

FELIPE SOARES

**O PARADIGMA ARQUEOGENEALÓGICO: A CARNE CRISTÃ
DISCURSIVIZADA SOB O LAMPEJO DA CARNE *DRAG***

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção de grau de Doutor em Letras ao Curso de Pós-Graduação em Letras Interfaces entre Língua e Literatura, na área de concentração Texto, Memória e Cultura da UNICENTRO, com estágio sanduíche na UNIVERSITÉ DE LORRAINE, *Campus SAULCY*, Metz/FR, sob financiamento do Ministério da Educação MEC/Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

Orientadora: Profa. Dra. WITZEL, G., Denise

Supervisor: Prof. Dr. GRECO, Luca

Guarapuava/BR
Metz/FR
22 de fevereiro de 2024



FELIPE SOARES

**O PARADIGMA ARQUEOGENEALÓGICO: A CARNE CRISTÃ
DISCURSIVIZADA SOB O LAMPEJO DA CARNE DRAG**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Letras Interfaces entre Língua e Literatura, área de concentração Texto, Memória e Cultura da UNICENTRO, filiada ao Laboratório dos Estudos do Discurso da Unicentro/LEDUNI CNPq e ao *Centre de Recherche sur les Médiations, communication . langue . art . culture*/CREM, com estágio sanduíche na UNIVERSITÉ DE LORRAINE, *Campus SAULCY*, Metz/FR, sob financiamento do Ministério da Educação – MEC/Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

Orientadora: Profa. Dra. WITZEL, G., Denise

Supervisor: Prof. Dr. GRECO, Luca

Guarapuava/BR

Metz/FR

22 de fevereiro de 2024

BANCA EXAMINADORA

Presidente: Profa. Dra. Denise Gabriel Witzel
Instituição: PPGL/UNICENTRO

Titular: Profa. Dra. Amanda Braga
Instituição: CCHLA/UFPB

Titular: Profa. Dra. Célia Bassuma Fernandes
Instituição: PPGL/UNICENTRO

Titular: Prof. Dr. Nilton Milanez
Instituição: PPGEL/UNEB

Titular: Profa. Dra. Renata Adriana de Souza
Instituição: PPGL/UNICENTRO

Suplente: Prof. Dr. Hertz Wendell de Camargo
Instituição: PPGCOM/UFPR

Suplente: Profa. Dra. Nilcéia Valdati
Instituição: PPGL/UNICENTRO

Catálogo na Publicação
Rede de Bibliotecas da Unicentro

Soares, Felipe

S676p

O paradigma arqueogenealógico : a carne cristã discursivizada sob o lampejo da carne *drag* / Felipe Soares. -- Guarapuava, 2024.
xiv, 166 f. : il. ; 28 cm

Tese (doutorado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste, Programa de Pós-Graduação em Letras. Área de concentração: Interfaces entre Língua e Literatura, 2024.

Orientadora: Denise Gabriel Witzel

Coorientador: Luca Greco

Banca Examinadora: Amanda Braga, Célia Bassuma Fernandes, Nilton Milanez, Renata Adriana de Souza

Bibliografia

1. Cristianismo. 2. Paleolinguística. 3. Paradigma Indiciário. 4. Rita Von Hunty. 5. Transgressão. I. Título. II. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDD 400

TERMO DE APROVAÇÃO

FELIPE SOARES

O PARADIGMA ARQUEOGENEALÓGICO: A CARNE CRISTÃ DISCURSIVIZADA SOB O LAMPEJO DA CARNE *DRAG*

Tese aprovada em 11/03/2024 como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor no curso de Pós-graduação em Letras, área de concentração Interfaces entre Língua e Literatura, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, pela seguinte banca examinadora:

Prof.(a) Dr.(a) Denise Gabriel Witzel (UNICENTRO) - Presidente/Orientador(a)

Prof.(a) Dr.(a) Nilton Milanez (UNEB) - Membro Titular

Prof.(a) Dr.(a) Amanda Braga (UFPB) - Membro Titular

Prof.(a) Dr.(a) Célia Bassuma Fernandes (UNICENTRO) - Membro Titular

Prof.(a) Dr.(a) Renata Adriana de Souza (UNICENTRO) - Membro Titular

GUARAPUAVA-PR
2024



Correspondência Interna 159/2024.

Documento: **Atan12024TermoAprov.Felipe.pdf.**

Assinatura Avançada realizada por: **Celia Bassuma Fernandes (XXX.918.189-XX)** em 21/03/2024 11:23 Local: CIDADAO.

Assinatura Simples realizada por: **Renata Adriana de Souza (XXX.756.169-XX)** em 14/03/2024 08:41 Local: CIDADAO, **Nilton Milanez (XXX.604.988-XX)** em 14/03/2024 10:07 Local: CIDADAO, **Amanda Batista Braga (XXX.049.904-XX)** em 14/03/2024 10:13 Local: CIDADAO, **Denise Gabriel Witzel (XXX.219.618-XX)** em 18/03/2024 19:37.

Inserido ao documento **774.660** por: **Omar Ricieri Nunez Dalmaz** em: 14/03/2024 07:58.



Documento assinado nos termos do Art. 38 do Decreto Estadual nº 7304/2021.

6

A autenticidade deste documento pode ser validada no endereço: <https://www.eprotocolo.pr.gov.br/spiweb/validarDocumento> com o código: **bd5a3a1901cdb98c74d094347a6749d2**

DEDICATÓRIA



Mas o que o passado introduz de novo no presente, afinal?

Imagem reorganizada adiante como letra, delicada substância furtada da memória sob ritmo, procedimento ou sintaxe desejáveis, ela sucumbe, por conseguinte, invertida sobre o seu próprio peso *neste* papel. No perigoso e incessante jogo a diagnosticar o presente a partir daquilo que o afasta do passado, regemos alternâncias entre perto e distante, cheio e vazio, presença e perda para, em última instância, admirarmos sonhos se disfarçando de poemas. Ainda que palavras recalquem a ausência que sustenta(va) toda uma imagem, no fim da linha abismamos o olhar para onde, a não ser para reencontrar as faces dos fantasmas que mirávamos? Parece-me que delinear as (in)visibilidades de enunciados possantes como crucifixos, *drags queens* e tábuas de argila é provocar a língua ao extremo atingindo o seu manancial transformador. É reencontrar nela a mesma tangibilidade da época em que fazíamos lençóis virarem oceanos, vassouras em espadas, quando apenas enxergávamos e proferíamos: *é real*. É como quando, pequeno, recolhia rapidamente os gizes de cera antes de seu retorno da cozinha para averiguar as minhas obras: Tricerátopes, Brontossauros, em geral herbívoros, retratados em uma precisão neolítica. Mas os achava lindos. Então perguntava: – O que você vai ser quando crescer? – Paleontólogo! Eu exclamava deitado no chão junto aos “fósseis” espalhados pelo cômodo, e ela ria. Em seguida, absorvida pelo próprio silêncio súbito, um a um, os observava lapidarmente sob a luz clara, e, portanto, via bem, como ninguém. De lá para cá, compreendi haver na passagem de seu sorriso à mudez a designação de uma observação lampejante: suas reticências catalisavam todo o colorido responsável por agitar os sentidos nos/dos desenhos que eu criava no mundo. Apesar de sua lucidez já ter desaparecido, permanece comigo a sua inquietação sobre a vitória maníaca da palavra sobre o olhar. Triunfo que ainda me descontenta ao notar como podem transitar miseráveis os sentidos entre discurso, língua e imagem – *fontes mesmas da poesia* – quando os trivializamos ao invés de enxergá-los na fluência de olhos como os dela, azuis ou infames. Se adulto terminei escavando imaginários, cifrada em meu peito esta fábula do olhar, é a ela a quem devo a sensibilidade necessária para dar-lhe forma, hoje. Grato por ter cativado a minha imaginação em inesgotáveis silhuetas, e sobretudo pelo seu amor, experiência vivida no horizonte em que existo como seu neto, a minha *nonna* Zila, eu dedico.

A G R A D E C I M E N T O S

Dizia, Michel Foucault: “Meu papel, mas até este é um termo demasiado pomposo – é mostrar às pessoas que elas têm por verdadeiros, por evidentes, certos termos que foram fabricados num momento particular da história, e que essa pretensa evidência pode ser criticada e destruída. Mudar alguma coisa no espírito das pessoas, é este o papel do intelectual.” Se, ao acaso do desenrolar desta tese, vier a transformar meus arredores, isso será possível também graças às vozes de professores pesquisadores, amigos pesquisadores e familiares que me acompanham, cuja atenção e eloquência, testemunhei desde sempre, não perdem de vista os problemas desta época. Assim, agradeço

À minha orientadora, voz em ressonância ao eco francófono que inspira muitos a levantarem seus olhos em busca de vias mais elevadas, pela confiança e parceria nesta rigorosa busca por palavras com luz própria, Profa. Dra. Denise Gabriel Witzel, cada minuto foi uma honra.

Aos Professores Doutores membros da banca de defesa: Amanda Braga, por me lembrar da importância mobilizar nossa escrita e pesquisas para além dos lugares que frequentamos.

Célia Bassuma, pela destreza de sua leitura e contribuições, além da disposição para ouvir minhas confabulações na presença de Olympia, em frente ao *Déjeuner sur l’herbe*.

Nilton Milanez, pela gentileza de ceder espaço às minhas palavras quando elas não encontrariam lugar sem a relevância da paixão de seu trabalho, farol aceso de longa data.

Renata Adriana de Souza, pelas ressalvas e interlocução pontuais, valiosos aportes para a condução desta reflexão.

Aos Professores Doutores suplentes, Nilcéia Vadalti e Hertz Wendell de Camargo, por fazerem, desde o início, importante parte desse processo.

Ao PPGL, Curso de Pós-Graduação em Letras Interfaces entre Língua e Literatura, em especial às Profas. Dras. Maria Cleci e Nilcéia Valdatti, pelo apoio incondicional, dentro e fora da universidade, bem como a todos os seus membros que não hesitam se manter em igual postura.

À *l’Université de Lorraine*, pela acolhida de minha pesquisa junto ao Laboratório CREM e do grupo de estudos PRAXITEXTE, especialmente aos Profs. Drs. Luca Greco e Pei-Ci Li pelas trocas e discussões sobre a vida e cultura *queer*, com as quais esta reflexão tomou enorme impulso.

À Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo financiamento de meus estudos no exterior.

Ao Laboratório de Estudos Discursivos da Unicentro LEDUNI, pelo espaço de constatare descobertas em companhia da geração que fez parte da minha formação, sobretudo à Maxmillian W. Gomes Schreiner, com quem compreendi estudar o gênero abordando-o *com, sobre e para*.

E, principalmente, ao meu parceiro Ivan e meu filho Nicolas, por serem, um, a proa de minha nau, o outro, o oceano em que navego, razões que, há anos, me resgatam de qualquer escuridão sempre iluminando os meus caminhos.

RESUMO

SOARES, Felipe¹

Com esta tese investigo a imagem *drag queen* a partir de discursos multisemióticos problematizando a má-indexicalização de seus sentidos (feminilidade? virilidade?) em razão dos atravessamentos discursivos que objetivam/subjetivam o sujeito histórico *drag*, de um lado, como objeto de arte (um heterotópico contracorpo); do outro, como um referente de discórdias analisando o enunciado “Não vestirá o homem vestes de mulher”, *Deuteronômio 22:5*. Mais precisamente, elencando a *persona drag queen* sob a máscara Rita von Hunty, proponho uma aproximação das subjetividades *drag* e cristã alinhando a prática do ‘draguerismo’ (*savoir-faire drag*) com a prática caligráfica (ritualística mesopotâmica cuneiforme) que formulou, no Oriente, a cena da criação do homem (epopeia de *Gilgámesh*) da qual se inspira a Gênese cristã, visando-as como ritos de experiência da carne (“o batismo laborioso”, “a mortificação de si”), conforme Foucault observa no dispositivo da confissão em sua *História da Sexualidade – As Confissões da Carne* (2018). Mobilizando (na ordem do olhar) discursos e práticas que (re)inventam o corpo montado *drag queen* como uma dentre muitas imagem clivadas sob a injúria legada ao feminino (nesta reflexão, proposta como sentido rastreável desde o mito fundador de Adão e Eva), respondo à incongruência *drag* como positividade formulando o estatuto do ‘sujeito-obra-prima’. Para tanto, ao alinhar noções e conceitos de Michel Foucault (1926-1984) e de Carlo Ginzburg (1939-), além de estabelecer outros importes diálogos teóricos, (re)sistematizo o paradigma indiciário de Ginzburg junto à esteira ótica filosófica de Foucault. Apresento, dessa maneira, a hipótese de tese do ‘paradigma arqueogenealógico’: analítica pela qual ensaio o estabelecimento de uma ferramenta de decifração aplicável ao exame e funcionamento da observação, jogo (interpretação/leitura) constituído entre o sujeito transgredido (o analista espectador) e obra mirada (o contracorpo *drag*) – a ‘hexa analogia’.

Palavras-Chave: Cristianismo; Paleolinguística; Paradigma Indiciário; Rita von Hunty; Transgressão.

¹Doutorando, Universidade Estadual do Centro-Oeste. Programa de Pós-graduação em Letras. Guarapuava/PR – BR. Doutorado Sanduíche Université de Lorraine/FR, felipesoares@unicentro.br.

RÉSUMÉ

SOARES, Felipe²

Avec cette thèse, j'enquête l'image *drag* à partir de discours multisémiotiques, en problématisant la mauvaise indexicalisation de ses significations (féminité ? virilité ?) due aux croisements discursifs qui objectivent/subjectifient le sujet historique *drag* d'une part en tant qu'objet d'art (un contre-corps hétérotopique), de l'autre comme référent de discorde analysant l'énoncé « L'homme ne portera pas de vêtements de femme », *Deutéronome 22 : 5*. Plus précisément, en plaçant la *persona drag queen* sous le masque de Rita von Hunty, je propose une approximation des subjectivités *drag* et chrétiennes, en alignant la pratique du « draguerisme » (savoir-faire *drag*) avec la pratique calligraphique (ritualisme mésopotamien cunéiforme) qui a formulé, dans l'Orient, la scène de la création de l'homme (épopée de *Gilgamesh*) dont s'inspire la Genèse chrétienne, en les considérant comme des rites d'expérience de la chair (« le baptême laborieux », « la mortification de soi ») comme l'observe Foucault dans le dispositif de la confession dans son *Histoire de la sexualité – Les confessions de la chair* (2018). Mobilisant (dans l'ordre du regard) les discours et les pratiques qui (ré)inventent le corps *drag queen* campé/posé comme une image parmi tant d'autres clivées sous l'insulte léguée au féminin (dans cette réflexion proposée comme sens traçable depuis le mythe fondateur d'Adam et Ève), je réponds à l'incongruité *drag* comme positivité en formulant le statut du « sujet chef-d'œuvre ». À cette fin, en alignant les notions et les concepts de Michel Foucault et de Carlo Ginzburg (en plus d'établir d'autres dialogues théoriques importants), je (re)systématise le paradigme indiciarie chez Ginzburg ainsi qu'avec l'optique philosophique de Foucault. Je présente ainsi l'hypothèse de thèse du « paradigme archéogénéalogique » : une analyse à travers laquelle je teste la mise en place d'un outil de décryptage applicable à l'examen et au fonctionnement de l'observation, un jeu (interprétation/lecture) constitué entre le sujet transgressé (l'analyste spectateur) et le travail ciblé (le contre-corps *drag*) – l'« hexa analogie ».

Mots-clés : Christianisme ; Paléolinguistique ; Paradigme Indiciaire ; Rita von Hunty ; Transgression.

²Doctorant à l'*Universidade Estadual do Centro-Oeste*. Programme de troisième cycle en Lettres. Guarapuava/PR – BR. Doctorat Sanduiche à l'Université de Lorraine/FR, felipesoares@unicentro.br.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: <i>Cruz de Gero</i>	p. 27
FIGURA 2: Rita von Hunty	p. 31
FIGURA 3: Ideogramas cuneiformes.....	p. 75
FIGURA 4: Tábula 11, <i>Epopéia de Gilgámesh</i>	p. 89
FIGURA 5: RvH – 1 (0:14/10:21 min)	p. 114
FIGURA 6 : RvH – 2 (4:08/10:21 min)	p. 114
FIGURA 7 : RvH – 3 (1:34/10:21 min)	p. 115
FIGURA 8: RvH – 4 (4:49/10:21 min)	p. 115
FIGURA 9 : <i>Le Déjeuner sur l’herbe</i>	p. 134
FIGURA 10: <i>O cordeiro místico</i>	p. 138
FIGURA 11: <i>Capítulo I, RvH - 1</i> (0:06 /12:51 min)	p. 146
FIGURA 12: <i>O Canal de Mari</i>	p. 147
FIGURA 13: <i>Capítulo I, RvH – 2</i> (7:52 /12:51 min)	p. 148
FIGURA 14: <i>Capítulo I, RvH – 3</i> (8:37 /12:51 min)	p. 150
FIGURA 15: <i>Capítulo I, RvH – 4</i> (10:13 /12:51 min)	p. 151
FIGURA 16: <i>Capítulo I, Rvh – 5</i> (12:32 /12:51 min)	p. 151
FIGURA 17: Sequência lampadófara – 1 (12:32 /12:51 min)	p. 152
FIGURA 18: Sequência lampadófara – 2 (12:32 /12:51 min)	p. 153
FIGURA 19: Sequência lampadófara – 3 (12:32 /12:51 min).....	p. 154

S U M Á R I O

INTRODUÇÃO: A ORDEM DO OLHAR SOB UM ATAQUE VISUAL	p. 15
CAPÍTULO 1: O MENINO DA GALILEIA, O MENINO DE RIBEIRÃO PRETO	p. 24
1.1 – Sobre “sentidos”	p. 33
1.2 - Sobre “incongruência”	p. 36
1.3 – Sobre “Estudos Discursivos Foucaultianos”	p. 39
1.4 – Sobre “gênero”	p. 41
1.5 – Sobre “paradigmas”.....	p. 43
CAPÍTULO 2: O ESPETÁCULO DRAG	p. 46
2.1 – O heterotópico contracorpo <i>drag</i>	p. 46
2.2 – Na intericonicidade, os impasses do feminino	p. 58
2.3 – O percurso do olhar e da memória	p. 66
CAPÍTULO 3: ESCULPINDO ENUNCIADOS	p. 73
3.1 – As três dimensões da escrita, a caligrafia cuneiforme	p. 73
3.2 – Os contornos de <i>Gilgámesh</i> , os poetas-calígrafos	p. 82
3.3 – O cálice da discórdia: Shámhat	p. 93
3.4 – O batismo da carne sob a máscara <i>drag</i>	p. 108
CAPÍTULO 4: O PARADIGMA ARQUEOGENEALÓGICO	p. 116
4.1 – Sob as margens de Foucault e Ginzburg.....	p. 116
4.2 – A violenta transgressão	p. 123
4.3 – O todo-poderoso-olhar	p. 125
4.4 – A iluminação lampadófara	p. 127
4.5 – <i>Le déjeuner sur l’herbe</i>	p. 131
CAPÍTULO 5: ENSAIO SOBRE O CORDEIRO MÍSTICO	p. 137
5.1 – (Re)decifrando <i>Van Eyck</i>	p. 137
5.2 – O sujeito-obra-prima <i>drag</i> e a hexa analogia	p. 142
PALAVRAS FINAIS	p. 155
REFERÊNCIAS	p. 167



““

Inelutável modalidade do visível: pelo menos isso se não mais, pensado através dos meus olhos. Assinaturas de todas as coisas estou aqui para ler, marissêmen e maribodelha, a maré montante, estas botinas carcomidas. Verdemuco, azulargênteo, carcoma: signos coloridos. Limites do diáfano: nos corpos. Então ele se compenetrava deles corpos antes deles coloridos. Como? Batendo com sua cachola contra eles, com os diabos. Devagar. Limite do diáfano em. Por que em? Diáfano, adiáfano. Fecha os olhos e vê.

J. Joyce, *Ulisses*

INTRODUÇÃO: A ORDEM DO OLHAR SOB UM ATAQUE VISUAL

Não há corpo fora da história e da linguagem. Entre o corpo e o discurso, as relações são diversas e constitutivas. A discursividade não incide só sobre as ações, os comportamentos e os sentidos do corpo, mas também chega até elementos de sua anatomia e de sua fisiologia. Em contrapartida, não há discurso sem corpo. Das substâncias e das formas históricas e orgânicas brota a matéria de toda fala.

C. Piovezani, prefácio de *Corpo e discurso*

A cruz cristã, certo é dizer, atravessou os tempos como eco insistente de uma voz (de muitas vozes) a cada verdade, a cada cultura, a cada tempo reencontrada. Nascida do imaginário humano, essa coisa imaginada, fluindo em recorrentes discursivizações repercute. Por conseguinte, dá corpo a expressões fundamentais da experiência humana. Se a admito como substância tal, testemunho do fenômeno humano, também seria correto concebê-la como um enunciado enredado à memória coletiva, às discursivizações que arrastam as suas verdades a textualidades de todos os séculos. É desse modo que a cruz chega a nós sempre a mesma, mas reinventada.

Quanto ao seu sentido, capaz de despertar sentimentos contraditórios, interpretações inúmeras, aciona uma espécie de memória, paráfrases e polissemias, faz compulsar novamente desejos herdados daquilo que já foi muito dito, já muito visto – e por isso mesmo mantêm-se reconhecível. O que também não impossibilita que nós, entretanto, frente à cruz, ainda possamos nos surpreender com ineditismos. Penso, simplesmente, que a cruz, como *imagem*, é simultaneamente feita do agora e de outrora. Por isso, ao refletir sobre determinadas lacunas deixadas de um lado a outro nessa emaranhada linha que pretendo escandir, devo começar esta discussão desatando dela um primeiro nó para relembrar que o seu *sentido* nem sempre existiu exclusivo à clave de uma verdade *absoluta*. Afinal, o poder da imagem, como diz Gregolin,

é o de possibilitar o retorno de temas e figuras do passado, colocá-lo insistentemente na atualidade, provocar sua emergência na memória presente. A imagem traz discursos que estão em outros lugares [...]. Por estarem sujeitas aos diálogos interdiscursivos, elas não são transparentemente legíveis, são atravessadas por falas que vêm do seu exterior – a sua colocação em discurso vem clivada de pegadas de outros discursos (GREGOLIN, 2011, p. 88-89).

Não sendo exceção, a imagem da cruz se assujeita aos diálogos interdiscursivos, e a opacidade de sua constituição atesta seu atravessamento por falas vindas de sua exterioridade, durante séculos. Dentre as suas muitas ressignificações, em particular uma se destaca como expressão máxima sobre a experiência estético-ética cristã: a *Cruz de Gero* (965-970) (figura 1, p. 27) que inaugura no cristianismo medieval a necessidade urgente da figura de Jesus Cristo talhada sob o desejo da penitência. Tomá-la-ei como ponto interdiscursivo e abertura desta análise para chegar à outra imagem igualmente impregnada de ressignificações e vozes, particularmente clivada por pegadas palmilhadas na ordem de discursos transgressores: a imagem *drag queen*.

Investigar o fenômeno transgressor da imagem *drag* emparelhado-a junto às relações de poder associadas à imagem da cruz cristã pela lente dos Estudos Discursivos Foucautianos (EDF), ou seja, pesquisá-los pela via linguístico-semiológico-discursiva, é de início afirmar possível examinar a imagem *drag* tomando-a a partir de sua materialidade corpórea. Ou seja, é pensar o corpo *drag* como enunciado cuja inscrição vai de encontro ao rastro, atravessamento e batimento de discursivizações cristãs que confiscam subjetividades sob a compreensão e fabricação da sexualidade em torno da feminilidade e da virilidade, no Ocidente.

Mobilizar extratos históricos como estes, devo dizer, é gesto analítico que não expõe ineditismo algum no que abrange problematizar língua e história diante dessas discursivizações, particularmente. Difundido e de importante relevância aos EDF, esse mesmo paralelo já examinado por Courtine, em *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos* (1981), é trabalho inesquecível. Ocasão intelectual em que ele realiza a urdidura de certos conceitos, tais como “memória discursiva”, em sua tese, Courtine promove o alinhamento do pensamento marxista e de detratores da fé religiosa ao exame de discursivizações que buscavam a conciliação entre o material e o místico. Tarefa cujo arranjo mostrou, segundo prefaciou Michel Pêcheux, como “a fala cristã apresentou-se, em diferentes contextos e de distintos modos, como um *outro* privilegiado do discurso comunista, como fala e silêncio, como memória e esquecimento” (COURTINE, 2014, p. 8).

Nesse sentido, é trabalho responsável por fazer convergir (muito antes deste), a teoria do discurso com postulados de Foucault demonstrando (conforme também farei neste trabalho) de que modo as formações discursivas (como a cultura *queer*) são

frequentadas, não aleatoriamente, por *outros* (como a cultura cristã) cuja presença, protagonismo e/ou antagonismo elegidos pela memória, se dão sob a *forma da repetição*, da *reformulação*, ora por uma *inscrição duradoura* (como a Bíblia), ora de *apagamento repentino* (como *Gilgámesh*). Análogo a isso, então, é que, ao apurar a inscrição de sentidos e verdades sobre a carne destes sujeitos históricos (movidos por desejos estéticos e éticos incompatíveis), pela ótica analítica arqueogenealógica, os mostrarei, no entanto, suscetíveis à certa similitude *técnica*. Isto, ao alinhá-los pelo viés de práticas estéticas “conjunto de procedimentos” (FOUCAULT, 2009) e “dispositivo da confissão” (FOUCAULT, 2018)) requeridos à confecção tanto da existência do sujeito cristão como a do sujeito *drag* – conforme pressuponho.

Dito isto, esta tese elege a imagem *drag* a partir de seu *caráter transgressor* frente às verdades discursivadas localizadas no cristianismo. Pontualmente, interessa nesta pesquisa analisar a “incongruência” (GRECO, 2018) visual *drag* tomada como particularidade interpretativa, sentido provocado sobremodo pela sua ruptura com “vontades de verdades” (FOUCAULT, 2006), “poderes” e “saberes” (FOUCAULT, 2009) com os quais irrompe cultural e historicamente no lastro de discursivizações pulverizadas sobre séculos de condições de produção histórica. Ponto interdiscursivo neufrágico em que se atravessam em embate as subjetividades cristã e *drag* relevante para esta discussão, aceno para *Deuteronomio 22:5*: “Não vestirá o homem vestes de mulher”.

