade de alguém em contar essa história. Ela pode existir a qualquer momento, enquanto for inventada e reinventada...



Referências

- ABRANTES, Stallone. Acesso em 31 out 2016. *Fala que desemboca à terra firme que pisa*. Disponível em: <<http://nucleodepesquisacorporal.blogspot.com.br/2016/10/fala-que-desemboca-terra-firme-que-pisa.html>>
- DIDI-Huberman, George. *O saber-movimento (o homem que falava com borboletas)*. In MICHAUD, Philippe-Alain. *Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- EVANGELISTA, Juvenal. *O cabeça de cuiá*. Teresina: SEAC – FUNARTE FUFPI – CAC, 1981.
- GANDARA, Gercinair Silvério. *Rio Parnaíba – Cidades-beiras: (1850-1950)*. Teresina, EDUFPI, 2010.
- JESUS, Jaqueline Gomes. *Uma puta educadora: entrevista com Indianara Alves Siueira*. In Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero – NUTEG”, v. 14, n. 1, Niterói, 2016.
- QUEIROZ, Tania; MOSS, Angela. *Lyz Parayzo: Artista do Fim do Mundo*. eRevista Performatus, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017. ISSN: 2316-8102.
- WARBURG, Aby. *Mnemosyne*. Arte&Ensaio, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais / EBA / UFRJ, n 19, Rio de Janeiro, 2009.