Com esta inflexão, apresentarei assim uma interpretação (dentre inúmeras possíveis) para a incongruência estética *drag*. No caso desta tese, debatida sob à luz e/para o avanço do próprio método arqueogenealógico, propondo uma revisão dos processos de “indexicalização” (OCHS, 1988) pressuposto entre materialidades de sentidos “multisemiológicos” (GRECO, 2018), ao mostrar o corpo *drag* lido como uma tela “heterotópica” (FOUCAULT, 2013) sob a técnica “caligráfica mesopotâmica” (CHARPIN; DURAN 2012) e desejo de um ‘sujeito-obra-prima’.

Com obviedade, quanto ao exame da fabricação de subjetividades pela perspectiva teórico-metodológica dos EDF, estudar as regras, os deveres e as proibições da sexualidade, ou seja, os interditos e as restrições que lhe são associadas, é recorrer conceitualmente ao aparato das “técnicas de si”³, ou seja, a esquematização que Foucault

³ Em *Ditos e Escritos, volume IX: Genealogia da Ética, subjetividade e Sexualidade* (2014).

atribui às “diferentes maneiras de como os homens, em nossa cultura, elaboram uma verdade sobre si mesmos” (FOUCAULT, 2014, p. 264), a partir da análise de pretensos jogos de verdades. Esse aparelho destinado a repertoriar no si todo o movimento da alma, todo desejo travestido sob formas ilusórias, no contexto de sua proposição, cumpre concebê-lo repartindo-o em quatro matrizes da razão prática, embora seja raro que funcionem separadamente. Sem perdê-las de vista, trata-se das

1. técnicas de produção por meio das quais nós podemos produzir, transformar e manipular objetos; 2. as técnicas de sistemas de signos, que permitem a utilização dos signos, dos sentidos, dos símbolos ou da significação; 3. Das técnicas de poder, que determinam a conduta dos indivíduos, os submetem a alguns fins ou a dominação, objetivam o sujeito; 4 as técnicas de si, que permitem aos indivíduos efetuarem, sozinhos ou com a ajuda de outros, certo número de operações sobre seu corpo e sua alma, seus pensamentos, suas condutas, seu modo de ser, transformar-se a fim de atingir certo estado de felicidade, de pureza, de sabedoria, de perfeição ou de imortalidade (FOUCAULT, 2014, p. 266).

Ciente disto, relativo à contribuição científica desta tese, para estabelecer de imediato uma tentativa de avanço conceitual sobre as técnicas de si, priorizarei o desafio de desdobrar essa noção pontualmente sob sua terceira matriz, sobretudo por compreender o sujeito *drag queen* irremissivelmente objetivado num quadro de relação ímpar que toma por modelo *a renúncia do sujeito à sua vontade e a si mesmo* – tal como se prescreve e ocorre na penitente prática cristã da *exomologese* – prática cristã. Ritual no qual Foucault observou haver em jogo um elemento indispensável à sua realização: um pacto com a conexão e busca por uma revelação que não pode ser concebida sem uma *renúncia*. Em outras palavras, na *exomologese* “o pecador deve perpetrar o “assassinato” de si mesmo, praticando macerações ascéticas” (FOUCAULT, 2014, p. 296).

Logo, essa “mortificação de si”, técnica de poder associada ao dispositivo da confissão, ferramenta de importante papel nas instituições religiosas no que concerne o confisco de todos os pecados (não somente aos da carne) de que trata Foucault no quarto volume d’A *história da sexualidade*, assim cogito-a como uma prática de conduta determinante e eficaz para/na expressão *drag queen*. Ou seja (ponderando as especificidades práticas cristã e *drag*), o funcionamento dessa prática delinea a transformação (a conversão/o travestimento), à manipulação de objetos (o véu, a cruz, as vestes/os pincéis, as próteses, a maquiagem), cujo sistemas semânticos envolvidos permitem a utilização dos signos, dos sentidos e dos símbolos que se apropria (a morte

pelo renascimento/a revelação pelo espetáculo), os ressignificando por intermédio do martírio (a penitência/montar-se).

Tomando tudo isto como um “desdobrar técnico” que metodiza e viabiliza o cômputo do ‘draguerismo’, eis porque, aprumarei o *savoir-faire drag* pela matriz das técnicas de poder determinantes à conduta dos indivíduos, esquematizando-o tal como uma ‘ascese *queer*’. Nesse sentido e viés é como entendo e sinalizarei a estética *drag queen* ritualizada aos moldes técnicos/éticos de um “batismo laborioso”.

Das materialidades que compõem o *corpus* desta tese, seleciono em meio das discursivizações *queer* a máscara *drag queen* sob a *persona* Rita von Runty (RVH) (figura 2, p. 30), mobilizando-a a partir dos seguintes “enunciados” (FOUCAULT, 2010): **Enunciado 1:** recortes extraídos do documentário *Capítulo I Rita von Hunty* (BATISTUTI, 2018) (figuras 13 a 16, p. 143 a 145). **Enunciado 2:** recortes do vídeo de sua autoria “*Bíblia: a escritura sagrada????????*”, publicado em seu *web* canal na plataforma midiática *YouTube* em 2019 (figuras 5 a 7, p. 110). **Enunciado 3:** “Shámhat”: a “primeira mulher” (GREENBLAT, 2018) observado da *Tábula 11* (figura 19, p. 147) de *Gilgámesh*⁴. **Enunciado 4:** o versículo bíblico “Não vestirá o homem vestes de mulher”, situado em *Deuteronômio 22:5*⁵.

A escolha da máscara Rita von Runty e dos enunciados citados para apurar o gesto analítico desta pesquisa decorrem, **justificando-a**, a partir da observação da articulação, inserção e transformações destes em discursos, sociedades e instituições pelas/nas quais se pode percebê-los (hoje) efetivamente capazes de outorgar e/ou confiscar a circulação de verdades distintas. Razão que me permite problematizar os vestígios discursivos da produção das subjetividades cristã e *drag* visando-as assim no estabelecimento de sua mudança e acontecimento operados na urgência do/no discurso.

Urgência discursiva *queer*, conforme englobo em importância nesta discussão, ao delectá-la na tensão acerca de “vontades de verdades” (FOUCAULT, 2006) instaurada – de um lado, dada a máscara, “posição sujeito” (FOUCAULT, 2010) RVH em resistência aos poderes e saberes lidos com base no “acontecimento” (FOUCAULT, 2009)

⁴ Epopeia mesopotâmica que versa a criação do homem, compilada a partir do século XXVII a.C. pelo escriba Sin-léqi-unníni, a quem é convenionada sua autoria.

⁵ BÍBLIA, A. T. Provérbios. In BÍBLIA. Português. **Sagrada Bíblia Católica:** Antigo e Novo Testamentos. Tradução de José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.

materializado no enunciado em que se defende – do outro, a verdade de que “Joãozinho seja Joãozinho a vida toda, que Mariazinha seja Mariazinha toda a vida”⁶, fala do ex-presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, em ocasião de uma comitiva pública.

Com estas primeiras considerações, sintetizo a reflexão apresentada argumentando-a por meio das quatro seguintes perguntas que movem a discussão desta tese, capítulo a capítulo: **(i)** O que é visto como unidade drag, hoje? **(ii)** Como *talhar* a máscara em que se sedimenta o travestimento? **(iii)** Como a carne *drag* teria sua experiência próxima da carne cristã? **(iv)** Como responder à incongruência transgressora de sentidos *drag*?

Em retorno à argumentação exposta, o **objetivo geral** desta pesquisa é **investigar** a transgressão de sentidos atrelados ao enunciado *drag* visando-o pelos pressupostos teóricos do método arqueogenealógico balisado pelos EDF e pelo qual é possível refletir e compreender como corpos e subjetividades são atravessados e constituídos por poderes e saberes na esteira de acontecimentos histórico-discursivos. Assim estabelecerei esta discussão mobilizando em parte uma revisão e análise de enunciados citados enredados ao “fenômeno *drag*” (DOONAN, 2019).

Como **objetivos específicos**, selecionando determinantes “formações enunciativas” (FOUCAULT, 2010) inseridas na ordem do olhar, tenho em vista: **(i) analisar** a atualidade da “máscara” (FOUCAULT, 2010) *drag* pelo seu viés semiológico. **(ii) Relativizar** os processos histórico-discursivos associados a uma “memória discursiva” (COURTINE, 2003) do travestimento. **(iii) Mostrar** o alinhamento possível das subjetividades *drag* e cristã visando a seus processos de fabricação tendo em vista as “técnicas de si” (FOUCAULT, 2013), a “mortificação de si” e o “batismo laborioso” (FOUCAULT, 2018). **(iv) Interpelar** à transgressão *drag* pelo ofício da “prática caligráfica” (CHARPIN, 2012) ao alinhá-la junto às “*dimensions catégoriales*” (GRECO, 2018) do *savoir-faire drag* (maquiagem, perucas, próteses) – ambos convertidos aqui ao estatuto de uma ‘dimensão heterotópica’. Gestos analíticos necessários para, enfim, **(v) (re)sistematizar** o “paradigma indiciário” (GINZBURG,

⁶ Publicado no jornal *Folha de São Paulo*, em 2022.

1989). Sistematização que proponho como um ‘paradigma arqueogenealógico’ aspirando a uma instrumentalização conceitual lida, até o momento, como uma ‘hexa-analogia’.

Indiscutivelmente, apresento minha hipótese de tese centrada a partir do estreitamento dos conceitos e noções problematizados ao longo das obras de Michel Foucault (1926-1984), junto à semiologia histórica de Carlo Ginzburg (1939-). Como **resultado**, avisto um avanço das teorias semiológicas, (re)sistematizo o “paradigma indiciário” (GINZBURG, 1989) ao nível de um ‘paradigma arqueogenealógico’, a fim de submeter a tensa indexicalização de sentidos do enunciado *drag* (graças ao seu caráter transgressor) ao nível interpretativo de um “estado da arte” (SOURIAU, 1983). Pontualmente, o faço ao demonstrar um exercício de construção de verdades e sentidos instaurados no *jogo da observação*, a partir da relação dada entre o objeto estético mirado (o corpo *drag*) e a “postura interpretativa indiciária” (MILANEZ, 2018) do ‘analista-espectador-detetive’ (o sujeito-observador).

Resumindo, a hipótese de tese que defendo nesta pesquisa, ao suplementar conceitualmente a “tríplice analogia” (GINZBURG, 1989) por meio da perspectiva filosófica foucaultiana (sobretudo com base na análise teórica desenvolvida em dois ensaios⁷ seus e outro⁸ de Milanez), a ‘hexa analogia’ propõe (re)posicionar o observador de Ginzburg como figura interpelada no cerne da “função enunciativa” (MILANEZ, 2018). Uma vez imerso numa esteira “heterotópica” (FOUCAULT, 2013) cujo olhar detetivesco torna-se “lâmpadofaro” (FOUCAULT, 2001; 2011) este veicula a sua experiência observadora à produção de conhecimento pela captura que faz do objeto mirado através de uma ‘sequência enunciativa lâmpadofara’ promovida na/pela ordem de um “lampejo do sentido” (FOUCAULT, 2010).

A organização desta tese, para além desta introdução e justificativa, é composta de cinco capítulos. Detalho agora o itinerário metodológico empreendido nesta pesquisa:

- (i) **CAPÍTULO 1 : O menino de Ribeirão Preto, o menino da Galileia:** exponho as considerações iniciais sobre a escolha do *corpus* e o problema da pesquisa, especificamente. Com fins didáticos, dividindo-as em cinco subseções: **1.1 – Sobre “sentidos”, 1.2 - Sobre “incongruência”, 2.3 – Sobre “Estudos Discursivos Foucaultianos”, 1.4 – Sobre “gênero” e 1.5 – Sobre “paradigmas”,** em que aprofundo

⁷ *Prefácio à Transgressão* (FOUCAULT, 2001) e *A Pintura de Manet*, originalmente *Le noir et la couleur* (FOUCAULT, 2011).

⁸ *O lampejo do sentido: indícios do retorno a si com Borges e Foucault* (MILANEZ, 2018).

a explanação sobre os pressupostos teóricos-metodológicos reclamados nesta análise, pontuando-os com outras vertentes teóricas com as quais dialogo para o seu desenvolvimento.

- (ii) **CAPÍTULO 2: O ESPETÁCULO DRAG** : Em **1.1-O heterotópico contracorpo drag**, exponho a noção de “heterotopia”. Apresento o enunciado *drag*, suas condições de produção históricas e problematizo os seu(s) funcionamento(s), atravessamento(s), sua produção de verdades e de saberes pela ótica *queer/gender*. Em **1.2-A intericonicidade, os impasses do feminino**, apresento o conceito “intericonicidade”. Investigo a imagem do feminino visando à circulação de seu(s) sentido(s) como um ponto de discórdia nas formações discursivas cristãs, visando ao mito de Eva. Relaciono a má indexicalização de sentidos do enunciado *drag* em seu atravessamento nestas condições de produção discursivas. Em **1.3 – O percurso do olhar, a visibilidade da memória**, apresento os conceitos de “Semiologia Histórica” e “memória discursiva”. Interrogo e problematizo como proceder à leitura de uma imagem para estabelecer o emparelhamento das subjetividades cristã e *drag*.
- (iii) **CAPÍTULO 3: ESCULPINDO ENUNCIADOS**: Em **1.1 - As três dimensões da escrita, a caligrafia**, averiguo a prática caligráfica da escrita cuneiforme e mobilizo o atravessamento das mitologias cristã e mesopotâmicas junto às escrituras e discursivizações ligadas à epopeia *Gilgamesh*. Em **2.2 – Os contornos de Gilgamesh, os poetas-calígrafos**, apuro a prática caligráfica dos escribas mesopotâmicos, procedura ritualística requerida tanto à fabricação de textos sagrados como às subjetividades artísticas. Em **2.3- O cálice da discórdia: Shámhat**, verifico a subversão de sentidos sobre o protagonismo da figura Shámhat e o antagonismo da figura de Eva operado por vontades de verdades herdadas do patriarcado cristão. Estabeleço no atravessamento intericônico destas duas imagens o sentido da discórdia lido na atualidade de figuras femininas, como a *drag*. Em **2.4 - Um batismo sob a máscara drag**, analiso os processos ético-estéticos (ascese cristã/“ascese” *drag*) requeridos pelos postulantes às subjetividades cristã e *drag* pelo condicionamento de um “batismo laborioso” e pela “mortificação de si” (FOUCAULT, 2018). Com esta relativização ritualística, corroboro o alinhamento das subjetividades cristã e *drag*.
- (iv) **CAPÍTULO 4: UM PARADIGMA ARQUEOGENEALÓGICO**: Em **3.1 - As margens de Foucault e Ginzburg**, reviso e problematizo a analítica dos paradigmas indiciário e galileano, suas relações com a AD, e estabeleço as condições de produção de leitura/interpretação dos signos lidas na Semiologia histórica de Ginzburg e na esteira ótico-filosófica de Foucault arroladas ao “lampejo do sentido”. Em **4.1- A violenta transgressão**, exibio o conceito foucaultiano “transgressão”. Em **4.2 – O todo-poderoso-olhar**, exponho a noção “todo-poderoso-olhar”. Em **4.3 – A iluminação lampadófara**, contextualizo a noção

“luz lampadófara”. Em **4.4 – Déjeuner sur l’herbe**, reviso a problematização da última noção citada no ensaio de Foucault *A pintura de Manet* para tomar como exemplo a sistematização da ‘hexa analogia’.

- (v) **CAPÍTULO 5: ENSAIO SOBRE O CORDEIRO MÍSTICO:** Em **4.1 – (Re)decifrando Van Eyck**, pensando na tarefa da modalidade de decifração a partir dos eventos e discursivizações associados ao retábulo *O cordeiro místico*, elaboro (i) o conceito do ‘paradigma arqueogenealógico’ como uma dimensão restauradora de sentidos propendendo às figuras do espectador e da obra ao passo que (ii) sistematizo a analítica ‘hexa analogia’. Em **4.2 – O sujeito-obra-prima drag sob a hexa analogia**, analiso o contracorpo *drag* sob a máscara de RvH sob o exame da ‘hexa analogia’ a capturando no exercício de uma sequência lampadófara. Assim, demonstro como decifrar/responder à sua incongruência de sentidos, má indexicalização a qual associei aos fenômenos da transgressão e aos enunciados (pontos de discórdia) onde se inscreve(s) face(s) do feminino.

De resto, síntese de meu gesto analítico, digo que o acidentado diálogo entre as subjetividades viril e feminina acenado sob insistentes ecos e reverberações mitológicas e artísticas me levou à epopeia mesopotâmica *Ša Gišgīmaš imuru*, traduzida do acádio “*Gilgamesh*”: o berço inspirador da Gênese cristã, conseqüentemente. Desta fonte, bebi das técnicas que principiaram outrora a “origem” do homem para rearticulá-las – em extensão da experiência heterotópica e do paradigma indiciário, de maneira a rasurar uma resposta que atenda, hoje, aos desafios e discursivizações estéticas acerca da criação *drag*.

Assim, empreitada arqueogenealógica que mobiliza discursivizações do imaginário humano, esta tese submente um estudo da ORDEM DO OLHAR *drag* compreendida sob o vislumbre de UM ATAQUE VISUAL. Ponto em que, demonstro nos capítulos a seguir, convergem divergentes expressões deste espetáculo visual de força e realização material extraídos de discursos transgressores sobre crucifixos e tábulas de argila, obras de arte documentadas e de ritos confessáveis, de corpos viesados sob o barro, a maquiagem e a caligrafia de pinceis e caniços.

CAPÍTULO 1 : O menino da Galileia, o menino de Ribeirão Preto

*Oh, minh'alma, não aspira à vida imortal,
mas esgota o campo do possível.*
Píndaro, 3º Pítico

Brasil, 2022. Atravessando a linguagem e o cenário estratégico eleitoral da política da extrema-direita, irrompe nas mídias a fala do ex-chefe de estado brasileiro J. B. cercada de *hashtags* como: “eleições 2022” e “LGBTQIA+”, brandindo a verdade de que “Joãozinho seja Joãozinho a vida toda, que a Mariazinha seja Maria toda a vida”, publicada no jornal *Folha de São Paulo*. Interdição à metamorfose da virilidade e da feminilidade (expressão que observo como recalçamento simétrico a um desejo sobre a sexualidade em funcionamento neste enunciado), relativo à sua *emergência*, para investigar a verdade a que este estabelece em relação àquelas que detrata, logo convirá, nesta pesquisa, rearticulá-lo com as condições históricas da língua em uso por meio de determinantes condições de produção do discurso. Gesto analítico arqueogenealógico que, com efeito, inicialmente me permite refletir sobre a movência dos sentidos em “João” e “Maria” para além do vínculo direto e imediato que mantém com seu objeto da realidade.

É a abertura da singularidade deste enunciado acionada na ocasião de seu aparecimento súbito que me permite posicioná-lo (considerando seu alcance no exterior da língua, sua organização, seu funcionamento e inscrição no discurso) atrelado a discursivizações nas quais se pode apreender o mesmo funcionamento opositor sobre *como* ser João (sujeito homem) ou ser Maria (sujeito mulher). De saída, se alinho este enunciado enveredado à repetição de “Não vestirá o homem vestes de mulher” (*Deuteronômio*, 22:5), faço isto, como diz Michel Foucault n’*A Arqueologia do saber* (1969), por reconhecer cada enunciado, tal esta fala, sempre como

um acontecimento que nem a língua pode esgotar inteiramente. Trata-se de um acontecimento estranho, por certo: inicialmente porque está ligado, de um lado a um gesto de escrita ou à articulação de uma palavra [**Jôao, Maria**], mas por outro, abre para si mesmo uma existência remanescente no campo da memória [**João e Maria, pais de Jesus Cristo?**], ou na materialidade dos manuscritos dos livros [**escrituras cristãs**], de qualquer forma de registro; em seguida porque é único como todo acontecimento, mas está aberto à repetição [**mítica sobre a construção da sexualidade no cristianismo**], à transformação, à reativação [**como Jôao/Maria devem ser?**]; finalmente, porque está ligado não apenas a situações que o provocam, e a consequências por

ele ocasionalmente [repercurssão sobre as vontades de verdade *queer*], mas, ao mesmo tempo, e segundo uma modalidade inteiramente diferente, a enunciados que o precedem e o seguem (FOUCAULT, 2010, p. 31-32).

Conforme abranjo prescritas a transformação e a repetição sob o estatuto foucaultiano de enunciado, tendo em vista: (i) a possibilidade de articular os sentidos ligados a um enunciado sob as condições históricas da língua (neste caso, compreendidas junto à produção discursiva do desejo da sexualidade sob as imagens de João e Maria), (ii) os jogos de vontade de verdade sobre a sexualidade que aqui implicam a aproximar, conseqüentemente, as discursivizações cristãs às discursivizações *queer*, eis como justifico alinhar em análise as figuras históricas do sujeito cristão e do sujeito *drag* (imagem em curso de resistência à *Deuteronomio*, 22:5).

Ora, se no encaço do desejo, poderes e saberes do patriarcado cristão que maldizem imperativamente a subjetividade “mulher” desde a fabricação da figura de mitológica de Eva, interessa-me examinar os sentidos amarrados discursivamente ao juízo de subjetividades femininas outras, manifestados sob o espetáculo da figura *drag queen*, com bem o descreveu Doonnan:

Ela franziu os lábios e borrifou o líquido no ar como uma baleia emergindo. Acendeu um fósforo. Uma nuvem de fogo [...] iluminou o bar encardido. Eu entendi naquele momento, no meu primeiro encontro com uma *drag queen*; que *drag* é, em primeiro lugar, um ataque visual. *Drag queens* não são *drag queens* se não puderem **entregar**⁹ algum tipo de espetáculo abrasador à retina e arrasador de tabus. Além do ataque visual, fui atingido pela hostilidade sustentada por essa pintura sinistra. Essa *drag* não queria apenas respeito, ela também exigia submissão¹⁰ (DOONNAN, 2019, p. 13).

Pensar sobre o alinhamento de espetáculo e submissão exigida que podem/devem *entregar* tanto a imagem *drag* como a imagem cristã, é problematizar o *funcionamento* destas requerido no jogo da observação. Manejo se sentidos constituídos de um lado pelo objeto, do outro pelo seu espectador, é esta cumplicidade estabelecida na ordem do olhar que tomo como terreno analítico para aproximá-las em nível de apuro técnico-estético. Apresento de antemão duas imagens cuja importância saliento devido suas *funções* no

⁹ Grifo do autor.

¹⁰ “*She pursed her lips and spray the liquid into the air like a surfacing whale. She struck a match. A cloud of fire [...] lit up the dingy pub. I understood at that moment, my first close encounter with a drag queen, that drag is, first and foremost, a visual assault. Drag queens are not drag queens unless they can deliver some kind of retina-scorching, taboo-busting spectacle*” (DOONNAN, 2019, p. 13).

discurso. Destaco assim, nesta pesquisa, dois convencionados marcos visuais graças à produção de verdades que acionam nas formações discursivas cristão e *queer*.

Alemanha medieval românica. Período Otoniano, século XII. A cruz cristã concebida no cânone da arte religiosa carolíngia passa a ser exibida como uma série de crucificações contagiando telhados de igrejas e de catedrais por toda a Europa. Não sem que antes sofresse, porém, uma relevante transformação exigida naquele tempo para que pudesse, doravante, continuar cumprindo melhor o seu estatuto simbólico, ou seja, sua função como marco fulcral da/na cultura cristã. Os fiéis cristãos já não se reconheciam mais facilmente na cristandade da época dado um recorrente dilema que se espalhava lhes consumindo como uma infecção violenta: o inferno, pensamento distante dos primeiros cristãos frente à certeza de que o paraíso lhes era (desde o início) garantido, passava a frequentá-los mais do que o esperado. Isto em razão de uma reviravolta na narrativa cristã que poria em xeque a validade da caução paradisíaca.

Nos últimos séculos antes do ano 1000 d.C. surge o conceito de inferno irrompendo como temática frequente na arte e nos sermões cristãos. É quando a cruz carolíngia participará da (re)formulação da narrativa cristã. Falo da inserção de uma terceira opção ao estabelecido panorama dicotômico-espiritual céu/inferno: o purgatório. Afinal, passaram a perguntar os cristãos na época: para onde iria a alma de um cristão morto – *pecador*, todavia? Eis a urgência da inserção de novos símbolos nessa comunidade religiosa, como relembra o historiador Geoffrey Blainey (1930-), em *Uma Breve História do Cristianismo* (2011), ou seja, de novas imagens (re)produtoras de verdades “acerca da morte inevitável e dos horrores do inferno”, estas em nada raras ou incomuns antes da própria “era medieval parecer carregada de nuvens e pessimismo” (BLAINEY, 2012, p. 115).

O pessimismo acenado como perturbadora indagação aos devotos cristãos, instaurada pelo risco do pecado, vale dizer, também não escapou da atenção de Michel Foucault. Em *As confissões da carne*, o quarto volume póstumo de *História da Sexualidade* (2018), Foucault evoca tais inquietações dos contemplativos fiéis espectadores da cruz cristã problematizando-as ao nível do *acesso da verdade*, em sua fase ética, centrando no interior do sujeito. Questionava-se: “o resgate das faltas e o acesso à verdade estão de uma maneira ou de outra, ligados ao conhecimento das próprias faltas pelo sujeito?” (FOUCAULT, 2018, p. 67). Com obviedade, acertos e erros, sujeito e enunciado interpelam-se no fio da ética/estética, do sentido, da história, da língua, da

morte e da vida. Logo os desenvolverei alinhados nesta incursão. Volto antes ao ponto em que falava, a materialidade introduzida desta pesquisa, não uma cruz qualquer, todavia.

Esculpida em carvalho, parcialmente pintada e emoldurada sobre uma auréola folheada a ouro, a talha *Cruz de Gero* (965-970) (figura 1, p. 24), encomendada por Gero (900-976 d. C.), arcebispo de Colônia, inaugura uma mudança radical de atitude em relação à *figura* histórica de Cristo. A imagem avistada destoa completamente daquelas representadas nos dez séculos anteriores de cultura cristã. Não vemos nela uma cabeça ereta encarando seus espectadores, nem a Virgem cabisbaixa tipicamente lançada aos pés das cruzes carolíngias de até então. Nessa representação ímpar de Cristo, nosso olhar não reconhece um Cristo como herói pregador e operador de milagres, tão pouco ali identifica personificado o rei dos reis, o juiz supremo. Ainda hoje, exibido na Catedral alemã de Colônia, jaz a escultura ocidental mais antiga onde Jesus aparece, solitário, pela primeira vez na arte medieval, pregado e indexando à cruz uma *atualização* do sentido do martírio:

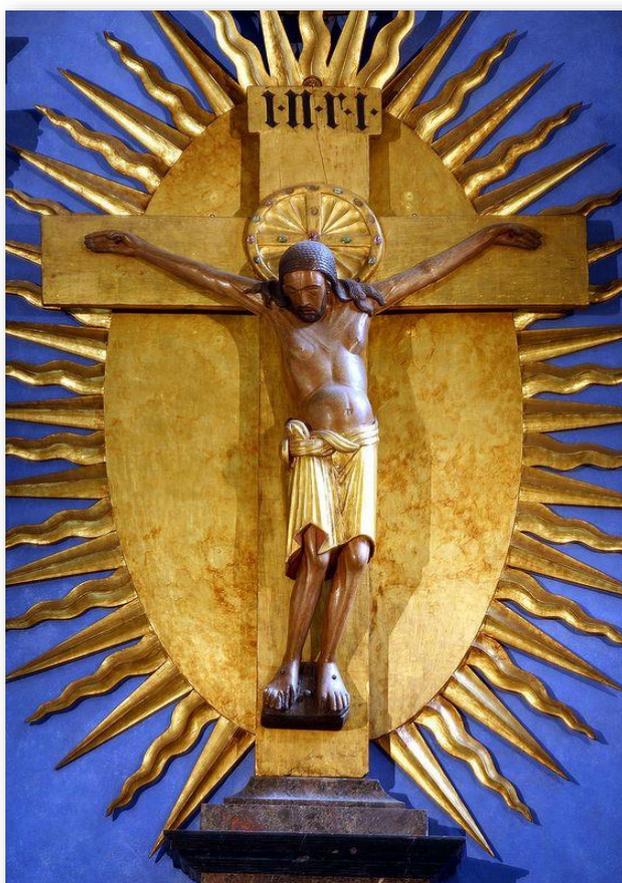


Figura 1: *Cruz de Gero*, fonte: @upload.wikimedia.org

A obra não impacta somente por suas dimensões particulares, tendo 1,87 metros de altura por 1,64 metros de envergadura. O ineditismo nela é o seu jogo com o estranhamento: são as feições abatidas de um Cristo preso, observando-nos, humilhado, com os olhos semicerrados. É como essa cruz de madeira e seu Cristo moribundo adentrassem paradoxalmente na iconografia religiosa medieval (re)produtora de sentidos a respeito da morte certa, e dos horrores infernais da época sobrecarregada de pessimismo: é imagem que dialoga com seu tempo, sem deixar de inová-lo, já que sua presença expressa – ao passo que autentifica – um poder capaz de voltar a *disciplinar* os espíritos e corpos dos cristãos duvidosos até então.

O desconforto cristão, dadas as alternativas pecado, purgatório e/ou inferno, era paradoxal. A impossibilidade de se solucionar o dilema do destino pós-morte das pecadoras almas cristãs sem esquivar-se do que está *dito* na escritura sagrada (pecado = inferno), apenas dava margem para maiores contradições sobre a autenticidade do próprio credo medieval cristão. A aparição da *Cruz de Gero* vinha calibrar tal problema, associada imperativamente a outra invenção: à rigorosa sala de espera no outro mundo, na qual os pecados poderiam ser, finalmente, expiados pela peculiar *prática da penitência*.

Embora o conceito não tenha surgido como unanimidade entre os antigos líderes cristãos mais extremistas, como Agostinho e Gregório, o Grande, nota-se que a palavra “purgatório só surgiu no vocabulário dos europeus entre 1170 e 1180 [d. C.]” (BLAINEY, 2012, p. 116). Interessante é pontuar que, uma vez oficialmente instituído, o conceito de purgatório, reverberado pela imagem icônica da *Cruz de Gero*, foi se expandido progressivamente pela Igreja, valendo-se da verdade recém-chegada a fim de ajustar o “sofrimento das almas e o tempo de permanência lá podiam [entretanto,] ser reduzidos pelos vivos” (BLAINEY, 2012, p. 116). Dito isto, elucubrada a relação disciplinar posta entre espectador e obra-prima (sujeito-cristão e *Cruz de Gero*), gostaria, brevemente, de passar à introdução de certas práticas aí discursivamente implícitas, lidas pelo viés arqueogenealógico foucaultiano.

Retornando ao sofrimento das almas, convencionou-se que o seu tempo de permanência no purgatório poderia ser reduzido pelos vivos, mas não gratuitamente. Para tanto, era necessário que se estabelecesse um condicionamento *explícito*, a fim de operar uma moeda de troca pela salvação. No ensejo dessa ritualística, dão-se a ver “as orações, as boas ações praticadas em nome dos mortos e as doações feitas aos mosteiros ou igrejas,

em dinheiro ou terras” (BLAINEY, 2012, p. 116). Nestas práticas ligadas tanto à economia como à ética do sujeito cristão, vislumbro vivos e mortos subjetivados pelo adestramento do rito, por sua vez, autenticando o jogo da fabricação da verdade do/sobre o sujeito cristão em sua busca da vida eterna em sua vasta e ativa comunidade em ebulição, regida senão estritamente pela comunhão de práticas conjugadas aos seus poderes e saberes.

Atento, nesse passo e sentido, ao acúmulo de camadas e mais camadas de discursos sedimentados sobre a carne desses cristãos em condição de subjetificação visando ao *acesso de uma verdade* (graça divina), o perdão (moeda de troca pelo pecado), adquirido senão pelo exercício de vigilância perpétua dessas práticas (penitência estética). E é em torno destas que Foucault chama especialmente a atenção para uma em específico, primordial dentre aquelas que atravessam a ascese cristã, prática que, segundo ele, precede inclusive a importância do purgatório: o *batismo*; pois,

a remissão batismal está ligada ao acesso à verdade [...]. Mas há mais: cada um dos efeitos assim atribuídos ao batismo é ao mesmo tempo um mecanismo de remissão e um procedimento de acesso à verdade, purificação, selo, [...] regeneração, [...] iluminação. [...] *Metanoia* ou penitência são centrais no batismo, [o qual] é a consciência-atestação de uma passagem que não é simplesmente uma transformação, mas uma renúncia e um compromisso. [O batismo] não desdobra a alma num elemento que conhece e num outro que deve ser conhecido. Faz com que se conjuguem, na ordem e no tempo, o que não se é e o que é já; na ordem do ser, a morte e a vida, a morte que morreu e a vida que é nova vida; na ordem da vontade (FOUCAULT, 2019, p. 67-70).

Alinho as discursivizações acerca da *Cruz de Gero*, do purgatório, da penitência e do batismo como elementos constitutivos na produção de uma subjetividade que existiria senão sob cunho de um laborioso auto exercício penitente ao preço de uma “mortificação de si” destinada “a verificar tanto o desejo como a capacidade de acesso à verdade do postulante” (FOUCAULT, 2018, p. 89). Mortificação, por conseguinte, também ligada à sexualidade de *como* vestir-se ou não (ser como João ou como Maria), devo implicar. É neste ponto, dentre tantos outros possíveis, quero dizer, nas bases do recentramento das estratégias arroladas à expiação da alma purgada, que se encontram veiculadas, de um lado, táticas determinadas pelos poderes e saberes da instituição que as regula, do outro, o labor de si conduzido pela própria vontade do sujeito (cristão) que se deseja num estatuto/função estético-ética impecável.

A este processo de subjetivação, expressão máxima de acesso à verdade cobijado pela via cristã, ou seja, ato de exercitar-se na experiência estética (penitência/batismo) requerida como moeda de salvação (acesso à verdade de si) é que pressuponho a forja de certa posição a partir da imagem idealizada (no cristianismo) do MENINO DA GALILEIA penitente na *Cruz de Gero*. Imagem colocada em discurso vindo, assim, clivada na remissão de outros discursos, é pelo estudo arqueogenealógico da formulação da posição de um “sujeito-obra-prima” que aproximo as subjetividades cristã e *drag*. Conforme demonstrarei, almejar-se como sujeito em primazia transgressora *queer* – a imagem *drag* – requer de seu potencial postulante a expiar-se enredado a certo estatuto de mortificação de si.

Entregues ao espetáculo ou à submissão, eis inseridas as subjetividades cristã e *drag* no jogo da observação: práticas que culminam naquilo que deseja *dar-se a ver*. No caso dos poderes e saberes *queer*, não se trata simplesmente de sugerir uma prática tendo por finalidade “desdobrar” a alma de seu sujeito postulante, como diz Foucault, anulando o elemento que se conhece (subjetividade hétero, gay, trans, etc.) em um outro a ser conhecido (travestimento feminino, masculino, etc.). Ao contrário, é justamente a penitente performance de tensionar os sentidos da feminilidade sobrepondo-os aos da virilidade que faz fissurar a máscara de seu praticante para *evidenciar* neste aquilo que já se é (indício do “sujeito-obra-prima” *drag*). Em nível de apuro ritualístico, performático, batismal, é que sugiro formuladas em semelhança ambas estas estéticas, tomo-as pelo seu *savoir-faire*.

Para averiguar como a *técnica de si* sob a carne *drag* teria sua em experiência uma proximidade com aquelas (a penitência/o batismo) localizadas sob a carne cristã, resta nivelar esse paralelismo técnico de obstinações elencando um ícone *drag* à altura dos sentidos veiculados à *Cruz de Gero*. Passo à apresentação da experiência estética ímpar impulsionada pela *persona* do MENINO DE RIBEIRÃO PRETO, SP, Guilherme Terreri Lima Pereira (1990-), voz também conhecida, das mídias às salas de aula, sob a máscara da *drag queen* brasileira Rita von Hunty (RvH).

Logo, devo apurar: a quais processos internos/externos se submeteria o sujeito pretendente à arte *drag*, Guilherme Terreri, para poder capacitar-se hábil à fabricação estética a vibrar como Rita von Hunt, *persona* sua? Alguns tão laboriosos à alma e ao corpo como aqueles rogados pelo sujeito cristão, conforme apresentarei com esta

reflexão. De início, vale expor a particularidade *drag* da/na voz de RvH, aquela que sobre seu ofício diz:

Rita é uma persona. Alguma coisa que existe dentro de mim e eu coloco para fora com uma grande lente de aumento. Eu acho que ela não é um personagem porque ninguém conseguiria interpretar a Rita. A única pessoa que pode fazer a Rita é o Guilherme. Hoje eu trabalho só como Rita, e dou aula montada como a Rita. Agora, quem está ali dando aula, se é a Rita ou o Guilherme, ninguém sabe mais. Nem eu.¹¹

Guilherme é professor formado em Artes Cênicas e em Letras e que deu corpo e vida à famosa *drag queen* RvH, a partir de um convite de trabalho no carnaval de 2013. Apresentando-a pela escanção de seu “nome de guerra”: *Rita* faz referência à notória atriz estadunidense da década de 1940, Rita Hayworth. *Von* é uma preposição alemã que denota nobreza, enquanto *Hunty*, por sua vez, é um verbete articulado no universo drag que expressa “admiração” ou “carinho”. Destaco “famosa” pois seu canal na plataforma *YouTube*, *Tempero Drag*, registrar mais de 1,5 milhões de inscritos em setembro de 2022. Famosa, pois, inscreve-se na história LGBTQIA+ junto à revitalização do minhocão da cidade de São Paulo tendo sua face (figura 2) lá aplicada na pilastra da rua Amaral Gurgel, homenageada pelo @projetoigiganto (dezembro de 2019).



Figura 2: Rita von Hunty (colagem), fonte @projetoigiganto.

¹¹ Entrevista. *Rita von Hunty, a drag que ensina política no YouTube*. Disponível em: <https://ninalemos.blogosfera.uol.com.br/2019/12/23/rita-von-hunty-a-drag-que-ensina-politica-no-youtube-sou-anti-machista/?cmpid=copiaecola>

Sendo milhares de pessoas interessadas em assistir às suas performances e ouvir sua voz atravessada e constituída por discursos que dão importante centralidade a sujeitos infames (FOUCAULT, 2018) em choque com o poder, essa *drag* muitas vezes dá relevo às condições sócio-históricas de existência/resistência de comunidades (maiorias minorizadas) alijadas dos benefícios de nossa sociedade (negros, homossexuais, mulheres, indígenas, etc). Em suma, Rita transformou os espaços heterotópicos de suas redes sociais em um palco militante para seu ‘draguerismo’. Eis o porquê destacar seu tom de voz como “marcante”.

Desse lugar, sobremodo a plataforma *YouTube*, observo a exposição da persona Rita – experiência de arte *draguerista* – fabricando-se como uma *drag* politizada, justamente por inscrever-se na esfera discursiva militante cujo corpo, “unidade discursiva” (MILANEZ, 2009), aí se posiciona como instância de ferramenta política. Desse modo, “montada” (equiparada, travestida) e versada em Karl Marx, Michael Sandel, Judith Butler, Paulo Freire, Jacques Lacan, Lilia Moritz Schwarcz, Silvio Almeida, entre outros, essa *drag* lança mão em seu *web* canal de inúmeras e importantes discussões.

Como tonalidade de sua militância *drag*, inscrita nesse palco heterotópico, considero ainda válido apontar seu performismo em *Pressão estética, fobia e comunidades seguras*¹² (2021), no qual relativiza a toxidade da padronização corpórea no interior da comunidade LGBTTTQIAPN, expõe o caráter nocivo da discursivização sobre o sujeito social autônomo em *Meritocracia*¹³ (2021) e em *Luta de classes*¹⁴ (2021) e, por fim, revisita os papéis sócio-históricos da mulher na série *Mulheres f*da*¹⁵ (2020) e *Religião como discurso de ódio*¹⁶ (2020), entre outras inúmeras obras.

Esclareço que esta reflexão não se trata de uma análise biográfica de Guilherme Terrieri. Interessa-me analisar a discursivização atrelada/inscrita e atravessada sobre este corpo que dá materialidade à voz *drag* RvH, máscara em resistência junto à conjectura social brasileira. Reitero: tenho em vista um exame de sua prática *drag* contemporânea

¹² Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=R9IGH9pBh_M

¹³ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=i55mUdtoLWM>

¹⁴ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=jvPLD8gh7vI>

¹⁵ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=MB59ZZKJrCA>

¹⁶ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=EQBNqBRyPiA&t=45s>

projetando-a (esteticamente) como fabricação tal a subjetividade cristã arrolada às “práticas de si” (FOUCAULT, 2013), fundamentadas nas premissas confessionais do “batismo laborioso” (FOUCAULT, 2019).

Técnicas as quais, segundo a leitura foucaultiana de Frédéric Gros (1965-), fariam culminar uma “vitória sobre si e [sobre] a economia natural de uma vida de satisfações verdadeiras” (GROS, 2004, p. 132). Nesse sentido, em parte, esta é uma tese que problematiza a imagem de RvH no cerne das “artes de viver”, ou seja, analisa os procedimentos essenciais aos indivíduos ao verificar como os sujeitos “por uma ação sobre si mesmos, modificam, transformam a experiência que têm de si mesmos a um ensinamento verdadeiro, uma fala verdadeira, à descoberta ou busca de determinada verdade” (FOUCAULT, 2016, p. 26). De outra parte, indaga a decifração da incongruência do enunciado *drag*, razão que me leva a problematizá-la na empreitada desta pesquisa.

1.1 – Sobre “sentido”

O sentido, se atrelado ao signo linguístico partindo da ótica saussureana, é referente àquilo que no mundo nos ajuda a construir um conceito (significado) que se dá em correspondência a uma imagem acústica (significante). Segundo a compilação póstuma dos trabalhos do genebrino Ferdinand de Saussure (1957-1913), o signo linguístico é estabelecido como uma entidade psíquica de suas faces, dois elementos intimamente unidos, um reclamando o outro. Com isso, o laço que une o “significante” ao “significado” (SAUSSURE, 1916) parte do princípio da arbitrariedade, visto que

entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado [...]: *o signo linguístico é arbitrário* [Sua arbitrariedade, porém,] não deve dar a ideia de que o significado dependa da livre escolha do que fala ([...] [visto que] não está ao alcance do indivíduo trocar coisa alguma no signo, uma vez que esteja ele estabelecido num grupo linguístico); queremos dizer que o significante é *imotivado*, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade (SAURRURE, p. 81-83).

Em suma, o referente (“sentido”) é pensado aqui a partir de suas relações entre as partes do sistema ou estrutura (a língua), por sua vez descritas em termos dicotômicos, como em suas relações sintagmáticas (no plano do sintagma, o eixo horizontal) e/ou

paradigmáticas (no plano da semântica, o eixo vertical), por exemplo. Essa complexa relação, com obviedade, em muito foi discutida, revisitada, ressignificada e expandida.

Oposta à corrente estruturalista, desde o *Cours de Linguistique Générale* (1916), na Europa, até suas ramificações¹⁷ surgidas em meados da década de 1930 do século XX na América do Norte, a perspectiva da língua *em funcionamento* nega o terreno teórico que concebia a língua bastando por si. A própria noção de interpretação avança dado o reconhecimento de que os seus múltiplos sentidos não se fixam sobre sua estrutura, sobremodo constatando, não raramente, que o que *não está dito* também *significa*. A isto se reitera a reflexão sobre a interpretação da exterioridade dos códigos, visando mobilizá-los tomando as condições de produção sócio-históricas sobre aquilo que está dito – empreitada metodológica basilar da Análise do Discurso (AD), evidentemente.

Abalizada desde os anos de 1970 por Michel Pêcheux (1938-1983), filósofo e linguista cuja obra teoriza e questionava como a ideologia se materializa na língua e como esta se manifesta na linguagem, surge a concepção do discurso como um lugar particular em que esta relação arbitrária ocorre – em Pêcheux, enquanto *efeito de sentidos*. Quanto às competências da enunciação (o sujeito no plano da língua), a concepção do sujeito cartesiano (aquele que pensa, logo quer-se fonte da existência do que diz) jaz obsoleta; Bakhtin (1895-1975) já dizia que ninguém é fonte do que diz, que somos sujeitos instaurados na “interação verbal” (BAKHTIN, 1997), ao invés de precedermos a ela.

Similarmente, também já o disse Authier Revuz (1940-), sob a perspectiva da “heterogeneidade constitutiva” (REVUZ, 1982), endossada na psicanálise lacaniana do inconsciente que, inelutavelmente, nos atravessa, que sob nossas palavras, outras palavras são ditas. Posto que o dizer não tem um lugar de origem, isto não se deve à irrefutável razão de que não somos a intenção de nosso dizer? De que não dizemos o que queremos dizer? Enfim, só dizemos aquilo que é possível dizer senão em determinado momento da história. Eis o primado da *Arqueologia do saber* (1969), quanto à enunciação, quando Foucault estabelece que o sujeito pratica *condições de emergência*, estas sim lhe

¹⁷ O estruturalismo europeu abarca com as escolas da *Glossemática* de L. Hjelmslev (1943) e do *Funcionalismo* de A. Martinet. Suas ramificações compreendem as teorias defendidas pelo Círculo Linguístico de Praga (1929) e ventiladas no Congresso Internacional de Haia (1930), a exemplo, citando: C. Bally (1932); N. S. Troubetskoy (1939); R. Jakobson (1963). O estruturalismo americano, por seu turno, nasceu dos estudos das línguas ameríndias de F. Boas (1940) e de E. Sapir (1921, 1949), tendo conhecido desenvolvimentos mais profundos no *Distribucionalismo* de L. Bloomfield, C. F. Hockett (1958) e Z. S. Harris (1951, 1962) e vindo a encontrar a sua mais ampla expressão no *Gerativismo* de N. Chomsky (1957, 1965).

permitindo examinar um determinado objeto. Não há um dizer. *Eu* não sou fonte do dizer. Se não o sou, logo, *não posso dizer* que tenho a intenção de...

Além disso, na Antropologia Linguística, a indexicalização da linguagem tem seu foco na própria “arbitrariedade”, analisando o sentido a partir de seus usos sociais e culturais, ocasião que dirige o trabalho de seus antropólogos e linguistas a situações sociais, políticas e culturais enredadas no mundo globalizado. Para tanto, partem de situações metodologicamente conceituadas como “jogos de linguagem” (DURANTI, 1997), e expressão que evoca todo o uso da linguagem como um *emblema* inscrito numa dada situação social, bem como nas relações sociais que a definem. Centrada, portanto, nas incompreensões lidas sobretudo numa troca de “contexto etnográfico” (FABIEN, 2000) teoriza e defende como a interpretação às vezes pode atingir um *ponto de discórdia* frente ao seu *referente de aderência*, problemática estabelecida como “má interpretação dos valores indiciais de certas expressões do diálogo etnográfico – que revela toda a situação em sua complexidade” (FABIEN, 2000, p. 92).

Não obstante, para poder questionar o sentido, já Foucault instituiu, n’*A ordem do discurso* (1970), a necessidade de restituir ao discurso seu caráter de acontecimento, desse modo suspendendo a soberania do significante. Ou seja, desenha um método (procedimentos de delimitação do discurso) para explorar o sentido visando-o em sua inversão, descontinuidade, especificidade e exterioridade. Cerceando-os: o gesto da *inversão* se relaciona ao trato da vontade de verdade, à rarefação do discurso. A *descontinuidade* é o tratamento que Foucault dedica à análise dos discursos pensando nas práticas que se cruzam, se ignoram ou que se excluem. A *especificidade* possibilita regularizar o discurso e a à *exterioridade* cabe fixar as fronteiras do discurso. Dessa forma, investigar o sentido na ótica foucaultiana é admiti-lo à via de uma multiplicidade aberta e de um acaso

transferidos, pelo princípio do comentário, daquilo que se arriscaria de ser dito, para o número, a forma, a máscara, a circunstância da repetição. [Pois] o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta (FOUCAULT, 2009, p. 26).

Revisada a arbitrariedade do sentido, se estabelece afirmar, então, hoje, que: (i) o significante não adere somente no significado, ou seja, o último tem ainda o seu valor em aderência a todo um ensejo social, histórico e cultural global ao qual se enreda; e (ii) a interpretação do sentido, no intercâmbio dado entre significante e significado às vezes

atinge um nefrágico ponto de discórdia dada uma incompatibilidade ao seu “convencionado” referente de aderência.

1.2 – Sobre “incongruência”

Qual experiência pode fazer o espectador (e analista do discurso) imerso à submissão transgressora dos códigos em curso no espetáculo da imagem *drag*? Nesta tese, ajusto o fenômeno da incongruência dos sentidos implicada entre o significante e o significado condicionando-a associada, especificamente, ao corpo interpelado como materialidade estética *queer*: dado conceituado à esteira das “*dimensions catégorielles*”¹⁸ pelo sociolinguista dos estudos do gênero Luca Greco (1966-) em *Les Coulisses du genre: la fabrique de soi chez les Drag Kings* (2018).

Ao analisar as relação entre gênero e língua dadas nos bastidores de ateliês *drag kings* na França e na Bélgica, Greco (2018) repertoria a construção artística de si *drag* a partir da categorização de diversas dimensões semióticas, estabelecendo o corpo *queer drag* como um reduto “dedutivamente plural, polifônico, múltiplo e que essa multiplicidade é politicamente subversiva na medida em que questiona as ideologias de gênero que classificam e priorizam os indivíduos entre homens e mulheres¹⁹” (GRECO, 2018, p. 13). É o atravessamento do olhar nestas dimensões semióticas (categorizadas sob desejo e apuro técnico) que acumuladas sobre o referente observado (o corpo *drag*) fazem culminar sentidos em relação de incongruência diante do seu espectador, consequentemente: eis, nisto, a ordenação do ataque visual *drag*.

Mapear, então, a repercussão da incongruência (no jogo da observação) significa problematizar o “reenvio” de todo um “conjunto de códigos, práticas e saberes” ao seu observador: é sistematizar a agregação de um “universo semiótico paradoxal e incongruente” transmitido em passagem do sentido para o enunciado produzindo neste “justaposições inéditas”. Um espetáculo de sentidos rastreável sobremodo na

¹⁸ Ferramentas extremamente poderosas para agir, se posicionar e apreender o mundo, mas são também instrumentos de reificação e de essencialização [...], [sendo elas] 1. “perspectiva de abolição” [...] 2. “perspectiva de resignificação” [...] 3. “perspectiva de acumulação” [...] 4. “perspectiva de criatividade” [...] 5. ‘perspectiva de invenção’. Tradução do autor: « des outils extrêmement puissants pour agir, se positionner et appréhender le monde, mais ce sont aussi des instruments de réification et d'essentialisation [...] 1. perspective d'abolition [...] 2. perspective de recadrage [...] 3. perspective d'accumulation [...] 4. perspective de créativité [...] 5. perspective d'invention” (GRECO, 2018, p. 106-107).

¹⁹ Tradução do autor : « ductiblement pluriel, plyphonique, multiple et que cette multiplicité est politiquement subversive en ce qu'elle questionne les idéologies de genre qui classent et hiérarchisent les individus entre hommes et femmes (GRECO, 2018, p. 13).

caracterização *camp* das práticas *drag queen*, logo, transformando seu referente num “local de emergência criativa artística”. Fenômeno dado, nas palavras de Greco, é, portanto,

uma capacidade sem equivalente à autorreflexão política, à definição de si como sujeito político. Na palavra *camp*, que vem do francês *se camper, poser*, há algo a ver com atitude, a postura, mas também com a **incongruência**, à teatralidade e à ironia. Uma imagem *camp* apela para a multiplicidade de **universos semióticos paradoxais** e incongruentes. O *camp* é baseado em **justaposições inéditas**. A incongruência entre gênero e sexo das Drag Queens dá origem ao *camp*, **local de emergência criativa artística** e do gênero [...] O *camp* é fundamentalmente também uma prática interpretativa que se baseia num **conjunto de códigos, práticas e saberes** [...] que permite a emergência de um foco de ironia, de riso dentro de um grupo que compartilha códigos interpretativos de uma determinada linguagem²⁰ (GRECO, 2018, p. 56).

Interessante disto, destaco também o fator de interpretação *global* arrolado à incongruência: a correnteza semântica (discursivização de universos semióticos paradoxais) irrefreável que sedimenta camadas e mais camadas de significados sobre o significante (local de emergência criativa artística). Indago-me, dado esse excessivo intercâmbio multisemiótico e o déficit/corrompimento das materialidades a que os sentidos se aderem (ou repelem), o seguinte: quando, já não lidamos apenas com o problema da má interpretação de um significante (o elemento tangível, perceptível, a materialidade do enunciado), mas também apreendemos o seu significado (o seu conceito abstrato) senão na linha da nervura, da discórdia, do desvio, como repensar aí a ancoragem do processo da indexicalização?

Explico-me: quando o significante – matéria de ordem estética/ética tem seu significado (o ente abstrato do enunciado) localizado senão à deriva da imediação social (é subjetividade segregada, marginalizada); quando é incompatível com dada corporeidade histórica (é sujeito “homem?”, “mulher?”, “trans?”); quando tem a nudez de sua entidade avultada em excesso por ornatos culturais, poderes e saberes (é doença?,

²⁰ Tradução e grifos do autor : « Une capacité sans équivalente à l’auto-réflexivité politique, à la définition de soi en tant que sujet politique. Dans le mot *camp*, qui vient du français *se camper, poser*, il y a quelque chose qui a trait à l’attitude, à la pose, mais aussi à l’**incongruité**, à la théâtralité et à l’ironie. Une image *camp* fait appel à une **multitude d’univers sémiotiques paradoxaux et incongrus**. Le *camp* repose sur des **juxtapositions inédites**. L’**incongruité** entre genre et sexe des Drag Queens donne lieu au *camp*, **site de émergence créative artistique** et du genre [...]. Le *camp* est foncièrement aussi une pratique interprétative qui repose sur un **ensemble de codes**, pratiques et savoirs partagés [...] ce qui permet l’émergence d’un focus d’ironie, de rire au sein d’un groupe qui partage codes interprétatifs d’un langage particulier » (GRECO, 2018, p. 56).

profissão?, posição de resistência?); reitero: o que de fato problematizo nesta tese é a (in)capacidade de um enunciado estético, multisemiótico, reenviar ao significante todo um contexto socio-histórico-cultural, senão numa relação emblemática, indireta, traumática; portanto, *incongruente*. Assim pondero admissível problematizar a incongruência do corpo *drag* à luz de uma empreitada arqueogenealógica balizada pelos EDF.

Discrepância a que aqui me refiro como a presença de certo torpor, lassidão, latência lida como condição detectável nesse processo de *interpretação indiciária* que se volta para a adesão de superfícies como o *drag*: enunciado globalmente (ou iconograficamente) fragmentado, historicamente corrompido, socialmente clivado. Ora, em que medida seria admissível pensar o (re)estabelecimento não apenas de sua aderência, mas também nesse passo *saturar* com um lampejo a clareza do(s) sentido(s) até então velada entre o olhar de um espectador e a carne da incongruente figura mirada? É nessa dimensão que pergunto a nós, pesquisadores, espectadores: já não estaríamos desacostumados a *ver* para *lá*, fora da zona de nossas margens (analíticas) as mais familiares?

Já não impusemos (no Ocidente moderno, ao menos) limites o suficiente à capacidade criativa do imaginário humano ao ponto de permitir a docilização de nossos corpos, de manter nosso juízo adormecido, de fazê-lo refém de nosso olhar cativo, sempre fixado em margens poluídas? Não adejaríamos senão entorpecidos, sobretudo quando pairamos *aqui*, inertes sobre enunciados plurais, polifônicos – *incongruentes* – tais como são os corpos *drag* – ao ponto de que fizemos deles estranhos a nós? Ao ponto de constatarmos que a oscilação de sentido entre a superfície mirada e o espírito ali enclausurado, em sociedades como a brasileira²¹, talha a carne sob o fio da vida ou da morte? Chego ao ponto, finalmente, em que impetra perguntar: não careceríamos, hoje, de nos incitarmos a um esforço de compreensão *transgressor* de análise das práticas discursivas situadas entre o sujeito que vê e objetos assim, que nos olham esfacelados?

Felizmente, percebe-se, não é de hoje que as ciências não positivistas clamam por certo método analítico, cuja cientificidade se garante por um caminho particular impondo

²¹ O número de pessoas LGBTQ+ assassinadas no Brasil em 2022 mantém o país no topo mundial entre aqueles que realizam pesquisas sobre esse tipo de violência. Foram 242 homicídios - ou uma morte a cada 34 horas -, além de 14 suicídios. Fonte: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/direitos-humanos/audio/2023-01/brasil-segue-como-pais-com-maior-numero-de-pessoas-lgbt-assassinadas>

cada vez mais desafios teóricos e metodológicos direcionados a certa *sistematização*. A meu ver, a resposta (modalidade de decifração) para a incongruência *drag* encontra sua formulação na égide do “paradigma indiciário” (GINZBOURG, 1986). Neste campo metodológico é onde busco a chave para decifrar o sentido da incongruência nos jogos de linguagem, compreendendo-a não como problema, mas sim como solução graças à própria *porosidade* dos enunciados.

Eis como constato detectável e possível, a nível do discurso, a circulação e irrupção de pontos de discórdia (de)associados a determinados referentes de aderência, a determinadas verdades díspares. Assim, por seu lado, o global problema da indexicalização incorre implícito em nossa experiência ética cruzando uma atualidade que perdeu seus corsários, os seus barcos, que teve seus sonhos esgotados. Dizendo de outro modo, vivemos o ápice de um

momento em que de algum modo as evidências se confundem, as luzes se apagam, tudo escurece, as pessoas começam a perceber que estão agindo às cegas, e, por isso, **é preciso uma nova luz**. [...] **é preciso uma nova iluminação, é preciso novas regras de comportamento** (FOUCAULT, 2018, p. 214)²².

De outro lado, incursionados nesta maré, relevando como uma (contra)medida necessária à descoberta de uma nova iluminação, do estabelecimento para novas regras de comportamento, é que beiro a voz de Foucault próxima a do poeta canadense Leonard Norman Cohen (1934-2016), artista que bem *disse* a tarefa que almejo cumprir. Em simetria às inquietações que gravitam religiões, políticas, segregações, sexualidade e enunciados fragmentados conjecturados nesta pesquisa, Cohen versou em síntese a epígrafe de sua obra, a qual inspira esta: “Há uma rachadura em tudo. É assim que a luz entra”.

1.3 – Sobre “Estudos Discursivos Foucaultianos”

Linha de pesquisa que reúne pesquisadores da Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO/PR²³ e de outras universidades filiadas ao GT da Anpoll. Os EDF, articulados disciplinarmente com a Análise do Discurso, valem-se do pensamento de Michel Foucault para discutir teórica e analiticamente questões concernentes à linguagem

²² Grifos do autor.

²³ Filiado a este pelo Laboratório de Estudos do Discurso da UNICENTRO, LEDUNI, sob a coordenação da Profa. Dra. Denise Gabriel Witzel.

em sua relação indissociável com o sujeito, a história e a cultura. Mirante filosófico lido como uma introdução à (des)familiarização das obviedades, do básico convencional, a obra de Foucault provoca erupções em realidades obscurecidas ao alçar reflexões drásticas sobre sólidas instituições, sobretudo aquelas organizadas em torno no século XX.

Em seus ditos e escritos, Foucault implodiu verdades incontestáveis ligadas ao campo da justiça, do saber médico, das regras de conduta sexual, desestabilizando o funcionamento e a finalidade de saberes/poderes que visavam a garantir a ordem, mas que, também, afetavam diretamente a *constituição* de quem somos; pois, afinal, regiam (e ainda regem) nosso(s) modo(s) de viver. Em torno das proposições levantadas pelo filósofo, relaciono *uma* história da verdade sobre os sujeitos que não seria “aquela do que poderia haver de verdadeiro nos conhecimentos; mas uma análise [...] dos jogos entre o verdadeiro e o falso], através dos quais o ser se constitui historicamente como experiência, isto é, como podendo e devendo ser pensado” (FOUCAULT, 2006, p.12).

Seus últimos escritos abordam a proposição de uma história da sexualidade. Nestes, Foucault se dedicou a problematizar a genealogia do homem e do desejo, desde a Antiguidade Clássica até aos primeiros séculos do cristianismo, dividindo-a em quatro obras. Relativizo-as, brevemente: em *O uso dos prazeres* (1983), analisa de que maneira o comportamento sexual foi refletido pelo pensamento grego clássico e de que maneira os saberes médicos e filosóficos elaboraram esse “uso dos prazeres” (*Khrésis aphrodisión*). Nessa direção, formulou temáticas de austeridade que se tornariam recorrentes em “quatro grandes eixos da experiência: a relação com o corpo, a relação com a esposa, a relação com os rapazes e a relação com a verdade” (FOUCAULT, 2019, p. 9).

Em *O cuidado de si* (1984), Foucault analisa essa problematização acessando textos gregos e latinos dos dois primeiros séculos de nossa era, e a inflexão que sofre numa “arte de viver dominada pela preocupação de si mesmo” (FOUCAULT, 2019, p. 9). Formando um todo de quatro volumes, em *As confissões da carne*, organizada por Frédéric Gros e publicada postumamente em 2019, é abordada a experiência da carne nos primeiros séculos do cristianismo, além de tratar também do “papel que aí desempenham a hermenêutica e a decifração purificadora do desejo” (GROS, 2019, p. 9).

Valendo-me dos EDF, aos quais esta tese se filia, sua reflexão é gesto que evoca ao método arqueológico em seu estreitamento ao método genealógico. Logo, com a sistematização arqueogeneológica de materialidades discursivas mobiliza os seguintes conceitos e noções: 1) “discurso”, “enunciado”, “função enunciativa”, “formação discursiva”, “arqueologia”, “genealogia”, “arquivo”, “decibilidade”, “verdade demonstrada”, “verdade acontecimento”, “sujeito”, “observação”, “transgressão”, “experiência”, “heterotopia”, “corpo-utópico”, “todo-poderoso-olhar”, “luz lampadófara”, cujo montante e usos submetem-se à prova de um trabalho de natureza linguística e de percepção histórica, aparelhados e amalgamados senão graças à ótica dos EDF..

Não obstante, essa discussão dialoga com outras importantes frentes e campos de saber teóricos. Solicita o fôlego teológico dos historiadores Geoffrey Blainey (1930-) e Stephen Greenblatt (1943-). Na perspectiva da leitura histórica, conta com aquela de Roger Chartier (1945-). Na *estética*, segundo o *establishment* das artes, apoia-se, além de Foucault, no filósofo Étienne Souriau (1892-1979), na freira carmelita e historiadora Wend Becket (1930-2018), no curador Maximilliaan J. P. Martens (1976-), na filósofa Clara B. R. Acken (1964-), e no literário de Bruno A. Matangro (1989-). Na Antropologia Linguística, embasa-se nos trabalhos de Elinor Ochs (1944-) e de Johannes Fabian (1937-), além de Caroline Blunden (1860-1939). Na Paleografia em Jean-Marie Duran (1965-) e Dominique Charpin (1954-) e na Sociolinguística de estudos do Gênero, em Luca Greco (1966-) e na Cultura *Queer* em Simon Doonan (1952-).

Sublinhando que a língua não se reduz à ordem verbal, incursões em outros níveis de construção de sentido dão-se pelo viés semiótico, pautados assim à esteira intericônica de Jean-Jacques Courtine (1946-) de base naquela histórica, rastreável na semiologia histórica de Carlo Ginzburg. Semiologia também lida no Brasil por Leda Verdiani Tfouni e Anderson de Carvalho Pereira (*Análise indiciária, uma topologia das singularidades*, 2018) além de Nilton Milanez (*O lampejo do sentido: indícios do retorno a si com Borges e Foucault*, 2018), autores igualmente relevantes à análise empreendida quanto à sistematização do paradigma indiciário.

1.4 – Sobre “gênero”

Não há como analisar discursivizações *drag* sem, inevitavelmente, atravessar os consolidados estudos *Queer* e *Gender*, considerando seu avanço teórico junto às esteiras

de Judith Butler (1956-) ou às conceituações “performáticas” de Erving Goffman (1922-), a exemplo de inúmeras outras frentes que alimentam o panorama científico-cultural *Queer*. Penso, portanto, insuficiente propor com esta discussão uma simples atualização de tais subjetividades pelo viés do *gênero*. Pesquisas assim, tomando tal objeto em reflexões de alto valor, muitas destas há. Tampouco esta pesquisa viria esgotar toda a amplitude dessa discussão.

Reconhecendo a impossibilidade de não atravessar questões deste referente cultural também levantadas pelas correntes científicas *queer/gender* acerca do gênero, neste estudo concebo e opero as discursivizações *queer* senão pela ótica das práticas de subjetivação foucaultianas. Deste modo, meu flerte com a cultura *queer* jaz atrelado ao gargalo teórico-metodológico da corrente crítica das ilusões do sujeito, obviamente, aquelas de que se valem os trabalhos embasados nos parâmetros analíticos dos EDF, e não outra(s).

Acerca das formulações do gênero, no correr desta análise, quando necessário, considerarei “gênero” pelo ensejo da escritura inclusiva. Assim, parto de uma discussão cujo ponto de vista (“identitário”) é aquele atravessado ou parelho à materialidade da língua. Refiro-me à busca da compreensão de como a língua pode vir a veicular certos modelos sobre a ordem sexual. Falo da importância da nomeação (e da linguagem) para fazer existir uma realidade que não existiria de outro modo. Dessa maneira admito, em equivalência aos estudos *queer*, o papel da *linguagem* na construção e na desconstrução do gênero, do sexo e da(s) sexualidade(s).

Faço isto em simpatia às pesquisas linguísticas que se codificam *sobre, com, e para* o gênero, evitando incorrer em quaisquer exotismos, especificamente, acenando para os estudos²⁴ estabelecidos pelo sociolinguista Greco relevantes à discussão. A respeito da relação linguagem (sexo) - sujeito (sexualidade), esta pesquisa evoca assim as vozes *queer* (quem pode falar? e para quem? quem produz conhecimento?) em igual inquietação expressado pelo viés da “escrita inclusiva” (GRECO, 2013). Dito isto, posso atravessar alguns conceitos e noções de fala concebidos tais “instrumentos de libertação/emancipação”; “práticas insultantes” lidas como “atos de inauguração da subjetividade”; “linguagem performativa” (GRECO, 2013).

²⁴ Perspectiva teórica cuja relação se dá, neste trabalho, em ocasião de meu doutorado-sanduíche realizado sob sua tutela entre 2022 e 2023, na Université de Lorraine, Saulcy, Metz/FR.

1.5 – Sobre “paradigmas”

Debater a incongruência do enunciado *drag* na complexa relação estabelecida entre o conhecimento científico, interpretação e método para gerar novos gestos de leituras e de interpretações suas nas Ciências humanas, esta pesquisa evoca o panorama teórico-metodológico mobilizado por Leda Verdiani Tfouni e por Nilton Milanez, especificamente, tomando a discussão do abrangente *O paradigma indiciário e as modalidades de decifração nas Ciências Humanas* (2018). Essa obra questiona o método galienano, a saber: aquele “experimental que considera o dado como fato objetivo, quantificável, [...], [por sua vez oposto a] um paradigma científico segundo o qual [...] o conhecimento é indireto, indiciário, conjectural” (TFOUNI, 2018, p. 7-8).

Conhecimento decifrador de anonimatos, avesso ao enciclopedismo do panóptico e da desambiguação, falo do paradoxal controle prometido de saberes, regulados no século XVIII, por meio da imposição da ciência, do Estado e da religião haja vista “uma dispersão de saberes, estrangulamento este que decola em meados do século XIII na passagem da submissão às ordens religiosas para a submissão à responsabilidade jurídica” (TFOUNI, 2018, p. 124). Em síntese, esta opulenta produção de saberes estirada sobre corpos e iconografias como um manto é lançada

no paradoxo que pressupõe a interpretação livre como recobrimento da determinação à injunção (submissão) ainda mais controlada pelo discurso, o sujeito e a vontade individual [que] vão do silenciamento à submissão à palavra de que são produto, esforçando-se por ser compreendidos, mas cada vez mais submetendo-se à obediência, no espaço formatado da consciência (TFOUNI, 2018, p. 124).

Por isso elenco, pontualmente, o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg. Oposto ao paradigma galileano centrado na observação, descrição e replicação de dados, por sua vez o paradigma indiciário

leva em consideração tanto o sujeito quanto o contexto que faz significar, posto que os “dados” [nesse caso, o corpo *drag*] são pistas, indícios que permitem ao sujeito construir, pela escrita, uma tomada de posição, da qual decorre que a própria formação do corpus já é uma interpretação dos indícios. É no jogo entre a opacidade do que não se releva de imediato e o movimento de interpretação que uma leitura do indício se constrói e se consolida (TFOUNI, 2018, p. 7-8).

Se discorro sobre a contextualização pressuposta entre o espectador e o dado observável no cerne do paradigma indiciário, visando, assim, a uma contraposição ao

discurso tradicional de neutralidade e controle da ciência, é porque direciono essa pesquisa ao nível em que se implicam os pesquisadores como sujeitos na construção de conhecimento e – por conseguinte – em *adesão* a uma realidade a qual redefinem. Como venho dizendo, o objeto analisado neste trabalho não é uma mera unidade indiciária, corpo, “unidade discursiva” (MILANEZ, 2009): trata-se de um enunciado *incongruente* fragmentado, desviado que não se indexa de imediato dada sua implicada condição esparsada, pulverizada, dispersa.

Explico o funcionamento incongruente do sentido deste enunciado no jogo da observação: *assisto* uma entidade *feminina* (?), porém a *ouço falar* deixando escapar notas masculinas; *observo nela* (?) também um corpo viril, sedimentado, porém, sob aparadas camadas de um conjunto de *maquiagem, cílios postiços, cetim e rendas* lhe espartilhando com *gestos* femininos. O objeto mirado não se indexa em totalidade a nenhuma destas palavras. Digo, é possível ouvir o que estou dizendo? O que ouço de fato são as imagens que o *drag* está dizendo. A encenação tem seu palco em minha cabeça; tenho ali uma incongruente imagem acústica, uma figura que a letra produz em mim, espectador. Assim, observo que conosco não habitam mais palavras; *habitam-nos imagens*.

Grosso modo, penso, assim, emparelhar a problematização levantada junto à indagação de Foucault sobre métodos ou impedimentos na delegação de nossas vidas, de nossos corpos, no tocante ao estatuto de fabricação de uma obra-prima corpórea/autoral. Ponto de vertigem, lugar que questiona a função em que eu me exerço como sujeito (pesquisador-espectador) junto à formulação da obra-prima mirada (*drag queen*). Penso aqui na relação interior e exterior tomando a superfície do corpo como fronteira tênue desses estados, palco onde se reorganiza/atualiza a coisa dita/vista em toda uma sintonia “heterotópica” (FOUCAULT, 1966).

No entanto, não ignoro que a coisa observada na sequência do lampejo do sentido “se vivifica e se desfaz no momento mesmo de sua epifania” (MILANEZ, 2018, p. 77). Capturá-la é estar minimamente ciente de duas condições: a primeira, o fracasso da empreitada; a segunda, dada sua efemeridade, admitir que mal lhe cabem avaliações. É consentir, antes de tudo, que o lampejo é pessoal. Portanto, não cabe ao olhar de todos. Mas talvez, hoje, seja tempo oportuno para resistir aos que são impermeáveis à sensibilidade, aqueles reféns do olhar indutivo e dedutivo puramente. Não estou convencido que possa evitar correr ambos os riscos, no entanto, posso dar-a-ver, com a

sistematização desta pesquisa, a materialidade do meu lampejo do sentido focando-o pela/na função enunciativa.

Tendo, nesta seção, repertoriado os parâmetros teóricos metodológicos, além de enfatizar a dimensão detetivesca da postura indiciária que embasam e o gesto analítico desta pesquisa, sem perdê-las de vista, retomo as perguntas empreendidas em torno da problemática levantada (a incongruência de sentidos do fenômeno *drag* pressuposta no jogo da observação), por sua vez alinhadas teórica e metodologicamente com a proposta desta tese: **(i)** O que é visto como unidade drag, hoje? **(ii)** Como é *talhada* a máscara em que se sedimenta o travestimento? **(iii)** Como a carne *drag* teria sua experiência próxima da carne cristã? **(iv)** Como responder à incongruência transgressora de sentidos *drag*?

Encerro esta seção mirando novamente para o enunciado *Deuteronômio 22:5*. Tal legado obscuro atribuído em torno da palavra *drag*: *não vestirá o homem vestes de mulher*. Nego-o com esta investida analítica arqueogenealógica, paradigmática, lampadófara. Se “dizer para enunciar é tudo trovão no lampejo de um sentido” (MILANEZ, 2018, p. 77) e com isso vier a remover do caminho já pavimentado para a sexualidade uma parte de suas cinzas históricas, míticas, é porque tomo da palavra *drag* sua incongruência como *positividade*. Logo, prefiguração de um outro mundo possível, ainda que por hora limitado à mesma substância onírica das heterotopias. Mas, considerando também o lampejo em parte *língua*, então posso me arriscar a fazê-lo vibrar momentaneamente admissível, tangível e reinventado, desde que folheado destas páginas a diante.

CAPÍTULO 2 : O ESPETÁCULO DRAG

2.1 – O heterotópico contracorpo *drag*

Sabemos que o homem civilizado se caracteriza pela acuidade de horrores muitas vezes inexplicáveis. O temor dos insetos é, sem dúvida, um dos mais singulares e mais desenvolvidos dentre eles, entre os quais nos surpreende que se acrescente o horror ao olho. Com efeito, a respeito do olho parece impossível pronunciar outra palavra que não seja sedução, pois nada é tão atraente quanto ele no corpo dos animais e dos homens. Porém, a sedução extrema está provavelmente no limite do horror.

Michel Leris, posfácio de *A História do Olho*

O que *é visto* como unidade *drag*, hoje? A superfície incongruente mirada, por si só, desafia seu espectador a identificá-la. Ela não possui de imediato uma única *face* indiciária, ao contrário, deixa escapar de sua(s) máscara(s) fissuras históricas, míticas, sociais, um repertório de fontes múltiplas de sentido, que, sobrepostas, destoam sobre o peso da própria subjetividade porosa. Transmite ao seu observador, simultaneamente assentados sobre si, palavra, gestos, próteses, vestes, comportamentos; um conjunto referencial multisemiótico contraditório; enfim, o que antevejo *lá* (local de emergência criativa artística) é a presença de um desejo cuja corporeidade “heterotópica” (FOUCAULT, 1966). Para demarcar essa unidade discursiva que avisto como um ‘contracorpo *drag*’, recorro inicialmente ao *O corpo utópico, as heterotopias* (1966), conferência radiofônica transmitida no *France Culture* na qual Foucault viria a provocar ruidosas rupturas no pensamento sobre a noção “espaço”.

A convite do *Círculo de estudos arquiteturais de Paris* para pronunciar uma conferência sobre o espaço, Foucault propôs uma analítica nova concebida como “heterotopologia”: reflexão sobre a importância nova dada entre a linguagem e as espacialidades visando ao *deslocamento* provocado por uma “desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis” (DENFERT, 2013, p. 33). Inflexão batizada por Foucault de “heterotopia”, pode-se demarcá-la como a noção que Foucault chama de *lugar real fora de todos os lugares*, ou seja, “termo [que] se opunha a utopia, etimologicamente “não lugar”, e não *eu-topia*, como se tende a crer” (DENFERT, 2013, p. 35). Compreender esse sistema como um “espaço de similitudes, é admitir que

se as utopias narram um lugar que não existe, desabrocham, contudo, em um espaço imaginário e, por isso, “situam-se na linha reta do discurso”, pois, desde o fundo dos tempos, a linguagem se entrecruza

com o espaço. [...] [Logo,] não se pode pensar sem o suporte de um “espaço de ordem”, sem esta “zona mediana” que Foucault qualifica de arqueológica, por sob nossas percepções, nossos discursos, nossos saberes, onde se articulam o visível e o enunciável: a linguagem, o olhar e o espaço (DANFERT, 2013, p. 36-37).

Obsessões do espaço foucaultianas, esses *contraespaços*, essas unidades *espaço-temporais*, admite Foucault, obedecem aos mesmos modelos e aos mesmos princípios de funcionamento. Têm em comum serem *lugares onde estou e não estou*, como o espelho ou o cemitério. Ou ainda onde *sou outro* como nos asilos ou nos festivais, “carnavalizações da existência ordinária [que] ritualizam cortes, limiares, desvios [ao passo que] os localizam”(DANFERT, 2013, P. 37. Isto porque

as normas humanas não são todas universalizáveis: as da disciplinarização do trabalho e as da transfiguração pela festa não podem desenrolar-se na linearidade de um mesmo espaço ou de um mesmo tempo; é preciso uma forte ritualização das rupturas, dos limiares, das crises. Estes *contraespaços*, porém, são interpenetrados por todos os outros espaços que eles contestam: o espelho onde não estou reflete o contexto onde estou, o cemitério é planejado como a cidade, já reverberação dos espaços, uns nos outros, e, contudo, descontinuidades e rupturas” (DANFERT, 2013, p. 37).

Se as práticas *drag queen* rasuram o corpo *drag* como local de emergência criativa artística ao torná-lo um reduto para *onde* confluem justaposições de um espetáculo visual atravessado por um conjunto de códigos, práticas e saberes (instaurados no jogo da observação e pelo fenômeno da incongruência), então, posso pressupô-lo como um *contraespaço*. Ora, neste (i) repousam normas da disciplinarização de um trabalho (*savoir-faire drag queen*), (ii) há a transfiguração pelo espetáculo (*se camper*; montar-se como imagem *drag*), (iii) em razão de uma forte ritualística (técnicas de si) que levam à (iv) ruptura, crise de um corpo masculino que já não pode mais desenrolar-se na linearidade de um corpo feminino (logo, lugar em que estou e não mais estou).

Esta articulação do visível e do enunciável apreendidos pela linguagem, pelo olhar e pelo espaço conjurados na discursivização de uma unidade, então, corporeidade heterotópica inscrita na linha reta do discurso, é o que sugiro aqui como o ‘contracorpo *drag*’: um *não-lugar* transgressor e incongruente assumido pelo postulante à arte *drag*. É sujeito que está onde deixa de estar enquanto uma expressão estética arrematada ao desafio da vontade daqueles cujo olhar buscam confiscá-la. Ponto que desenvolvo (no quarto capítulo desta tese) ao analisar, em parte, a ritualística *drag* pelo viés confessional da “mortificação de si” e “batismal” sob a máscara RVH. Contudo, nesse momento é de

importância relevar alguns aspectos que incidem sob a imagem *drag* analisando suas condições de produção históricas e seu atravessamento em determinantes formações discursivas.

Numa primeira sondagem, a palavra *drag* reverbera aderida ao sentido de “paradoxal”. A prática *drag queen* vista, por um olhar apressado, é comumente associada à fabricação de uma feminilidade paga ao preço da falta de uma corporeidade biologicamente feminina, quase compreendida como uma sobreposição empobrecida do feminino sobre o masculino. Esse é um dentre seus *pontos de discórdia*. E, essa é sua tensa relação com os estereótipos: adere-se mal, ou não completamente, ao ponto de referência (social, histórico) da androgenia, dos “desviados”, dos “travestis”. Esta é a redução de seu *valor* pelo viés de uma interpretação pautada numa *economia de subtração*; a presença da ““cópia” que se esvazia perante o “original”” (GRECO, 2018, p. 41).

Ainda que me valesse puramente de uma explanação etimológica, os vestígios históricos deixados pela palavra *drag*, quando associada às práticas da subjetificação, grosso modo lidas como/no travestimento, remontam a uma origem ainda menos indexável, logo, não menos complexa. Como mostra o sociolinguista, a palavra *drag*,

foi empregada por volta de 1850 como sinônimo de *jupon* [saia] (*pettycoat*). Na cultura teatral, ela é assimilada aos vestidos longos *that dragged along the floor*, mas ela pode também ser considerada como o acrônimo de *dressed as a girl*. No jargão *gay* [francês], *Drag* é utilizado para designar travestis que *draguent* [paqueram] os homens e que se inspiram nos códigos da feminilidade. [...] Numa concepção mais ampla, *Drag* designa indiferentes vestimentas demarcadas socialmente, como o uniforme de bombeiros [...]; a este título, *Drag* é usado na comunidade *gay* para nomear um elemento de representação (teatral) de si oposto ao travestimento²⁵ (GRECO, 2018, p. 33).

Atravessada de idiomas a figurinos, seja no teatro *Panto* ou *Kabuki*, no Oriente, ou em sua recorrente circulação ligada como abreviatura terminológica teatral para “*dressed as a girl*”, sobremodo na tragédia e no lirismo filosófico shakespeariano (1564), no Ocidente; vale destacá-la como enunciado localizável numa ordem discursiva

²⁵ Tradução do autor: “le mot *Drag* est employé vers 1850 comme synonyme de *jupon* (*petticoat*). Dans la culture théâtrale, il renvoie aux robes longues *that dragged along the floor*, mais il peut aussi être considéré comme l’acronyme de *dressed as a girl*. Dans l’argot *gay*, *Drag* est utilisé pour designer des travesties qui *draguent* les hommes et qui s’inspirent des codes de la féminité. [...] Dans une acception plus large, *Drag* designe n’importe quel vêtement marqué socielement, comme uniforme des pompiers [...]. à ce titre *Drag* est utilisé pour nommer un élément de représentation (théâtrale) de soi opposé au travestissement (GRECO, 2018, p. 33).

associada a interditar as mulheres o ofício da atuação, e, por conseguinte, autorizando os homens que se ‘travestissem’ como garotas sobre os palcos. Logo, *drag*: enunciado de expressão permissiva, mas também coercitiva quando/se associada à figura da mulher.

Já visando aprofundá-la pelo seu referente social contemporâneo, recorro à compilação do britânico Simon Doonan (1952-), ativista da comunidade LGBTQ+, valendo-me de *Drag, the complete story* (2019), obra que traça um percurso histórico cultural (global) acerca da atualidade *drag queen*. Repertoriando-a, a imagem *drag* atravessa seu (re)surgimento nos anos 1950 e 1960, especialmente na sociedade estadunidense, quando ainda possuía contornos mais subterrâneos, de desvio, de prostituição, sendo vista de forma criminalizada.

A circulação da imagem *Drag* só vem ao encontro dos contornos de sua emergência atual (“*Glamour Drag*”; “*Art Drag*”; “*Butch Drag*”; “*Historical Drag*”; “*Comedy Drag*”; “*Popstar Drag*”; “*Radical Drag*”), a partir de sua reconfiguração notada nas décadas de 1980 e 1990, coincidentemente, junto à ebulição do movimento *queer*. Isto quando retorna à luz dos palcos, mais precisamente sob caráter de apresentações noturnas associadas à cultura *gay* em voga, como aquelas realizadas no notório bar *gay* portuário londrino *London’s Vauxhall Tavern*, na época.

Diante da atual efervescência do fenômeno mundial *drag* (a exemplo da franquia norte americana *RuPaul Drag’s Race* e suas edições alemã, belga, britânica, canadense, chilena, espanhola, francesa, italiana, mexicana, sueca e tailandesa, ou ainda *Drag Me As a Queen*, no Brasil), Doonan chama atenção que antigos sentidos atribuídos ao *drag*, embora alguns destes ainda circulem convencionalmente hoje em dia (‘traveco’; ‘travesti’), tornaram-se defasados (como designação para a comunidade *Queer*). Enunciado que se reinventa, a conjuntura *drag* contemporânea perde assim sua correspondência fabricada em meados dos anos 1950 e 1960. A seu ver, Doonan alega insuficiente, hoje, aceitar as pretéritas conceituações/convenções artísticas ou sociais que simplesmente preconizam que “para fins de entretenimento [...] os homens usam roupas femininas”²⁶ (DOONAN, 2019, p. 10).

Sobre o estreito diálogo (tabu) estabelecido entre gênero e a arte *drag*, tanto a subjetividade como o papel/função/espço social *drag*, estes ainda são percebidos

²⁶ Tradução do autor: “drag was defined as women’s clothing worn by men [...] for the purposes of entertainment” (DOONAN, 2019, p. 10).

profundamente ligados, embora não necessariamente um responda ao outro como critério categoria/designação (sujeito ‘homem’/‘mulher’/‘trans’), nem estatuto/função performática (artista *drag*). Outro ponto de discórdia da adesão do enunciado *drag*, portanto: seus índices que orbitam atraídos a corporeidades fluídas, contudo, sem se inscrever nestas ou tão pouco se emancipem destas completamente. A procedura deste complexo processo de ressignificação (gênero/*drag*) ainda é muito discutida em termos de alforria, visto que

*trans e drag foram separados. Se você foi um homem que transicionou, então você não está mais fazendo drag, certo? Mas agora as regras mudaram. Na verdade, não há regras. [...] Uma nova geração de almas criativas, propelidas pelos desenvolvimentos relâmpagos da tecnologia e das mídias sociais, está reescrevendo o livro de regras do drag, mesclando gêneros e obliterando noções pré-concebidas*²⁷ (DOONAN, 2019, p. 10).

Ao passo que se percebe tal desconstrução do ideário gênero e *drag* como coisas singulares e amalgamadas, é que irrompe, com urgência, uma *nova linguagem drag* que desafia, esgarça e parodia o campo do gênero. Estiada pela geração que hoje a produz sob a luz de diversas categorizações estéticas (a cena *Club Kid*; a cena *Ballroom* nos Estados Unidos, majoritariamente composta por trans afro-latinas; a estética *camp*; a pantomima; o burlesco; entre outras). Nessa linha, percebe-se *drag* e/ou transformismo alimentando-se das normativas de gênero afim de produzir formas outras, em uma relação de retroalimentação em que produz, reproduz e são produzidas subjetividades.

Pondero, a essa altura, a indexicalização do enunciado *drag queen* oscilado, de um lado, veiculada à linguagem artística desassociada do gênero e da sexualidade de quem a performa, do outro, ao travestimento, como identidade (especificamente na América Latina) da ordem do feminino, mas que não afeita ao binarismo ‘homem’/‘mulher’. Nesse sentido, destaco enredadas a tais discursivizações, na ampla dimensão do draguerismo compreendido como um *primeiro plano* dessa subjetividade cuja corporeidade é superfície depara uma obra política em movimento capturada, certo acabamento; resultado externo de um trabalho de resistência interna.

²⁷ Tradução do autor: “Trans and drag were separate. If you were a man who had transitioned, then you were no longer wearing drag, right? But now the rules have changed. In fact, there is no rules. [...] A new generation of creatif souls, propelled by lightning-quick developments in social media and technology, is rewriting the drag rule book, merging genres and obliterating preconceived notions (DOONAN, 2019, p. 10).

No Brasil (dentre pesquisadores, professores, escritores, *youtubers*, artistas, e sobretudo, militantes), nota-se o ‘draguerismo’ desde 1964, com o pioneirismo *drag* de Miss Biá (1939-2020) frente à censura imposta pelo regime ditatorial. Mais atualmente, o vemos fortemente associado às máscaras da paranaense Lua Lamberti ou Galathea X (1996-), Gloria Groove (1995-), Dalvinha Brandão (1976); Pablllo Vittar (1993-); e para além, em mesma intensidade, no México, Vander Von Odd (1994-); no Reino Unido, Juno Birch (1993-); nos USA, The Vixen (1990-); Sasha Velour (1987).

Voltando a Doonan, ainda quanto à (in)convergência do *drag* ao gênero, vale destacar a irrupção de outra categorização de subjetividades por ele lidas como “guerreiros de gênero” (DOONAN, 2019, p. 11). Nesse passo, percebo o *drag* fragmentar-se ainda mais na medida em que compõe sujeitos que assinam sua sexualidade sob a égide do gênero neutro, que se ‘montam’, ou seja, fazem uso da linguagem *drag* ora caracterizando-a, por exemplo, junto a subjetividade de um homem *gay*, ora junto à subjetividade de um homem heterossexual, ou simplesmente daqueles que buscam aparatar-se em subjetividades que expressem um álter ego mais jovial.

Fluidez conotada ao *drag*, visto que “as *drags* de hoje se deleitam sob o fato de que suas identidades são difíceis de serem fixadas” (DOONAN, 2019, p. 10). Dessa breve reflexão apregoada por Doonan, se reconhece senão a impossibilidade atual de se reduzir o termo *drag* a um contexto/designação única, verificável também visto sua *função neutralizante* em formações discursivas tais aquelas brandidas pela “nova onda de *teys e pers*” (DOONAN, 2019, p. 10) – sujeitos que se declaram assinados sob a neutralidade/ausência de um gênero.

Leitura de neutralidade de gênero em *drag*, ressignificada assim também como a exemplo do enunciado “as *drags*”, cuja circulação e uso remetem-se como um vocativo designado para quem “o gênero se tornaria tão gloriosamente fluido, e [...] tão popular, que haveria fêmeas heterossexuais, biologicamente intactas – cisgêneros para usar a nova terminologia” (DOONAN, 2019, p. 9). Chego ao ponto evidente em que se estreita o sujeito em sua (problemática) relação intrínseca com a linguagem, tão visada e já apurada em todo o ensejo da teoria *gender*. Avançando aos processos de significação do *drag*, passo agora à explanação da relação gênero-linguagem.

Em retrospecto, podemos mapear duas importantes aparições da palavra gênero no tocante ao estabelecimento de sua relação de designação do sujeito. A primeira data

do Renascimento, arrolada à figura do polímata e escritor esotérico Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535) e, em 1529, mais precisamente, na obra *De Nobilitate e Praecellentia Foeminei Sexus*, em que o autor estabelecia um sistema de categorização morfológica do “macho” e da “fêmea” que pautava o gênero pelo recurso das classes gramaticais. A segunda tem seu marco no ano de 1995, quando a distinção “homem” e “mulher” é problematizada pela sua construção discursiva, pautada nas relações sociais e de poder, na Conferência Mundial sobre as mulheres em Pequim. O evento visou ao gênero, principalmente, ligado às estruturas hierarquizadas produtoras de ilegalidades; sua oscilação dicotômica através dos tempos e como este adquiria valor dicotômico diferencial *na história*.

A atualidade da cientificidade *gender*, cumpre dizer, contrasta totalmente do cenário científico que visava à autoridade sobre o gênero, instaurado nos séculos XIX e XX. Pensando a memória *drag* vinculada ao travestimento por instituições médicas e jurídicas, pode-se avistar alguns exemplos do confisco de sua verdade. Há o tratado de Magnus Hirschfeld (1910), primeira obra onde surge o termo travestimento (“*transvestie*”), criada por ele. Em 1924, Richard von Krafft-Ebing fala de uma *metamorphosis sexualis paranoia* lida como termo médico designado (num asilo de alienados) homens que se vestiam de mulheres, patologia pressuposta na relação causada por “anomalias” corporais (excesso de masculinidade ou feminilidade) que denunciavam sua “homossexualidade” lida aqui como uma “inversão de gênero”.

Há também a célebre fórmula repressora do jurista Karl Heinrich Ulrichs: “uma alma de mulher presa num corpo de homem” (*anima muliebris in corpore virili inclusa*), usada para designar certa forma hermafrodita física apreendida nos homossexuais homens. Dentre diagnósticos saberes, dispositivos clínicos a fim de confiscar as sexualidades emanadas dos sujeitos *drag*/‘travesti’/‘transexual’, a verdade de Ulrichs legitimou o 175º parágrafo do código penal alemão, usado daí adiante para denunciar e penalizar homossexuais. Isto, graças a um reforço discursivo das correntes darwinistas e freudianas, assim instituídas como verdades “no seio de um campo semântico dentre ambas [teorias] que marcavam a incongruência de um corpo masculino dotado de uma psique feminina numa concepção científica em que a heterossexualidade representa o estado último da evolução humana” (GRECO, 2018, p. 43).

Passada essa brevíssima contextualização, faço algumas colocações iniciais. Pensando assim, o *drag* pelo viés histórico da sexualidade (psicológica/fisiológica), ao questionar *quem* seriam esses ‘novos’ sujeitos em posse dessa estética, segundo os dados levantados, observa-se especialmente que o termo, como problematicamente se depreendeu e ainda hoje é depreendido, não aderindo nem totalizando a identidade de gênero de tais sujeitos (sobretudo considerando a fragmentada sexualidade do sujeito contemporâneo). Dito isso, prossigo a discussão sublinhando a força pragmática da linguagem, especialmente percebida em sua relação com as minorias de gênero. Há de se verificar aí alguns exemplos das inúmeras estratégias linguísticas formuladas na vontade, ou necessidade, de se enlaçar a figura do sujeito, indiferente à sua estética sexual, que lhe podem assim ser significadas/materializadas na/pela linguagem.

A nível morfológico, a exemplo, gravita ao redor da construção linguística da sexualidade um léxico de mais de doze pronomes oficiais, tais “*ze, zim, sie, ey, vey, tey, per, xe, etc*” (DOONAN, 2019, p. 9) somente na língua inglesa. Já a terceira pessoa do plural também do inglês *they* transforma-se em ‘*teys*’, ou o substantivo inglês *person* transforma-se ‘*pers*’, ambos empregados com fim de anular a designação binária do gênero na língua (como ocorre, em português brasileiro, em ‘*el@*’, ou em ‘*gentxs*’). Ou ainda com a variação neutra sofrida pelos pronomes franceses, de mesmo intuito, *il/elle* = ‘*yel*’; *tout/e* = ‘*tout.e.s*’; *ceux/celles* = ‘*celleuses*’.

Se perfilado já a nível do discurso (penso formação discursiva do tabu), *drag*, é significativo dado à iminência de certo *perigo*, cujo sujeito assim designado incorre “como se dirigisse para a guilhotina”²⁸ (DOONAN, 2019, p. 7). Atento para um encadeamento de centenas de outros enunciados e discursos disseminados que evocam o *drag* em grau de resistência face ao corte; à segregação, ao silenciamento. Já enfrentavam o último as feministas em sua relação particular com as maiorias minorizadas nos primórdios do movimento. Refiro-me à pressuposta *tomada da fala*, a fim de evitar o apagamento de uma determinada sexualidade ao passo que *falar, definir-se*, frente à impossibilidade de assumir numa determinada sexualidade, ou ir contra sua idealização, *concretiza* antes sua própria existência como, nesse caso, um *ato performático* contra a morte do si.

Martha Rosler, em 1975, expõe uma evocativa performance, *The Semiotics of the Kitchen*, vídeo em que dicionariza, com ajuda de utensílios, a visão de uma dimensão

²⁸ Tradução do autor: “*seemed headed for the guillotine*” (DOONAN, 2019, p. 7).

limitada “alfabeticamente” adequada e dirigida à figura do sujeito “mulher”. Já a poetisa americana Audre Lorde intervém reclamando a autoria da voz feminina, em 1977, no *Modern Language and Association* (MLA) com sua conferência com título não menos evocativo: *Transformation on Silence and Language and Action*. Ambos esses acontecimentos de autodeterminações pela linguagem exemplificam uma tomada de posição de resistência, via performances sincréticas, verbais, indo de encontro à irônica voz *drag*, a meu ver, também não raramente erguida como performance para desafiar a morte veiculada pelo silêncio, este, certamente imposto pelos saberes e poderes dominantes com os quais colide.

Nessa medida, perspectiva pragmática que apreende os fatos linguísticos como ações, os “atos de fala” (AUSTIN, 1990) que visam ao papel da linguagem na constituição de um evento (uma prática linguística) é que a violência também recai sobre o *drag*. Se é pela/na língua que o sujeito tem sua sexualidade designada mesmo antes do próprio nascimento (“é um menino”, “é uma menina”) dada sua “performatividade” (GRECO, 2018) estabelecida na prática da ecografia (dispositivo que anula qualquer arbitrariedade pressuposta entre o significante e o significado do feto observado?), por exemplo, já o sujeito *drag* encontra-se na língua tendo sua subjetividade atrelada, ao seu turno, por enunciados performativos outros, tais como: “sapatão!”; “veado!”; “travesti!”.

Abrindo parênteses, passando do pragmatismo linguístico aos processos de subjetivação foucaultiana, eis como a violência simbólica converge perigosamente sobre o *Drag*/travestimento lido “sujeito histórico” (FOUCAULT, 2009), tais como assimilados junto à máscara de Herculine Barbin (1838 - 1868), ou relativamente parasitaria junto a formações discursivas arroladas às estéticas do “anormal” (FOUCAULT, 1975), ou do “monstro” (COURTINE, 2013). Digo, em violentas ordens discursivas (onde se inscrevem enunciados como: “Joãozinho seja Joãozinho a vida toda, que a Mariazinha seja Maria toda a vida”; “Não vestirá o homem vestes de mulher”) que acionam práticas insultantes (misoginia, homofobia, transfobia) nas quais homens e mulheres infames descobrem-se ou têm suas subjetividades inauguradas.

Esmiuçando mais a relação língua, *drag*, perigo e poder dominante, ora, vejamos: se voltássemos ao *Collège de France*, dia 7 de janeiro de 1977, ouviríamos o semiólogo Roland Barthes (1915-1980) dizendo, em sua aula inaugural, que a língua é fascista. Fascista porque ela carrega em si traços de poder e de dominação, mas que também a

língua é proporcionalmente espaço no qual poderíamos agir para (re)construir nossas vidas, nossas existências.

É nesse sentido que ajusto o afixável verbete *drag* atraindo sobre si, paradoxalmente, um permanente risco de violência simbólica. Isto, tendo em vista suas margens textuais e históricas frequentemente tangenciando “ideologias” de gênero, instituições, saberes e poderes – do agora e de outrora – que, em suas formulações de verdades, insistem o gênero, as sexualidades como coisas estanques. E, por conseguinte, reduzido a uma língua fixada às palavras, tal uma janela transparente, que erroneamente daria a ver coisas preexistentes, catalogando a realidade senão por um léxico imutável, externo a qualquer outra maneira de prática, classificando e hierarquizando assim, sem surpresa, os indivíduos entre virilidade e feminilidade.

Cumprе lembrar, nessa medida, que a problemática que me interessa ao redor do enunciado *drag* em sua relação com a identidade é aquela ética, do sujeito moderno. Ou seja, falo dos processos de subjetivação, os quais incidem sobre tais sujeitos imersos aí, à deriva nessa nova onda de criatividade estéticas. Afinal, perguntava a pouco também, como deveria ser talhada a *superfície* sobre a qual se sedimentaria a máscara do travestimento. Posto que sua carga multissemântica acarreta, conseqüentemente, numa difícil adesão morfológica e/ou pragmática, volto a me debruçar assim sobre o enunciado *drag* senão pelo viés estético-indiciário: *drag*, uma incongruência multissemântica, melhor dizendo, finalmente, *drag*, um *contracorpo* heterotópico.

Se a atualidade *drag* quer-se instável, fluida, refutando, como visto, a binaridade no gênero e mesmo sua fixação na linguagem, parto do princípio de que sua indexicalização problemática é condição ligada ao gosto de sua própria figura que se almeja sempre alheia, pluralizada. É palavra que mal chegamos à (re)construir, flexionar, codificar, senão na configuração de seus pontos de discórdia, de resistência arredia a inscrever-se numa adesão regularizada. Por isso mesmo, penso mais relevante aproximar-me junto dela entrevendo-a numa relação de núpcias possível sob o viés de um horizonte analítico de amplitude filosófica; arqueogenealógica.

Dizia que *drag*, em sua porosidade, em sua fragmentação, insinua a presença de um desejo cuja corporeidade quer-se heterotópica, dada sua resistência contra a vontade de ser confiscada. Esclareço-me retomando meu questionamento: o que é visto como inscrição da unidade *drag*, hoje? Aquilo o que é visto no/em “*drag*” é a *presença* de uma

ausência, ou a *ausência* de uma presença. É, portanto, uma *contra-inscrição*, é um *não-lugar*, ao passo que, paradoxalmente ela *é* o próprio espaço que ocupa: *é/onde* realmente se vive; *é/onde* realmente se trabalha; *é/lugar* que se agita através do tempo. Se irrompe sempre como ponto de discórdia, então é porque quer-se impecável na imperfeição social e histórica. É porque alcançamos este enunciado senão por intermédio de breves lampejos de sentidos, pois é expressão máxima das criaturas que, como diz Foucault, se recusam a existir “em um espaço neutro e branco” tão pouco vivem ou morrem “no retângulo de uma folha de papel” (FOUCAULT, 2021, p. 19).

A complexidade da interpretação da imagem *drag* se dá centrada no interstício de suas frestas, na espessura irregular das narrativas em que se enreda, visto que a(s) inscrição(ões) de sua materialidade vibra(m) através de “zonas claras e sombras, [em] diferenças de níveis, degraus de escadas, vãos, relevos, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas” (FOUCAULT, 2021, p. 19). ‘Poroso’, ‘penetrável’, ‘quebradiço; proponho-os então, não mais como *desvirtudes* do enunciado *drag*, mas sim como critérios de *qualidade* indispensáveis à tentativa de sua indexicalização. Isto, pensando-os como condições detectáveis para me referir a um índice, a um ‘enunciado-incongruente’. Subjetividade-estética, portanto, que *é/está* o/no próprio lugar que ocupa/não-ocupa, nesse caso, corporificação que designa aos seus espectadores o montante de todo um desejável labor interno/externo visando produzir um novo corpo, uma nova sexualidade, uma nova política – em casos como, dentre as máscaras *drag* já citadas, aquela de RvH.

Até aqui, *o que vejo como drag*, hoje, respondo: é a narrativa de um *contracorpo*: enunciado-incongruente, capaz de agrupar sobre si camadas de discursivizações míticas, sociais e históricas; operador de uma linguagem transgressora, pois mantém esse conjunto estético observável em suspensão, e que as reverbera simultaneamente diante de nosso olhar entorpecido. Para melhor determinar a incongruência deste *contracorpo*, ainda é necessário agregar à discussão uma ferramenta conceitual para, enquanto pesquisador-espectador jogando o jogo da observação frente a esta corporeidade heterotópica, posicionar-me adequadamente para apreendê-lo.

Exatamente, do alinhamento teórico metodológico que faço entre Foucault e Ginzburg, penso no avanço paradigma indiciário propondo sua (re)sistematização em nível de um ‘paradigma arqueogenalógico’, método analítico que não considera somente

o jogo entre a opacidade do que se percebe incongruente (enunciado-estético) ou simplesmente catalisa o movimento de interpretação (oscilante) do sujeito (detetive) no percurso da leitura instaurados pela “tríplice analogia”²⁹ de Ginzburg. Em seu turno (conforme demonstro no quarto capítulo), ela estenderia a má indexicalização no jogo da linguagem avançando-a para além dessas margens periféricas (pontos de discórdia) graças à espessura irregular, porosa, penetrável, quebradiça dos objetos estéticos que escande.

Requer do sujeito-espectador-detetive de Ginzburg, portanto, um pontapé rumo a margens mais *transgressoras*, longínquas, heterotópicas: estância analítica que batizo ‘hexa analogia’. Lá (plano para novos pontos de aderência), este revisitaria não somente a própria experiência transgredida, pois soma ao labor interpretativo da tríplice analogia, os efeitos da (i)“*transgressão*”, sob um (ii)“*olhar suprassensível*”³⁰, consubstanciando sujeito e objeto sob a varredura de um “jogo de esquiva, de esconde, de ilusão e de elisão” (FOUCAULT, 2011, p. 262), digo, sob (ii)“*lume lampadóforo*”³¹ desta *narrativa heterotópica*. Desta maneira, observador e enunciado (espectador e indício) culminariam ambos metamorfoseados, restituídos, consolidados em nova forma e sentido.

Refiro-me ao desenvolvimento da análise da imagem drag – visando a sua má indexicalização como um porto de discórdia, modo como se enreda senão ligado aos processos de fabricação das subjetividades ‘homem’ e ‘mulher’. Nesse sentido, passo a desatar a taciturnidade de sentidos arrolada ao sujeito *drag* ao passo que desnudo a subjetividade do sujeito cristão emparelhando-os à fabricação dos textos pelos quais foram/são cunhados e clivados. Isto significa, agora, dialogar teórica e metodologicamente sobre determinantes torrentes discursivas míticas que autorizam ou interditam a ordem do travestimento pelas óticas da “intericonicidade” (COURTINE, 2013, p. 41), da “Semiologia Histórica” (GINZBURG, 1989) e “memória discursiva” (COURTINE, 1981). Contudo, não posso encerrar essa sessão sem antes alinhar à minha visão da estética *drag*, à dela. Um olhar, enfim, supracitado nesta ocasião, mas que converge, sem dúvidas, com a compreensão que detalhei detendo a reflexão até este ponto, à atual conjectura atual *drag* a que me refiro. Retomando sua fala:

²⁹ Sistema das modalidades de decifração de Ginzburg, consistindo no entrelaçamento analítico de (1). *pistas* que produzem (2). *sintomas*, estes rastreados como (3). *Indícios* (GINZBURG, 1989, p. 150).

³⁰ Em *Prefácio à Transgressão* (FOUCAULT, 2001 p. 32-33).

³¹ Em *A pintura de Manet* (FOUCAULT, 2011).

Agora, quem está ali dando aula, se é a Rita ou o Guilherme, ninguém sabe mais. Nem eu. [...] Eu acho que a minha *drag*, ela caminha em uma linha burlesca de performance. Eu acho que é o universo do qual eu bebo para tentar artisticamente a minha performance. [...] É um reflexo das minhas crenças como pessoa. A Rita é o meu processo artístico, ela reflete o meu “eu artista”. No meu *Facebook*, na minha rede social, [...] eu falo muito sobre política, literatura, música, arte, pintura, exposição e especialmente sobre política. Mas porque eu gosto muito de política. Acho muito importante que as pessoas gostem também. Que elas tomem uma postura mais ativa [...]. Então, existe um ato político e existe um ato social. [...] A *drag* em si só, já é uma instituição contestadora dos valores do patriarcado, do machismo, sexismo. Da ideia de gênero, de que existe uma linha que separa os gêneros. Existem coisas que cabem em um e não cabem em outro. E fazer *drag* é ir de encontro a tudo isso. Mostrar que o machismo é só uma linha pobre de pensamento. Que o patriarcado é só uma linha de processo histórico pobre. E que gênero é só uma construção social. Fazer *drag* é poder pensar todas essas coisas. [...] Rita não ofende o lado masculino de Guilherme³².

2.2 – A intericonicidade, os impasses do feminino

Aprofundar o campo da construção paradigmática de sentidos relacionado ao funcionamento dos enunciados significa afirmar que escandir o sentido em sua exclusividade verbal é procedura analítica insuficiente, pois a palavra não opera a fabricação de sentidos sozinha. Logo, sabendo do impasse de que a imagem não obedece em nada a um modelo da língua escrita, incorre analisar a imagem *drag* também pelos domínios semióticos, como e conforme esta circula inscrita nas redes sociais. Minha incursão aí, se restringe, antes, e por hora, à relevância que tais saberes demonstram valer quanto ao seu papel consolidador aos urgentes raciocínios engendrados na cultura visual do século XXI.

É indispensável, então, prosseguir neste segmento da discussão me envolvendo nas palavras de Jean-Jacques Courtine. Encadeio, dessa maneira, sobre as minhas palavras aquelas já atribuídas à intericonicidade e à genealogia das imagens. Em *Decifrar o corpo pensar com Foucault* (2013), o antropólogo é incisivo ao fazer urgir a noção do caráter discursivo da intericonicidade ao que se refere ao tratamento das imagens na contemporaneidade e que tem seu lugar no campo da *memória discursiva*. Como observa, a ideia desta implica

³² Rita von Hunty, em entrevista à revista *Tudo sobre eles*, janeiro de 2016. Disponível em: <https://tseles.wordpress.com/2016/11/21/guilherme-rita-von-hunty-rupaul-genero-diversidade/>

não existir discursos que não sejam interpretáveis sem referência a uma tal memória, que existe um “sempre já” do discurso, segundo a fórmula que nós empregamos para designar o interdiscurso. Eu diria a mesma coisa da imagem: toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e esta cultura supõe a existência junto ao indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens onde toda imagem tem um eco. Existe um “sempre já” da imagem. Esta memória das imagens pode ser uma memória das imagens externas, percebidas, mas que pode ser singularmente a memória das imagens internas, sugeridas, “despertadas” pela percepção exterior de uma imagem (COURTINE, 2013, p. 47).

O complexo conceito de Courtine, como se depreende, supõe a intericonicidade como uma sistematização de imagens: trata-se da abordagem de imagens externas (culturais, fotográficas, cinematográficas, icônicas, e nessa medida, aquelas postadas e disseminadas nas redes sociais) postas em relação com imagens internas (imagens psíquicas da lembrança, imagens da rememoração), ou seja, imagens das “impressões visuais” que reverberam estocadas pelo/no indivíduo – este, inserido num oceano imagético sociocultural. Dito de outro modo, para Courtine, é improvável existir uma imagem que não faça reverberar outras imagens, quer tenham sido vistas há anos, quer tenham sido simplesmente imaginadas.

Sobre a articulação/justaposição das imagens, Courtine rebate seu conceito à perspectiva mais canônica de Hans Belting, haja vista, para o último, que a interpretação de uma imagem deve estar relacionada à leitura *em si mesma*, considerando, obviamente, que a análise de uma imagem deve ser empreendida a partir de seu *médium*, seu suporte material. Mas, para Courtine, apesar disso, a imagem é sempre *captada* pelo olhar e é o olho, esse exame do olhar, procedente da particularidade de um corpo que o transforma, justamente, ou em equivalência (corpo como suporte, uma unidade discursiva) num *médium* para as imagens. O que não significa creditar, com isso, possível intencionalidade para interpretações condicionadas, exacerbadas, até conscientes, de uma referida composição pictórica a partir do sujeito que a olha.

Porém, a atribuição de um *like* sobre uma foto postada em uma rede social não cumpre encerrar ali a sua materialidade, nem os sentidos que emana, ou aqueles com os quais se relaciona. Uma vez *vista*, a construção de sentidos em apreensão, que lhe legará ao final do exame um *like* ou não, é inadmissível conceber que os sentidos atribuídos a tal imagem permanecerão armazenados nela mesma, restritos somente naquele domínio

virtual, naquele determinado perfil, uma vez tendo iniciado o arranque da fabricação de sentidos.

Nem sua existência material, tão pouco suas significações se enceram aí. Essa foto passa a existir também *com* o internauta, seu espectador. É em sua memória que ela passa a reverberar internamente e, inevitavelmente, passa a entrar em relações, a colidir, a coexistir com todas as demais imagens nele já internalizadas, outrora captadas por si. Grosso modo, supor a intericonicidade como melhor funcionamento da *leitura das imagens*, em nível discursivo, é admitir a inserção e o condicionamento de uma imagem *posta em relação*, numa ampla rede de conexões de imagens, imagens essas

exteriores ao sujeito, como quando uma imagem pode ser inscrita numa série de imagens, uma arqueologia, à maneira do enunciado numa rede de formulações junto a Foucault; mas também imagens externas, que supõem a consideração de todo o catálogo memorial da imagem junto ao indivíduo, e talvez também seus sonhos, as imagens vistas, esquecidas, ressurgidas ou até fantasiadas, que assombram o imaginário (COURTINE, 2013, p. 44).

Adotada esta articulação de imagens umas com as outras, torna-se admissível dizer que a reconstituição dos vínculos (cores, formas, padrões, luz, sombras, composição, planos, etc), internas ou externas ao sujeito que lhes atribui sentidos e que ganham forma em rede. Deste modo, assim admitimos a circulação desses sentidos agrupados e relacionados como ícones de uma determinada cultura (como os míticos messias), reconhecidos conforme a experiência e memórias compartilhadas, em circulação, pelos indivíduos inscritos em uma sociedade; como a brasileira, imersa em seu cenário eleitoral veiculado virtualmente, desde 2018, a propósito.

Este é o princípio genealógico evocado por Courtine: “é pelo ajustamento moral, pela detecção no material significativo da imagem, pelos indícios, pelos rastros que outras imagens ali depositaram, e pela reconstrução, a partir destes rastros [compreende-se a] genealogia da nossa cultura” (COURTINE, 2013, p. 44). Pensando em tal detecção de matéria significativa da imagem, no estudo sobre a fabricação da construção de sentidos ligada aos enunciados de ordem pictórica, é que também se requer a discussão uma outra incursão. Falo da semiologia histórica estatuída por Carlo Ginzburg.

Contudo, gostaria de emparelhar à explanação da ferramenta metodológica requerida por este pensador, a fim de dar vez a minha abordagem metodológica sobre o trato das imagens na Semiologia Histórica visando à intericonicidade, uma palavra sobre

a antropologia histórica das imagens. Logo, trata-se de assumí-las como instrumento para se pensar, analisar e propor uma arqueologia do imaginário humano. Eis como proceder analiticamente, portanto, sobre o atravessamento de sentidos entre as imagens drag e cristã interpelando *Deuterônimo 22:5*.

Devo perguntar: quais sentidos seriam produzidos a partir do atravessamento mítico-religioso aí inscrito, a saber, considerando (em valor intericônico) a proliferação de imagens (externas) enredadas às imagens (internas) dos sujeitos, todas alinhadas à esfera discursivo-imagética religiosa? Sem perder de vista o enunciado *drag*, gostaria de elaborar minha resposta olhando primeiro para outra, igualmente localizável na arqueologia do imaginário humano, sobre a qual segue atrelada a subjetividade *drag*. Falo de um possível elemento cuja reverberação (memória discursiva), tal como foi fabricada, contribui ao *drag* parte de sua indexicalização como ponto de discórdia: a figura da mulher.

O versículo diz: “Não haverá traje de homem na mulher, e não vestirá o homem veste de mulher; porque qualquer um que faz isto abominação é ao Senhor, Teu Deus” (BÍBLIA, AT, Deuterônimo 22:5). Ora, penso sensato começar essa arquegenealogia inquerindo a incongruência drag sob possível fundamentação (de leitura, interpretação) de um neugráfico nó discursivo: o(s) sentido(s) de femilidade. Afinal, o que há de tão perigoso nas mulheres que aos homens foi interdito de se assemelharem? Para compreender o estabelecimento dessa relação de discórdia cristã, oportuno é olhar para os discursos em que se embricam às verdades de tais subjetividades (homem/mulher) arroladas à imagem do feminino. É assim que, em semelhança ou contraste, começo a estabelecer o paralelismo da carne cristã sob a carne *drag* aproximando certas discursivizações fundadas em torno do mito de Eva.

Madonas, Virgens, mulheres recatadas, submissas, cobertas por véus. Ou feiticeiras, históricas; dito de outro modo, máscaras posteriores calvadas sobre a figura de Eva. Eis nesta mulher o episódio central do drama de boa parte da existência humana. Tanto a iconografia como a literatura ocidental e oriental, seculares e vastas, maneiram a objetificação do ser feminino proferidas, não raramente, por históricas vozes masculinas, tais como Agostinho, Tomás de Aquino, Tertuliano, Papas, entre muitas vozes responsáveis por, em suas posições de poder e de saberes, estarem verdades as quais fizeram abrir as comportas de uma corrente de misoginia perpetuada, desde a

primeira mulher mítica, até o presente. Mas, como? Claro, os cristãos medievais não foram os primeiros a pintarem bruxas, palavra velha cujo significado negativo tem seu paradeiro atual reinterpretado, senão graças às apropriações e atualizações históricas de seu significante genuíno. Não demorei a clarear a ideia que levanto aqui.

Considero, rapidamente, o imaginário discursivo composto pelo já-dito e, conseqüentemente (ou, paralelamente), pelo *já-visto* sobre o feminino. Em certas margens textuais, orais e pictóricas, é possível localizarmos os ecos dessa objetivação muito antes dos primeiros versos escritos encontrados no Torá, no Antigo Testamento, ou mesmo aqueles ilustrando paixões nos vitrais góticos medievais, aliás. Em retrospectiva, uma primeira sombra (imagem externa), uma primeira ressonância a vibrar em direção da figura de Eva tem seu berço na Grécia antiga, conforme o demonstra Stephen Greenblatt em *Ascensão e queda de Adão e Eva* (2018).

Junto ao historiador, se compreende o mito em parte a discórdia à feminilidade na Antiguidade, os homens gregos viviam livres de enfermidades e de trabalhos pesados, até a abertura de certa caixa. Por causa de Pandora, essa vida se esvai. Quais foram as implicações (orais, textuais, imagéticas, em suma, discursivas) deste gesto? A fabricação de um alvo que acusasse desastres: a imagem da mulher, visto que Zeus, conforme são narrados os mitos, sempre é vitorioso e sua palavra divina proclama a consciência das desgraças da vida, tal como “a mortal raça feminina e a tribo das esposas”³³.

De repente, mas não ao acaso, Eva e Pandora vibram como entidades alinhadas ao enredo de tragédias míticas. É sabido que os primeiros cristãos não adotaram o panteão grego nem o romano, tão pouco abraçaram em exclusividade o mito de Pandora. O que não significa – relativizando determinadas condições de produção histórico-discursivas – desconsiderar uma possível *reelaboração* ou *adequação* sua. Considero, pontualmente, a ascensão do cristianismo antigo. Foco nos vestígios que chegam até a atualidade convencionados pelas devidas autoridades no assunto como a arte Paleocristã (artefatos datados dos séculos II até V), muito mais antigas que a *Cruz de Gero*. Ou seja, falo de um certo *establishment*, de um conjunto localizável de materialidades produzidas pelos cristãos primitivos.

³³ HESÍODO. *Teogonia*, ou *Genealogia dos Deuses*, séculos VIII-VII a.C.

Na época, eles configuravam uma parcela mínima sociocultural na comunidade em que se estabeleciam. Contudo, não se pode conceber, com isso, estes fiéis existindo (digo, em suas *práticas* de viver), ordenados como engrenagens passivas, completamente alienados à cultura pagã que os cercava. É evidente que estes não podiam deixar de olhar de soslaio para a cultura que rejeitavam enquanto compunham a deles própria. Nesses termos, se pode extrair duas considerações substanciais, inicialmente. Intercalando-as, a primeira é a irrelevância do fato de que Pandora possa nunca ter existido. Interessa mais, com efeito, as discursivizações sobre essa figura mítica. A segunda, apesar de sua inexistência, interessante é a tangibilidade do conjunto de coisas ditas sobre Pandora.

Vale ilustrar, então, os vestígios do mundo que os primeiros cristãos romanos herdaram de seus *cativos*, no próprio sentido bíblico do termo. Imaginem, antes, nas ágoras, nas arquibancadas dos teatros gregos, a circulação e encenação de comédias, de tragédias, as odisséias. Seus personagens não se desvaneceram na tradição oral, nem foram vítimas encerradas de uma cultura ágrafa. Muito pelo contrário, como se sabe, uma vez que os mitos fulguraram em esculturas, em baixos relevos de templos, mesmo em afrescos, nestes, a figura de Pandora, entre tantas outras, prossegue imortalizada nas catacumbas abaixo de Roma – observada – pelos cristãos que lá se escondiam em fuga de seus opressores.

Logo, não seria estranho perceber uma associação da figura de tentação e sedução que Pandora simbolizava aos gregos, provocando-lhes, por conseguinte, efeitos similares de mal-estar. Certo é que, provável exemplo dessa associação, Tertuliano, em seu livro sobre *trajes femininos*, listou as punições que o deus cristão fizera cair sobre Eva e sua linhagem (inclusive às *drags*?):

e não sabeis que cada uma de vós é uma Eva? A sentença de Deus sobre vosso sexo se mantém nesta era: e a culpa deve também necessariamente existir. Vós sois o portal [um caixa?] do demônio: sois a desveladora daquela árvore proibida; sois a primeira rebelde da lei divina; sois, aquela que persuadiu aquele a quem o demônio não teve coragem de atacar. Destruístes com toda facilidade a imagem de Deus, o homem. Por causa de vossa culpa [comer do fruto proibido/abrir a caixa proibida] – isto é, da morte, até o Filho de Deus teve que morrer. E pensais em vos adornar além de vossas túnicas de pele? (Apud: GREENBLATT, 2018, p. 120).

Sabe-se, também, do alcance da obra de Tertuliano entre os seus, e a cautela de parte dos cristãos ortodoxos ao compartilharem (ou não) prováveis “falhas morais”

(reprovação masculina à vaidade feminina). Porém, a palavra de Tertuliano retumbou em vários ecos, conforme mencionava. Jerônimo, em *Esdras* (70 EC), contemporâneo de Agostinho, vituperava a *aparência feminina* ao evocar mulheres “que pintam as faces com ruge, e os olhos com beladona, cujo rosto é coberto de pó [...]; às quais nenhum número de anos consegue convencer de que estão idosas; que empilham na cabeça tranças de cabelo alheio; que buscam recuperar a juventude pretérita a despeito das rugas da idade”³⁴. Nota-se, ainda, que tais posicionamentos ascéticos, inúmeros como este, não deixavam de ser contestados até meados do século IV.

Interessa-me, ao abordar a produção de verdades associadas à circulação destes enunciados a partir desta fugaz exposição de discursividades veiculadas à imagem da mulher (primeiro na Grécia, depois atualizada na Idade dos Metais), relativizar o alcance de seu *sentido de discórdia*, hoje. Seu atravessamento na figura mítica de Eva (como responsabilidade das maiores tribulações da existência humana, e por conseguinte, culpa de suas filhas e descendentes, onde incluo sentenciada a esta herança a figura *drag*) tem seu marco na transformação do enunciado “Eva” reconfigurado em oração como “Ave”, expiação primeira do pecado da primeira mulher, que

desde cedo, a antítese era exposta em detalhes. Eva foi tirada da carne do velho Adão; o Novo Adão nasceu da carne de Maria. Ao encontrar a Eva virgem, a palavra da serpente meteu-se em seus ouvidos; encontrando a Virgem Maria, a Palavra de Deus entrou em seus ouvidos. Através de Eva, a palavra da serpente construiu o edifício da morte; por meio de Maria, a Palavra de Deus produziu o tecido da vida. O nó de desobediência, que Eva fizera com sua descrença, Maria desfez com sua fé e sua obediência. Eva fizera nascer o pecado; Maria fizera nascer a Graça. *Eva* tornou-se *Ave* (GREENBLATT, 2018, p. 121).

Essa elaborada fabricação de oposição de opostos, contrapondo Maria como sentido positivo e Eva (*Ave*) como sentido negativo (enonomia da subtração de valor), contribuiu para o lançamento, ao longo dos séculos, dos louvores, das missas, das preces, de um assombroso conjunto de *imagens*: hinos, afrescos, desenhos, iluminuras de livros, esculturas, quadros. Até mesmo um efeito de docilização corpórea quando visualizamos a linguagem corporal de um cristão exercendo seu rito, prática de sua prece. A oração (verbal) ganhou outras materialidades afinadas nessa mesma dicotomia, nas quais o conjunto de coisas ditas sobre Eva favoreceu certo *ajustamento moral* sobre a figura de

³⁴ Do hebraico, נְיָצָה, é a terceira parte da compilação da bíblia hebraica, também conhecido como *Apocalipse de Esdras*, 70 ECD.

Eva, conforme *captavam-na* os seus espectadores que assim, e não de outro modo, a reconheciam conforme a experiência das memórias compartilhadas entre os indivíduos cristãos.

Falo de espectadores que, no correr do tempo, atravessavam as portas de bronze da Catedral de Hildesheim (Alemanha) avistando, do lado direito, Maria amamentando o salvador Jesus, do esquerdo, Eva amamentando o amaldiçoado Caim. Falo dos espectadores que, mirando o quadro do mestre flamengo Rogier van der Weyden (Boston) *Pecado Original e Redenção*, avistaram, aos pés da Virgem sentada, a figura de Eva talhada num trono de madeira, que, coletando o fruto proibido, evoca o gesto sintetizador da ruína humana. Falo dos espectadores em frente do notório *Retábulo de Cortona*, de Fra Angelico, pintura que perpetrou no imaginário coletivo a cena do arcanjo Miguel expulsando Adão e Eva do paraíso. Falo dos cristãos, frente à descoberta do purgatório assimilado na face moribunda do Cristo pregado na *Cruz de Gero* apontada na introdução, prostrados em suas preces cientes do pecado de Eva.

Todos esses *médiums*, evocadores de imagens idolatradas/demonizadas, foram os agentes que enredavam e fizeram funcionar assim tal fabricação discursiva endereçada à figura de Eva. É provável não haver novidade ao se extrair, da associação que faço dessas imagens a discursos verbais-imagéticos relegados à Eva, a atuais discursivizações que hoje evoquem a misoginia, beirando-a mesmo à esteira patológica. Se os destemperos misóginos (inscritos em materialidades as mais diversas, de imagens externas reverberadas sob imagens internas) só não pareciam misóginos, na época, é porque contavam com um espaço relativamente confortável apoiados em estruturas (importa aqui pensarmos as discursivas) maiores de fé (conjunto de ideias ditas), disseminados por instituições (poderes e saberes) que as regulavam aceitáveis: evidência histórica das vontades de verdade que esboçaram por milênios o projeto do cristianismo.

Até aqui, relativizei a produção de sentidos da imagem do feminino centrados pelo fio condutor da discórdia, ponto no discurso em reverberação à figura mitológica de Eva pela perspectiva intericônica tendo em vista sua proliferação de imagens externas e seu enredamento junto ao imaginário internalizado pelos sujeitos expostos a essas discursivizações. Disto, exponho as condições de produção histórica que, na língua, fabricaram o *antagonismo* secular atribuído à primeira mulher: leitura que faço para

estabelecer a má indexicalização do enunciado *drag* também como dos pontos de discórdia das muitas faces do feminino.

2.3 – O percurso do olhar e da memória

Ao considerar certa materialidade visual como um enunciado, percorrer a articulação de seu(s) sentido(s) requer outro caminho para verificar a construção de processos discursivos. Significa considerá-los a partir dos índices que compõem a totalidade de uma superfície pictórica (como o faz a analítica da intericonicidade). Retomo o estatuto foucaultiano de enunciado para expor o trato das imagens pela esteira analítica de uma arqueologia das imagens. Por enunciado, Foucault entende qualquer materialidade que respeita um

conjunto de signos, que não se identifica nem com a “aceitabilidade” gramatical, nem com a correção lógica, e requer, para se realizar, um referencial (que não é exatamente um fato, um estado de coisas, nem mesmo um objeto, mas um princípio de diferenciação); um sujeito, (não consequência que fala, não o autor da formulação, mas uma posição que pode ser ocupada, sob certas condições, por indivíduos diferentes), um campo associado [...] uma materialidade (que não é apenas a substância ou o suporte da articulação, mas um status, regras de transcrição, possibilidades de uso ou de reutilização (FOUCAULT, 2010, p. 130).

Tomo, nesta pesquisa, o sentido de “imagem” como materialidade não apenas como substância/suporte da articulação, mas sim pelo seu *status*, suas regras de transcrição, possibilidades de uso e de reutilização. Problematizo agora operar a sua *leitura*. Ora, no Ocidente, um texto verbal é lido, linearmente, da esquerda para a direita, de cima para baixo. Este é o gargalo estrutural a que se submetem os signos linguísticos a fim de que se concretize uma produção convencionada de sentidos.

Mas, a própria imagem, na dimensão em que se idealiza, rejeita pontos de partida. Sua “leitura”, se rupestre, escultural, figurativa ou abstrata, independe de uma esteira linear pela qual o olho do espectador se encontre assujeitado. Evidentemente, as escolas estéticas celebradas no estreito *hall* do *establishment* das artes catalogam, selecionam, atribuem sobre as imagens, com seus poderes e saberes; jamais estipulam uma absoluta conjugação de sentidos pictóricos.

Logo, uma imagem é sobretudo um objeto cifrado. A atribuição de convencionalismos globais frente à complexa arbitrariedade inata da vida dos signos óticos, é de difícil integralização. Gravitando, novamente, ao redor do olho e atraídos

assim à sua condição *material signica* (qualidade superficial de uma imagem), esta que opera com diferente afincos a confecção de sentidos; para deter a argumentação sobre a interpretação das imagens *vendo a saber*, é preciso pensar a imagem no jogo estabelecido pela prática do *exame do olhar*.

A questão fulcral é mantida: como se deve, então, interrogar uma imagem? Primeiro, conceituando (filosoficamente) a própria noção de “observação”, depois, revisando (processualmente) seu método analítico. Imaginem-se frente ao objeto visual. De início, é preciso se despir do olhar equipado com toda as suas armaduras lógicas responsáveis por exorcizar, desde o início em que somos lançados à totalidade das imagens, a ingenuidade de um empirismo não preparado.

Esta é a caracterização do exercício concreto da percepção apregoado por Foucault em *O nascimento da Clínica* (1980). Afinal, uma vez debruçados diante de uma imagem, a observação nada modifica; não existe para ela nada oculto no que se dá. O correlato da observação nunca é o invisível, mas sempre o imediatamente visível, uma vez afastados os obstáculos e as teorias que suscitam à razão, e a imaginação, aos sentidos” (FOUCAULT, 2017, p. 117).

Foucault, esmiuçando a natureza dos espaços, das linguagens, da morte, desta maneira, entrevê, inclusive aí, o silêncio das próprias coisas, para chegar à prática do que chama *olhar clínico*, já que “o olhar realizará em sua verdade própria e terá acesso à verdade das coisas, se se coloca em silêncio sobre elas; se tudo se cala em torno do que vê. O olhar clínico tem esta paradoxal propriedade de *ouvir uma linguagem* no momento em que *percebe um espetáculo*” (FOUCAULT, 2017, p. 118). A oposição entre clínica e experimentação, para o filósofo, recobre exatamente a diferença, de um lado, da linguagem que se ouve, que se põe, que se impõe; do outro, o observador que lê a natureza, aquele que faz a experiência interrogando-a.

Da naturalidade desse empasse, observação e experiência se opondo sem que se excluam, desta natural condução da primeira sobre a segunda, no entanto, Foucault adverte sobre a condição de que somente se “interroga o vocabulário no interior da linguagem que lhe foi proposta pelas coisas observadas” (FOUCAULT, 2017, p. 118). Resposta clara sobre tal acaso nesta possibilidade: é necessário não confundir a observação com a experiência; esta que é o resultado ou o efeito; aquela que é o meio ou a causa. Assim é que o olhar clínico se detém à beira de toda intenção e experimentação

possíveis, se libertando da solidez de sua própria armadura. Por fim, interrogar uma imagem, imbuídos desta nudez e silêncio óticos, se admite compreender que

não lhe basta, para ser o que deve ser, exercer sua prudência ou seu ceticismo; o imediato sobre o qual se abre[m *posts* eleitorais] só enuncia a verdade se é ao mesmo tempo a origem, quer dizer, o ponto de partida, princípio e lei de composição[construção publicitária-eleitoral]; e o olhar deve restituir como verdade o que foi produzido [atravessamento discursivo bíblico] segundo uma gênese: em outros termos, deve reproduzir nas operações que lhes são próprias o que foi dado no movimento mesmo da composição [conotação à chegada do messias]. Nisso, justamente, é “analítico” [...] porque reconstitui a gênese da composição; mas está isento de toda intervenção, na medida em que essa gênese nada mais é do que a sintaxe da linguagem que fala as próprias coisas em um silêncio originário (FOUCAULT, 2017, p. 119).

Ou seja, o olhar da observação e as coisas que ele percebe se comunicam por um mesmo *Logos* de duas faces: em um caso, trata-se de ver uma gênese de conjuntos, do outro, de refletir sobre a lógica de suas operações. Saldada a questão da observação, por operação, atrelando a palavra ao sentido de um devido método analítico (ampliando a margem de convencimento desta questão), agora sim tem vez explicitar, sequencialmente, a semiologia histórica, cujo emprego tradicional surgiu nos primórdios da medicina, quando se designavam “as técnicas de observação dos indícios que, à superfície do corpo visível, fazem sintoma, isto é, testemunham a presença de tal ou tal entidade mórbida não diretamente observável” (COURTINE, 2013, p. 38).

Eis como é proposta a emergência daquilo a que se denomina como “paradigma indiciário” (GINZBURG, 2014, p. 144) conforme mencionava. Em seu *Mitos, Emblemas, Sinais* (1989), Ginzburg faz incursões pelo mundo da psicanálise e da arte a partir da releitura de Freud, da figura literária do detetive Sherlock Holmes e do crítico de arte Morelli, à luz da análise morfológica e histórica. Como resultado, ginzburg propõe a Semiologia Histórica sistematizada no paradigma de um “saber indiciário”, ou seja, um método de conhecimento cuja força reside na observação do pormenor revelador, e não mais no processo de dedução.

Em sua análise, a partir da *Zeitschrift für bildende Kunst*³⁵, catálogo de arte em circulação entre 1874 e 1876, Ginzburg destaca o surgimento do novo “método morelliano”, atribuído ao italiano Giovanni Morelli. O método consiste em distinguir a

³⁵ Tradução do autor: Revista de artes visuais.

veracidade de obras de arte por meio dos seus “pormenores mais negligenciáveis” referidos à escola estética a que o pintor pertencia, desde “lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés” (GINZBURG, 2014, p. 144). Não se procurava pela técnica usada na pintura, mas *sobre esta* as suas partes que não sofreram o automatismo técnico de sua tendência escolástica.

Essa atitude analítica, de ordem quase criminalística, posiciona o espectador frente a obra de arte como um detetive. Dessa feita, o método de Morelli se aproxima da esteira literária escocesa (de mesma época) de Arthur Conan Doyle (1859-1930), em referência ao detetive-espectador Sherlock Holmes: protagonista caçador de indícios capaz de ver aquilo que os outros não enxergam. Ele supõe a percepção desse paralelismo girando em torno de pequenos gestos inconscientes, balizada em sua semiologia pelo eco do nome Freud. Em outras palavras, é dessa relação do gesto analítico representado pela figura de Holmes com as bases dos saberes da psiquiatria que Ginzburg afirma, diante do exame do olhar proposto sobre os dados marginais de uma obra-prima, que esses

eram reveladores porque constituíam os momentos em que o controle do artista, ligado à tradição cultural, distendia-se para dar lugar a traços puramente individuais, “que lhe escapam sem que ele se dê conta”. Ainda mais que a alusão, não excepcional naquela época, a uma atividade inconsciente, impressiona a identificação do núcleo íntimo da individualidade artística com os elementos subtraídos ao controle da consciência (GINZBURG, 2014, p. 150).

Vê-se delineada assim a tripla analogia de Ginzburg, somando os métodos de Morelli, Holmes e Freud. Nos três casos, vemos a convergência de “pistas, talvez infinitesimais [que] permitem captar uma realidade profunda, de outra forma inatingível. Pistas: mais precisamente sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli)” (GINZBURG, 2014, p. 150).

Sintetizando o paradigma indiciário: trata da habilidade de apreensão de sentidos advinda de uma herança mais remota, ancestral, aperfeiçoada no decorrer de gerações, já que “o homem foi caçador [...], aprendeu a reconstruir as formas e movimentos das presas invisíveis pelas pegadas de lama, ramos quebrados [...] Aprendeu a [...] interpretar e classificar pistas infinitesimais como fios de barba” (GINZBURG, 2014, p. 151). É neste ponto que convergem esse patrimônio cognoscitivo de ancestrais caçadores e a arqueologia do imaginário, niveladas em observação do mundo em seus pormenores, em suas minúcias, pelo exame do olhar reclamado por Courtine.

Tal decifração, coleta de pistas, dispõe-se sempre pelo observador de modo tal à construção de uma *sequência narrativa* a partir da experiência de desvendar pistas. Parafraseando Ginzburg, o fato de que as figuras retóricas (e míticas) sobre as quais ainda hoje “funda-se a linguagem da decifração venatória” – *a parte pelo todo, o efeito pela causa* – são reconduzíveis ao eixo narrativo da metonímia, com rigorosa exclusão da metáfora, reforçaria essa hipótese “obviamente indemonstrável”. Nesse sentido, o caçador-espectador, teria sido o primeiro a “narrar uma história, porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas (senão imperceptíveis) deixadas pela presa, uma séria corrente de eventos” (GINZBURG, 2014, p. 152).

Eventos, narrativas, decifrados na medida em que se fala de um paradigma indiciário, ou venatório dirigido, finalmente, para o qual entendem-se as

formas de saber para o passado [pelo processo de decifração], o presente ou o futuro [pelo processo da adivinhação]. Para o futuro – e tinha-se a arte divinatória em sentido próprio –; para o passado, o presente e o futuro – tinha-se a semiótica médica na sua dupla face, diagnóstica e prognóstica –; para o passado, tinha-se a jurisprudência (GINZBURG, 2014, p. 154).

É essa semiologia, mais remota, apresentada por Ginzburg, inscrita no terreno da antropologia que vem ressoar a intericonicidade de Courtine, visto sua capacidade de nos situar no universo desmaterializado e sistêmico dos códigos e dos signos, bem como seus prolongamentos, sua potencialidade ao

ajustamento de indícios, depositados mais ou menos conscientemente ao longo dos conjuntos significantes; apoiada sobre práticas nas quais o elemento qualificativo, sendo que a parte subjetiva daquele que produz o indício como aquela de quem o detecta não saberiam ser eliminadas, nem mesmo reduzidas; práticas onde o uso da intuição, a espiadela, o “faro”, constituem os elementos essenciais (COURTINE, 2013, p. 40).

Exposta essa genealogia das imagens, posso passar para o conceito de “memória discursiva” de Courtine, relevante à esta mobilização sobre a interpretação das imagens. Esse é um dos conceitos cujo desenvolvimento se atrela à própria trajetória histórica da AD e, surge no trabalho de Courtine, em *Análise do Discurso político* (1981), ao visitar a *Arqueologia do saber*, de Foucault. Com base nas reflexões foucaultianas sobre enunciado, Courtine entende que “toda produção discursiva faz circular formulações anteriores, porque ela possui em seu domínio associado outras formulações que ela repete,

refuta, transforma, denega... Isto é: em relação às quais esta formulação produz efeitos de memória específicos” (Courtine 1981, p.52).

Como se depreende, junto à Courtine, a memória surge na AD como a possibilidade que permite a relação entre temas e princípios diferentes. Assim, “memória discursiva” (i) diz respeito à existência histórica do enunciado no interior de práticas discursivas, por sua vez (ii) designando algo distinto de qualquer memorização psicológica junto aos processos cognitivos implicados na memória dos textos. Na AD, a memória, portanto, não diz respeito aos aspectos de ordem cognitiva, pois refere-se ao domínio da ordem social, na qual se estabelece a partir de sua regularização. É como as retomadas das “formações discursivas” vão construindo uma memória que se estabelece socialmente, mesmo que ela se apresente ao sujeito discursivo como não dado pré concebido.

Isso pois, segundo Foucault, em *A arqueologia do saber*, retomando o funcionamento do conceito de formações discursivas, este se dá atrelado à ordem, correlação, funcionamento e transformação, que regidos como um conjunto de regularidades, determinam tanto a sua homogeneidade como o seu fechamento. A formação discursiva pressupõe, de tal modo, o agrupamento de enunciados (não reduzidos a objetos linguísticos: as proposições, atos de fala, frases), porém submetidos a uma mesma regularidade e dispersão (dando forma a ideologias, ciências, teorias). Na obra de Foucault, é noção derivada do paradigma marxista de formação social, formação ideológica, e a partir daí, formação discursiva. Ou seja, resumidamente, são as repetições do discurso que fomentam o estabelecimento da memória discursiva cuja função visa à manutenção (manter/autorizar, apagar/interditar) dos sentidos.

No curso deste capítulo, sobretudo apresentei os conceitos de “heterotopia”, “enunciado”, “intericonicidade”, “Semiologia Histórica” e “memória discursiva”, ilustrando *como* a imagem em si traz discursos que estão em outros lugares. Instituída, assim, a fabricação de sentidos na amplitude desta dimensão interdiscursiva, posso expor um diálogo mais obstinado, traçando outras condições de produção histórico discursivas que, de um lado, certamente atravessam a produção da subjetividade cristã, do outro, conforme mostrarei, a subjetividade *queer*. Até aqui, detive esta análise à formulação da incongruência interpretativa do contracorpo *drag* condicionando sua imagem enviesada discursivamente ao nó da discórdia: má indexicalização do sentido em parte ligada à

memória do antagonismo mítico de Eva. Neste exato ponto dos discursos que evoco: Eva; inscrição antagônica das muitas faces do feminino esgotadas em afrescos, murais, esculturas, no entanto, persiste um terceiro atravessamento discursivo.

O traço mais obstinado, talvez, o mais possante enunciado adormecido já narrado sobre a alma feminina rasura, nos confins da história oriental, toda má índole que lhe invocam desde a origem do nascimento (ocidental) da “primeira mulher”. Se poesia e língua convergem juntas sobre os pontos os mais imemoriais, toda noção estanque de origem rastreadas *nelas* pode ser recusada. Ora, o estabelecimento de um ponto estático cultural logo é ocupado pelo descobrimento de outro que vem ocupá-lo, até que este seja sobreposto pelo próximo, sucessivamente. Perseguindo a linha desta impulsão discursiva, desenham-se contornos de outra mulher, figura oposta daquela desejada como a companheira de Adão. Talvez neste enunciado se desate a linha nevrálgica que emaranha tanto o feminino como o *drag*, conseqüentemente, no nó de uma discórdia histórica discursiva.

Sob o céu de *Gilgámesh*, quando deuses faziam poentes diferentes aos da Gênese cristã, circulava o protagonismo feminino da meretriz Shamáhat no centro da criação mesopotâmica do homem. Máscara revelente a análise de discursivizações cíclicas, imagem de “uma permanência temporal que não tem a inércia de um simples traço, e que não dorme sobre seu próprio passado” (FOUCAULT, 2010, p. 118), portanto, nos próximos capítulos aceno para as discursivizações que entrelaçam a mitologia cristã à descoberta desta epopeia (berço na Gênese cristã). Relevante a esta pesquisa, verifico com isto não apenas a penitente conjuntura (e repercursão) de sua produção para a subjetividade cristã, como também destaco a fabricação de subjetividades outras pela prática ritualística caligráfica. Gesto artístico de produção de sentidos pautado numa remota, particular e estreita relação com o ‘ato de escrever’ que me permitirá basilar, em termos de ofício, uma leitura da arte indiciária requerida pelo *savoir-faire* que dá a ver o talhe, em semelhança e apuro estéticos, dos contornos do contracorpo *drag*, finalmente.

CAPÍTULO 3: ESCULPIINDO ENUNCIADOS

3.1 – As três dimensões da escrita, a caligrafia cuneiforme

*É a mulher que lança maior sombra ou projeta
a mais intensa luz em nossos sonhos.*

Charles Baudelaire, *Mulheres malditas*

Como *talhar* a máscara em que se sedimenta o travestimento? O sentido *drag*, de afixável aderência a não ser em pontos inconsonantes, a dimensão visível desse fragmentado objeto, à sua maneira, já é produção estabelecida. A compreensão dos impasses de sua indexicalização é antes de tudo tarefa atrelada então à análise do seu *processo* de fabricação: eis porque inquerir sob *o curso da escritura* que lhe faz dar-se a ver. Contracorpo heterotópico *drag*, cabe investigar possíveis práticas de/para sua inscrição. Desemaranhar os sentidos de uma incongruente imagem *queer* à linha de outro enunciado partido pelo peso de uma mesma herança secular, a imagem de Eva, requer, a essa altura, analisar a sua fabricação indissociável aquela do próprio cristianismo, inevitavelmente.

Estabelecer uma arqueologia da imagem da “primeira Eva” é apurá-la junto a todo um aparato técnico em uso na língua, necessário à sua *confeção* como enunciado/literatura canônica. Observação que me levou ao exame de uma específica prática secular (processo de inscrição caligráfica) cuja manifestação requeria capturar tanto a “voz” como a “devoção” de seu praticante sob determinada mídia, digamos, através do exercício de certa procedura de “autoria” destinada pontualmente à produção de textos canônicos. Dessa forma, tal como se amalgamavam como “arte” sujeito e obra pelo ato da caligrafia (séculos antes do próprio cristianismo e das subjetividades cristãs), é como busco relativizar a arte *drag* ao estatuto de fabricação das figuras que me interessam enquanto “sujeitos-obra-prima”.

Tem vez direcionar esta arqueologia, momentaneamente, para uma importante incursão paleolinguística cuja ótica torna peculiarmente intrínsecas as narrativas cristã e mesopotâmica. Discursivizações ainda mais emaranhada em tradições, instituições, traduções, reescrituras, reinvenções, poderosas vozes, línguas e práticas fabricadas no curso de um longo e palmilhado milênio, ater-me-ei, neste imbricamento, especificamente aos pontos que me permitem apontar (i) a gênese cristã ter sua fonte na

criação mesopotâmica do homem, (ii) esta última apresentar seu princípio fundador numa prática ritualística caligráfica, certo labor sacerdotal, batismal; rito por sua vez transformado indispensável à existência da primeira. Na primeira parada desta incursão exponho uma produção discursiva cuja narrativa requer-se atrelada à prática das três dimensões da escrita cuneiforme.

Na Mesopotâmia, entre 4000 a. C. e 75 d. C, era comum a difusão da palavra escrita sobre tábulas de argila cozidas – a mídia (*médium*) mais comum da época. O que sobrou do alfabeto usado, é conhecido e decodificado, hoje, como escritas cuneiformes. Relembrando-as, trata-se de um sistema logográfico, contemplando a mistura de sinais fonéticos e símbolos visuais (cujo conjunto estabelece a totalidade dos signos do idioma), feitas com um caniço aparado que, comprimido contra a argila úmida, deixava marcas em forma de cunha. Em *Histoire de l'écriture: de l'idéogramme au multimedia* (2012), segundo o linguista paleógrafo Jean-Marie Duran, a isto compreende-se a escrita cuneiforme: processo que “é efetivamente sempre uma realidade em três dimensões, seja a cavidade da incisão, sobretudo no barro, mesmo que pudessem usá-lo principalmente como suporte narrativo³⁶” (DURAN, 2012, p. 29). Esse sistema de escrita principiado e usado pelos povos sumérios, foi também adaptado por acadianos, babilônios, assírios, hititas e egípcios na regularização de seus próprios idiomas.

Idealização primitivamente suméria, este sistema passou por inúmeras etapas de configuração estética até que a escrita chegasse à fonetização. Quer dizer, procedeu de início como um sistema semasiográfico, ou seja, seus signos escritos não possuíam ligação/representação direta na fala. O avanço de sua linguagem, da escrita para a fonetização, decorria, claramente, à medida em que surgia a necessidade de expressar palavras e sons que não podiam ser indicados na unidade de desenhos, ou na combinação de desenhos cuneiformes. Dos povos que lhe faziam uso, a fonetização foi aplicada inicialmente pelos sumérios, no tocante

aos nomes próprios e aos poucos foi-se estendendo aos outros domínios da língua. No momento de maior difusão da escrita suméria (ou cuneiforme), esta era composta de 550 sinais dos quais de 250 a 300 eram de uso corrente. Alguns desses sinais eram ideogramas, isto é, representavam objetos ou ideias, e outros, mais numerosos, tinham um valor fonético. A maior parte destes últimos eram polifônicos: cada um podia ter vários valores fonéticos; e eventualmente eram homófonos: o

³⁶ Tradução do autor : « L'écriture cuneiforme est effectivement toujours une réalité en trois dimensions, soit le creux d'incision, avant tout sur l'argile, même si l'on a pu s'en servir surtout de support » (DURAN, 2012, p. 29).

mesmo som podia ser notado por vários sinais (DORNELES, 1996, p. 16).

Apesar de extensamente usada na Mesopotâmia durante aproximadamente 3 mil anos, dada a natureza silábica manuscrita (e logográfica) da escrita cuneiforme, conforme a convenção de signos balizada pelos sumérios, pode-se dizer que, em geral, como texto, ela não era *intuitiva* aos falantes dos idiomas semíticos. A título de ilustração, a seguir, trago exemplos da evolução de alguns destes ideogramas cuneiformes sumérios traduzidos pelos arqueólogos Cohen e Garnot, em *La escritura y la Psicología de los Pueblos* (1968). Isso para que observem, do processo que acabo de descrever, como traços, sulcos, desenhos se foram transformando (em nível linguístico) até que se relacionassem a representações sonoras (fonemas) da língua suméria. Como se ilustra:

1.					
2.					
3.					
4.					
5.					

Figura 3: Ideogramas cuneiformes (DORNELES, 1996, p. 18)

A evolução dos signos apresentados no quadro acima é ordenada, horizontalmente, da esquerda para a direita. A primeira coluna detém signos do primeiro período conhecido da escrita suméria (sistematizados, aproximadamente em 3500 a.C. pelos acádios). Os signos contidos na segunda coluna representam as primeiras alterações de posição do mesmo signo listado na coluna precedente. Nas colunas seguintes, mostram-se as transformações dos ideogramas iniciais em representações cada vez mais elaboradas (datados até 27 d.C.), às quais, atribuíam-lhes fonemas. A respeito do valor semântico de suas representações, ainda contando com a tradução dos arqueólogos, o signo número 1, em si, fixa

a imagem do sexo feminino, representava a palavra “vagina” [desenho de um cálice; alusão visual à forma do órgão feminino?], “sal” e também a palavra mulher: “*mínus*”. O signo número 2 representava montanha: “*kur*”. A combinação dos dois signos (número 3 [1 vagina + três montes]) representava a palavra escrava, pois os sumérios traziam suas escravas das montanhas. O signo número 4 representava a palavra água: “*a*” em sumério. A mesma palavra tinha o significado de

“dentro”. Como a palavra expressava uma relação difícil de exprimir de forma pictográfica, o mesmo sinal foi utilizado para representar as duas palavras. Já o signo número 5 combinava os dois sinais que representavam boca e água para formar a palavra beber (COHEN; GARNOT, 1968, p. 18).

Processos estes que se espalharam sobre a escrita ideográfica mesopotâmica, convertendo sinais em sons, tiveram sua evolução basicamente pela necessidade de ampliar seu uso, deixando de ser um “recurso mnemônico e transformar-se numa *escrita verdadeira*. Para atingir essa função, os sinais da escrita foram-se articulando progressivamente com a linguagem oral” (DORNELES, 1996, p. 17). Como é sabido, a contribuição da civilização suméria atingiu alto nível de desenvolvimento tanto para a escrita como para o sistema numérico. As últimas anotações mesopotâmicas registradas nessa escrita documentam um almanaque astronômico que mobiliza o movimento dos astros, mês a mês, datando 75 d. C.

Quanto à produção e à interpretação de textos cuneiformes, sobretudo, estas são compreendidas em duas searas intrínsecas, “a ilusão da arte” que coincide com “a escrita”, ambas ligadas ao ofício do escriba. Obra e sujeito aqui estão sempre atados pela prática da caligrafia. Se, lida estruturalmente, aponta Duran,

esta última, ao contrário da escrita egípcia, evoluiu muito em direção de uma representação totalmente desmotivada (“cuneiformização”) a qual sofre no curso do tempo uma aprofundada análise que a decompõe em elementos de base dando lugar a uma representação de signos primitivos complexos, a partir de constituintes mínimos³⁷ (DURAN, 2012, p. 30).

É preciso assim considerar a representação, ao menos na Mesopotâmia, antes como prática de *atividade de leitura*. Como Duran enfatiza, a partir do momento em que o homem encontrava significações no mundo postulando a existência de uma alteridade, este se encontra de fato constituindo textos dos quais ele não era o autor, mas o “leitor” (DURAN, 2012, p. 32), fato que caracteriza ao texto mesopotâmico seu valor de “monumento comemorativo de uma mensagem globalizada”³⁸ (DURAN, 2012, p. 32). Ilusão artística e escrita assim constituem-se na *arbitrariedade* calcada, de um lado na

³⁷ Tradução do autor : « Cette dernière, au contraire de l'écriture égyptienne, a très vite évolué vers la représentation totalement démotivé (« cunéiformisation »), laquelle subit au cours du temps une analyse poussée qui la décomposera en éléments de base donnant lieu à une représentation de signes complexes primitifs, à partir des constituans minimums » (DURAN, 2012, p. 30).

³⁸ Tradução do autor : « monument commémoratif d'un message mondialisé » (DURAN, 2012, p. 32).

materialidade do texto, do outro no exercício da escritura postulada pela prática do calígrafo.

O que leva a sua interpretação a deslizar sobre um todo composto de mínimos índices disparatados, conotando texto e escribas mesopotâmicos amalgamados como uma unidade (função) que “consiste em ler vontade dos deuses [a verdade] a partir dos astros e daquele lhe que permite fazê-lo a partir de uma superfície de fé³⁹ [o texto-escriba]”. Escrever cuneiforme era, portanto, antes de tudo, o exercício de práticas caligráficas tais “condutas religiosas que constitui – o isolamento de um suporte, - a identificação de símbolos, - a escolha de uma ordem de leitura, - a criação de um elo sintático entre eles⁴⁰” (DURAN, 2012, p. 32-33).

Sendo impossível desassociá-los na função que cada um ao seu turno empreende, visto que texto (escritura cuneiforme) e escriba (poeta-calígrafo) dão/são ambos suportes emissores que operam a indexicalização da mensagem desejada (texto mesopotâmico), é preciso também elucidar prática e princípios dessa prática caligráfica, desta vez junto a outro linguista paleógrafo, Dominique Charpin. Primeiro, sua elaboração firma-se à coleta do barro e ao junco, matérias-primas onipresentes na planície aluvial do Tigre e do Eufrates, a partir dos quais eram feitos a tábula usada como suporte de escrita e o caniço de junco, graças ao qual os sinais eram gravados na superfície terrosa. A operação de todo esse processo significa conceber que

a argila teve que ser purificada por um longo tempo e adicionado um desengordurante para evitar que ela rachasse quando secasse, o que dificultaria a leitura, se não impossível. [E que] [...] escriba cortou uma tira de barro de acordo com o tamanho da tábula de que precisava e dobrava-a várias vezes; depois disso ele alisava as bordas e ajustava os ângulos. [...] [E, por fim,] uma vez inscrito seu texto, o escriba colocava a tábula para secar⁴¹ (CHARPIN, 2012, p. 45).

³⁹ Tradução do autor : « Qui consiste à lire la volonté des dieux à partir des astres et celui qui le permet à partir de la surface du foi » (DURAN, 2012, p. 32-32).

⁴⁰ Tradução do autor : « Des conduites religieuses en constituant : - l'isolement d'un support, - l'identification de symboles, - le choix d'un ordre de lecture, - la création d'un lien syntatique entre eux. » (DURAN, 2012, p. 32-32).

⁴¹ Tradução do autor : « L'argile et le roseau sont des matières premières omniprésentes dans la plaine alluviale du Tigre et de l'Euphrate, à partir desquelles on fabriquait la tablette servant de support à l'écriture et calame grâce auquel les signes étaient gravés à la surface. Toute fois, l'argile devait être longuement épurée et additionnée d'un dégraissant pour éviter qu'en séchant elle ne se fendille, ce qui aurait rendu la lecture difficile, voire impossible. Le scribe découpait une bande d'argile en fonction de la taille de la tablette dont il avait besoin et la repliait plusieurs fois sur elle même ; après quoi il lissait les bords et pinçait les angles. [...] Une fois qu'il avait inscrit son texte, le scribe mettait la tablette à sécher » (DURAN, 2012, p. 45).

Os escribas eram considerados “verdadeiros especialistas”, “adivinhos, exorcistas ou astrólogos que deviam vigiar a saúde do soberano e mobilizavam todo seu saber nesta meta”. Por tal especialização, escriba era título de “depositários de uma sabedoria”, esta “se tratava de resgatar no universo os signos enviados pelos deuses, e de desviar eventualmente o mal que eles poderiam prever concernindo a pessoa real⁴²” (CHARPIN, 2012, p. 46-47). Tratava-se de um saber advindo de uma formação escolar, sem dúvidas, visto também que o aprendiz escriba praticava senão repetições; corpo docilizado à cópia exaustiva da constituição de todo um *corpus* literário sumeriano. Sob o escriba recaia a prática disciplinante da caligrafia cujos

primeiros exercícios consistiam na cópia de provérbios, textos por vezes fáceis de memorizar e citações. Como a maioria dos exercícios de iniciação, eles tinham como suporte tábulas lenticulares, de 5 a 13 cm de diâmetro. No início, o mestre escrevia duas ou três linhas do provérbio, que o aluno recopiava abaixo. O exercício seguinte se complicava: uma vez o provérbio inscrito pelo mestre sobre a face da tábula, o aluno deveria copiá-lo de memória, ao contrário. [...] Passando desse estágio, vinha a cópia de composições inteiras. Às vezes o mestre ditava: o aluno devia de início repeti-lo oralmente, depois escrever. [...] As obras assim recopiadas pertenciam à gêneros bem diversos. Encontra-se, no tocante à “literatura”: mitos, epopeias, hinos, lamentações, debates, etc. O currículo continha também cópias de cartas redigidas em sumeriano, em particular “cartas históricas”. [...] O exercício [disciplinar] então se enquadrava na paleografia, revela que os alunos na maioria das vezes respeitavam o ducto do original⁴³ (CHARPIN, 2012, 49-50).

Com isto, gostaria de destacar a leitura representativa da escritura cuneiforme enquanto prática caligráfica (considerando como exercício disciplinar que tornava dóceis os corpos dos escribas, profetas de verdades divinas à serviço dos antigos reis da Assíria), estatuída pela linguística paleográfica que se ocupa dos fragmentados signos escupidos

⁴² Tradução do autor : « Les scribes étaient considérés de véritables spécialistes. [...] devins, exorcistes ou astrologues devaient veiller sur la santé du souverain et mobiliser tout leur savoir dans ce but. [...] dépositaires de la « sagesse » [...] qu’il s’agissait pour eux de repérer dans l’univers les signes envoyés par les dieux, et de détourner éventuellement le mal qu’ils pouvaient prédire concernant la personne royale » (DURAN, 2012, p. 45).

⁴³ Tradução do autor : « Les premiers exercices consistaient à copier des proverbes, textes à la fois faciles à mémoriser et brefs. Comme la plupart des exercices d’initiation, ils avaient comme support des tablettes lenticulaires, de 5 à 13 cm de diamètre. Au début, le maître écrivait les deux ou trois lignes du proverbe, que l’élève recopiait au-dessous. L’exercice était ensuite compliqué : une fois le proverbe inscrit par le maître sur la face de la tablette, l’élève devait la recopier de mémoire, sur le revers. [...] Ce stade était dépassé par la copie de courts extraits, puis de compositions entières. Par fois le maître dictait : l’élève devait d’abord répéter oralement, puis écrire. [...] Les ouvrages ainsi copiés appartenaient à des genres très divers. On trouve d’abord ce qui relève de la « Littérature » : mythes et épopées, hymnes, lamentations, débats, etc. Le curriculum comportait aussi la copie de lettres rédigées en sumérien, en particulier des « lettres historiques. [...] L’exercice relevait alors de la paléographie, puisque les élèves respectaient le plus souvent le ductus de l’original » (DURAN, 2012, p. 49-50).

em época neobabilônica. Da observação desse reduto histórico, cumpre dizer que em seu crepúsculo, a escrita cuneiforme caiu em desuso com a ascensão do Império Romano, em meados do século 27 a. C., sendo progressivamente substituídas por caracteres alfabéticos latinos.

Só tardiamente a conjuntura da escrita cuneiforme teria sua relação com o cristianismo desnudada. A descoberta francesa da Pedra de Roseta, fragmento de uma estela de granito negro, “livro registro” precedente ao papiro, em Al-Buhaira, em 1799, tem aí papel crucial. Falo do artefato que continha o código perdido para a decifração dos signos que compunham o sistema da escrita cuneiforme. Após o seu surgimento, interessante é destacar a possibilidade de se *estabelecer relações entre narrativas*, visto que

quando as tábulas cuneiformes já não podiam mais ser lidas [...], seus mitos mergulharam num sono sem sonhos. Isso não aconteceu de um momento para outro: sua existência deve ter perdurado na memória daqueles que recordavam os tempos distantes em que o relato da criação era lido do alto do zigarte para que todos ouvissem (GREENBLATT, 2018, p. 45).

As intertextualidades míticas decorridas após a decifração do artefato funcionaram, então, como pivô adiantando o próprio apocalipse no interior do círculo religioso cristão. Neste ponto é que atravessam a narrativa da Gênese cristã um modesto conjunto de 12 tábulas de argila traduzidas pelo assiriologista do Museu Britânico de Londres, Sr. George Smith (1840-1876), descobertas nas ruínas da ancestral biblioteca babilônica Nínive. Eis a descoberta do próêmio de *Ša Gišgīmaš imuru* (2600 a. C.), de tradução mais recente *Ele que o abismo viu: epopéia de Gilgámesh* (2021). Texto Acádio, traduzido, compilado e destrinchado em português brasileiro por Jacyntho Lins Brandão⁴⁴, que narra em seus versos, nada menos, a criação do universo, do homem, até a sua perspectiva cataclísmica final, um dilúvio. Resultado da primeira decifração daquelas pedras forasteiras, emergia uma narrativa capturando

sons provenientes de montes de escombros [mas], daquilo [o conjunto de narrativas] que tinha sido enterrado. Pairando sobre o abismo agitado, um deus faz surgir tudo o que virá existir; separa água em duas partes, transforma uma parte dessas no céu, a outra no mar; forma um ser humano primordial do pó da terra e lhe incumbe de trabalho agrícola (GREENBLATT, 2018, p. 43).

⁴⁴ Professor de grego na UFMG, pesquisador dos Estudos Clássicos no Brasil.

Percorrendo as inscrições cuneiformes, chamava a *réplica* dos mesmos eventos (Gênesis; dilúvio) em culturas separadas por mais de dois mil anos de esquecimento. O texto mesopotâmico não rivalizava somente em equivalência em suas proporções apocalípticas (replicadas na cena de um dilúvio colossal), mas contavam, inclusive, com inúmeros elementos que, lidos na contemporaneidade, balizavam a história de Noé. Pano de fundo enredando a erradicação da raça humana, *Gilgamesh* também oferecia um

conselho salvador a um homem em particular que goza do favor divino; a construção cuidadosa de uma arca e seu aprovisionamento; a tempestade aterradora e a subida das águas; o encalhe de uma arca num monte; a soltura das aves para verificar se as águas tinham baixado; o oferecimento de um sacrifício de aroma suave em gratidão pela devolução de terra enxuta (GREENBLATT, 2018, p. 43).

Poema encontrado em mais de quatorze versões só em Acádio, aliás. Seu parentesco mais próximo, traduzido em hebraico, é a Torá (a história de Noé). Todavia, sua árvore genealógica textual (visando ainda que somente o braço das tradições gregas e latinas relativas à Deucalião e Pirra) estende-se à diversos testemunhos similares rastreados a partir do século V a.C., incluindo:

Epicarmo (fr. 85), que teria escrito uma peça intitulada *Prometeu ou Pirra*, em que está em causa uma *Lárnax* (arca), Píndaro (Olímpica, 9, 41-46), Platão (*Timeu* 22a e *Crítias* 112a), Acuilau (fr. 34), Helânio (fr. 117 e 196), Ovídio (*Metamorfoses* 1, 153-415), Higino (*Fábulas* 137), Apolodoro (*Biblioteca* 1, 46-48), Plutarco (*Da solércia dos animais* 968F), Luciano (*Da deusa síria* 12). [Não obstante,] nos dois primeiros séculos de nossa era observa-se a confluência das narrativas sobre Noé com as relativas a Deucalião, como em *Fílon* (*Dos prêmios e penas* 23) e Teófilo de Atioquia (*A Autólico* 3, 18-19), além de outros autores cristãos [...] [em] *Em nome da (in)diferença*, p. 361-377 [Texto de autoria também atrelada à pesquisa de Brandão] (SIN-LÉQUI-UNNÍNNI, 2021, p. 276).

Interessante à esta discussão, no entanto, são seus versos narratológicos da 11^a tábula, onde se observa cunhada aquela é considerada, consensualmente, a *introdução* canônica da literatura antiga, o cômputo da história da humanidade, cuja compilação mais bem preservada é aquela arrogada ao escriba Sin-léqi-unnínni (séc. XIII a. C.), o nascimento do homem. Finalmente, aqui tropeçamos na memória discursiva de Jerusalém ou naquela da Babilônia? Este estranhamento não é ocasional, porém.

O método arqueológico mostra que qualquer reelaboração mítica tem seu preço e com a mitologia cristã não seria diferente. Evidência dada também relevando que, nos primórdios da história do cristianismo não havia uma forte barreira idiomática entre eles os hebreus e seus captos babilônios. Logo, “os exilados de Judá mantiveram o hebraico

como sua língua nacional, mas usavam na vida diária um primo linguístico daquele idioma, o aramaico, que era, como o neobabilônico, a linguagem do dia a dia [falada] na Babilônia” (GREENBLATT, 2018, p. 38). Mediante a este tráfego linguístico circulavam narrativas e graças aos parentescos idiomáticos se afirma o atravessamento mítico das discursivizações cristãs e mesopotâmicas. Sobretudo tendo em vista que

os babilônios permitiam que as classes superiores daqueles que deportavam vivessem na corte real. Talvez alguns exilados mais cultos dominassem também o acádio antigo, o babilônio antigo ou até o sumério, as línguas arcaicas em que eram conduzidas as cerimônias rituais do reino de Nabucodonosor e nas quais os escribas babilônios continuavam a registrar as histórias de seu povo. Sentissem os hebreus fascínio ou repulsa pelo que acontecia em torno deles – os cânticos, as festas e rituais, o folclore e o mito elaborados [enunciados inscritos sobre *médiuns* os mais diversos, como futuramente se deu com os primeiros cristãos exilados nas catacumbas romanas] –, nada podiam fazer a respeito (GREENBLATT, 2018, p. 38).

Todo o repertório narrativo entoado pelos babilônicos assimilado pelos exilados hebreus de retorno à Jerusalém inspirados na reconstrução de seu Templo e retomada de seus sacrifícios ao deus Iahweh surtiram efeito. Como é dito: mesma história, muda-se a narrativa. Fato histórico ainda mais incisivo, nas palavras do biblicista alemão Julius Wellhausen (1844-1918) se evidencia o tabu concernente à origem da Bíblia retrocedendo sua confecção ao *Pentateuco*, conhecido também como Torá. Atinjo a convenção estabelecida, em torno de cinco livros sagrados ao Cristianismo, como a base textual que dá corpo à Bíblia, lendo-os conforme sugere a Hipótese Documental, conhecida também como Crítica das Fontes. Para esta, os primeiros cinco livros atribuídos como *Antigo Testamento*, conforme assevera Wellhausen, são produto de uma composição extraída de quatro fontes principais, a eloísta, a javista, a sacerdotal e a deuteronomista. Por esta razão, é que se afirma não importar

o que tivesse sido revelado a moisés no monte Sinai [...] a Torá escrita, como a conhecemos, não foi obra de um único autor. Ao propor sua hipótese documental, Wellhausen identificou e ordenou cronologicamente quatro textos ou quatro linhas diferentes que foram mesclados enquanto a Torá ganhava a forma em que a conhecemos. Cada uma dessas linhas [discursivizações] representava um conjunto característico de aspectos, preocupações e maneiras de se referir a Deus; cada uma delas surgiu num diferente momento do desenvolvimento histórico do antigo Israel; cada uma delas respondia a pressões distintas e representava diferentes interesses institucionais e ideias teológicas. (GREENBLATT, 2018, p. 41).

Derrubada a ideia de uma autoria ímpar de tal episódio, visto o Gênesis possuir mais de uma fonte, admite-se, convencionalmente, apenas que houve certo alguém, um narrador do Gênesis como o/os responsável(eis) por juntar todas as peças já ditas e de (re)escrever com estas peças, fragmentos, excertos provenientes de inesgotáveis discursivizações, a história hebraica da criação que chega à atualidade tantos séculos depois. Grosso modo, exposto o atravessamento das discursivizações que mobilizo, volto para a escrita cuneiforme, realidade narrativa de três dimensões, para relativizar seu processo ritualístico. Disto, mostro como a confecção de textos canônicos calcados no barro submete seu postulante à certa docilização, o batismo do sacerdote escriba cuja subjetividade, neste processo, era igualmente requerida como um suporte narrativo. Prática que alinharei, a nível de premissa ritualística, o *se camper*, o *poser*, o *savoir-faire drag*.

3.2 – Os contornos de *Gilgámesh*, os poetas-calígrafos

Páginas atrás, abri essa discussão apresentando o surgimento da *Cruz de Gero* como iconografia simbólica que fundou a penitência requerida, na época, pela ascese cristã. Desemaranhados parte dos nós discursivos em que se enredava o processo de fabricação da escritura sagrada bíblica, devo agora interpelar a voz desse autor babilônico. Qual é o sentido de escandir a imagem Sin-léqi-unnínni nessa discussão? Ora, a figura do escriba, sujeito histórico profundamente atado à um ‘ato de escrever artístico’, destaco no princípio de “autoria” babilônico o curso de fabricação de uma subjetividade ritualmente transformada como suporte textual lido como “objeto de arte”. Passo agora à arqueologia da remota produção de ‘sentido’ pautada numa estreita relação que alinhava a escrita artística como espécie de prática de uma caligrafia divina.

Coisa prévia a ser dita: a incumbência do texto à Sin-léqi-unnínni, autoria listada no corpo do próprio texto de *Gilgámesh*, não é gesto considerado ortodoxo⁴⁵ em obras em escrita cuneiforme. Sua autoria, a voz de Sin-léqi-unnínni portanto, ecoa dessa maneira localizada no *hall* dos catálogos de autores e obras redigidas no primeiro terço do primeiro milênio a.C. Já evidenciar e compreender as *formas* de sua inscrição, tarefa

⁴⁵ Dito de passagem, o mais recente tablete escavado, de compilação arrogada ao mesmo escriba foi encontrado recentemente em 2011 por Farouk Al-Rawi (pertencente hoje ao arquivo do Museu de Suleimaniyah, no Iraque), tendo sido publicado por ele próprio e por Andrew George, em 2014.

monumental, é trabalho, nesta pesquisa, realizado pelo exame de uma refinada escanção morfo-semântica, seguida de um exame indiciário regido pela força de um olhar apurado.

Antigamente, o catálogo da biblioteca de Nínive acomodando aos montes as tabuletas cuneiformes, conforme atenta Brandão sobre a compilação de *Gilgámesh*, graças ao sistemático empilhamento destas lá, hoje, dentre o precioso arquivo reunido pelo rei mesopotâmico Assurbanípal, é que se pôde mapear, nas ruínas, um prelúdio intitulado “*Série de Gilgámesh (iškar Gilgāmeš): da boca (ša pī) de Sin-Léqi-unninni, [exorcista (mašmaššu)]*” (BRANDÃO, 2021, p. 136). Eis, primeiramente, compreende-se: o escriba = um exorcista. O raciocínio do professor, a partir da análise etimológica da última palavra listada é conciso. Primeiro, adverte sobre a qualificação “exorcista” depender de certas conjecturas. Admitida nesta hipótese, *mašmaššu*, Brandão então designa um polímata, o que cumpre reconhecer que esses catálogos atribuíam seu acervo, suas séries, “se não a deuses, a exorcistas, cantores de lamentos ou adivinhos” (BRANDÃO, 2021, p. 136).

Já lendo a esteira do etimólogo Beaulieu, empregando os termos estruturais/semânticos debatidos em *The Descendants of Šin-Lēqi-unnini* (2000)⁴⁶, Brandão expressa razoável observar a reconstrução do sentido/valor de autoria a partir de uma única incisão que resta na palavra em questão, como em ^{lú}U[Š.KU], no caso, correspondente a ^{lú}G[ALA], que, em equivalência acádia, *kalû*, representa “uma categoria de sacerdotes da deusa suméria Inanna (correspondente de Ishtar), [estes], encarregados de cantar lamentos”(BRANDÃO, 2021, p. 136). Logo, por segundo, entende-se: o escriba = um sacerdote. Enfim, considera que catálogos de textos e autores não constituíam listas de bibliotecas, mas antes “um cânone de obras apropriadas para instrução e memorização”, ou seja, “os intelectuais responsáveis por esse tipo de obra estavam interessados em ordenar os clássicos pertencentes ao currículo de formação dos escribas”(BRANDÃO, 2021, p. 136). Quer exorcista, quer sacerdote, o que busco enfatizar é a condição de que a escrita se liga à uma prática subjetivadora requerida ao postulante “escriba”.

O conceito de *autoria* mesopotâmica, na medida exposta por Brandão, a expressão “*ša pī*” (da boca de), é um signo indicativo daquele a quem se deve a versão *em causa*. Melhor dito, equivale-se a um “segundo fulano, ciclano...”. Logo, sobre o remanejamento da

⁴⁶ Apud: BRANDÃO. *Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgámesh*. Belo Horizonte: autêntica, 2021, p. 10.

autoria da “*Série de Gilgámesh*”, como repertoria o professor, de tradução em tradução, de conjectura a conjectura, sobre essa voz autoral, em Beaulieu é possível se apreender “escrita de acordo com o ensinamento de Sin-léqi-unnínni” (BRANDÃO, 2021, p. 136). Por vez, se esclarece: o escriba = aquele autorizado a dizer. Já para outro etimólogo, Lissen, em *The Cults of Uruk and Babylon* (2003)⁴⁷, encontra-se “*Sin-léqi-unnínni foi um intelectual que viveu em Úruk*”. Dito isto, em *Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgámesh* (versão de onde extraí os versos analisados), Brandão, em sua terminologia, emprega mais à autoria do escriba a perspectiva de um “editor” do que “autor”.

Isso tudo ponderado, se estabelece que nas várias versões de Gilgámesh não há paralelo entre a “autoria” da voz de Sin-Léqi-unnínni à existência da carne, de um único sujeito (como no caso de Moisés), propriamente dito. Se o considerar uma posição, sujeito histórico, se estatui: o escriba = função. Considerar ainda que Sin-léqi-unnínni tenha vivido no período proposto (ou seja, na época cassita), depende arguir duas alegações. É considerar, de um lado: (i) “seu nome [tomando-o] como formação tripla, que é típico da onomástica médio-babilônica – [, tratando-se] de uma homenagem ao deus Lua (Sîn), com o seguinte significado: Sîn é o receptor (Lēqi) da minha súplica (unninni)”.

Penso aqui “escriba” como posição ocupada por aquele que atinge o grau de uma determinada subjetivação (em proximidade daquela cristã), produzida em termos de uma ascese caligráfica, precedida por um laborioso exercício (Lēqi = da minha súplica) sobre si mesmo (Sîn = o receptor da graça do deus Lua, Sîn). Novamente, em ambos os casos, identifico um processo de “mortificação de si” destinada “a verificar tanto o desejo como a capacidade de acesso à verdade do postulante” (FOUCAULT, 2019, p. 89): escriba (exorcista; sacerdote) = sujeito autorizado a produzir arte divina em comunhão íntima com o labor artístico da caligrafia (escrita cuneiforme).

Prosseguindo, do outro, é reconhecer “o fato de a versão paleobabilônica do poema *Gilgámesh* [...] não ser encontrada após esse período, ao passo que a versão clássica (ša naqba īmuru), atribuída a Sin-léqi-unnínni, por isto, passa a ser fartamente documentada nas bibliotecas do primeiro milênio” (BRANDÃO, 2021, p. 137). Como se vê, ambos os argumentos destacados são insuficientes para proporcionar,

⁴⁷ Apud: SIN-LÉQUI-UNNÍNNI. *Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgámesh*. Belo Horizonte: autêntica, 2021, p. 136.

categoricamente, uma almejada existência corpórea aliciada tanto ao nome deste poeta como a autoria física deste poema.

Parece-me adequado lembrar, no entanto, a irrelevância da carne perante a voz de obras desta envergadura. Nessa medida, sua autoria possa, talvez, se sustentar de maneira similar à de Homero, com a *Iliada* e a *Odisseia*. Aproximando o escriba à perspectiva antiga, teríamos uma figura autoral quanto ao polimento, digo, a *forma final* do poema. Isso, respeitando, obviamente, as devidas particularidades atinadas às posições históricas poeta-grego e poeta-babilônico envolvidas.

Na Grécia Antiga, dando acabamento ao cânone literário, tem vez reputar a voz dos Homeridas: aqueles que *recitavam* os poemas de Homero, membros ligados à uma instituição, à escola dos rapsodos; em suma, os imitadores de Homero. Na Babilônia, talvez a maior diferença apreensível quanto à circulação dos mitos recaia sobre a “edição” final deles. Em grego, a apropriada entoação dos cânticos cabia à prática da métrica, do controle da dicção dos atores, responsáveis, em cena, para fazê-los pulsar oralmente. Digo, na Grécia, o texto escrito, pensando-o na completude do tráfego estabelecido entre seu sistema alfabético e fonético próprios, era, antes de tudo, *intuitivo* aos seus falantes.

Na ocasião de *Gilgámesh*, considerando-o no escopo do idioma acádio (e as propriedades implicadas neste sistema), é antes textualidade de sólida tradição *escrita*. Quero dizer, *esculpida*. Antes, abordava a precedência restritiva dos sistemas logográficos e semasiográfios, que desassociados à fonetização dos primitivos sinais dos idiomas semíticos, estabelecia uma relação contra intuitiva com seus falantes. Chamo atenção, pois, para um acabamento estético cuja edição ocorria, literalmente, sobre o poema (a peça de argila), assim desvinculando o texto do condicionamento das tradições orais em prol de sua concepção/composição exclusivamente material: a tábula. Labor que tomava forma, não em sua colocação na dramaturgia, mas no entalhe, realizado pela perícia técnica de mãos e caniços dos POETAS-CALÍGRAFOS que finalizavam seus poemas assando signos ideográficos em suas fornalhas.

Em apelo a essa autoria escultórica, aparentemente ligada mais à vocação manual dos escribas do que à retórica, é que, possivelmente, o conjunto de “códigos” expressivos da voz de Sin-léqi-unnínni poderia (também) ser *rastreado*. Ponderando o âmbito crítico das disciplinas indiciárias (a filologia, a crítica textual), pensando na função decisiva de entonação para as literaturas orais, ou, nesse caso, do entalhe para a literatura babilônica,

se percebe que a noção de texto que acabo que contrapor está ligada a uma *escolha cultural*, e por isso mesmo, seu alcance semântico é incalculável. Sobre as implicações semânticas (associada às condições físicas de um determinado suporte), vale retrazar a problematização histórica acerca das configurações do sentido ligadas à invenção da escrita e, posteriormente, da imprensa. Censura aplicável, penso eu, igualmente sobre os sinais cuneiformes. Retornando à Semiologia Histórica, já dizia Ginzburg que

inicialmente, foram considerados não pertinentes ao texto os elementos ligados à oralidade e à gestualidade; depois, também os elementos ligados ao **caráter físico da escrita**. O resultado dessa dupla operação foi a progressiva desmaterialização do texto, continuamente depurado de todas as **referências sensíveis**: mesmo que seja necessária uma relação sensível para que o texto sobreviva [no caso, *Gilgámesh*], o texto não se identifica com seu suporte [tradução após tradução]. Tudo isso nos parece óbvio, hoje, mas não o é em termos absolutos (GINZBURG, 1989, p. 157).

Agora, destoando das obviedades e absolutismos, viso a epopeia de *Gilgámesh* sob seu caráter físico, seu ponto de referência sensível. Desta vez, sacrificando a premissa individual generalizada do conhecimento, ou seja, buscando romper com interferências (traduções, reinvenções, línguas) que o desmaterializam, tantos séculos depois. Sendo possível suspender nossa “tendência ao apagamento dos traços individuais de um objeto [que] é diretamente proporcional à distância emocional do observador” (GINZBURG, 1989, p. 163), é que proponho um retorno aos poemas de *Gilgámesh*, atendo-me, desta vez, em suas referências físicas mais sensíveis.

Não nos esqueçamos da premissa paradigmática da observação: se a pegada indica a passagem de um animal, já um pictograma representa um imensurável avanço no caminho da abstração intelectual. Insistindo com Ginzburg neste caminho de (re)construção de sentidos, atrás dos vestígios tangíveis da voz exorcista, sacerdotal do escriba (e não dos fantasmas de outras que a ensombram), retomo a trilha de uma capacidade cognitiva herdada, há milênios, preconizando que

o homem foi caçador. [que] durante inúmeras perseguições, ele aprendeu a reconstruir formas e movimento das presas invisíveis pelas pegadas na lama, ramos quebrados, bolotas de esterco, tufo de pelos, plumas emaranhadas, odores estagnados. Aprendeu a farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais como fios de barba. Aprendeu a fazer operações mentais complexas com rapidez

fulminante, no interior de um denso bosque ou numa clareira cheia de ciladas (GINZBURG, 1989, p. 151).

Embasado em nosso patrimônio cognitivo, nesse caso, é que posso perguntar: o que indicariam, na superfície das tábulas, as menores pistas, os menores sintomas que se compõem senão como indícios de uma voz, de uma autoria, lá, aparentemente negligenciada? Procuo nestas algo como o valor plástico da escrita, apreendido por sua *fruição*. Fruição, na crítica literária arrolada à perspectiva histórica de leitura, segundo Roger Chartier (1945-), em *Formas e Sentidos. Cultura escrita: entre distinção e apropriação* (2011), a apresenta como um importante utensílio da ampla formação de sentidos dos textos literários, uma vez que

aparentemente passiva e silenciosa, a leitura é, com efeito, a sua maneira, inventiva e criadora [...] [por] apresentar todos os traços de uma produção silenciosa: deriva através da página, metamorfose do texto pelo olho do viajante, improvisação e expectativa de significações induzidas por algumas palavras, transposição dos espaços escritos, dança efêmera (CHARTIER, 2011, p.154).

O detetive de Ginzbourg, fruindo como o leitor proposto por Chartier, assim ensinados a melhor fruir por pistas infinitesimais poderiam assim configurar suas construções simbólicas pelo prazer (ou *emoção*) organizando, ao seu modo, a outra verdade sobre determinado objeto, obra artística (nesse passo, como o contracorpo *drag*). Essa construção da verdade pelo exercício da fruição parte da distinção da apropriação textual por meio de “dois processos relevantes: o de *mise en texte* e o de *mise en livre*” (CHARTIER, 2011, p. 9). O primeiro diz respeito aos “comandos” linguísticos e estéticos inscritos por um autor a fim de produzir certa leitura” (CHARTIER, 2011, p. 9), enquanto o segundo trataria dos “dispositivos agenciados pelo autor que atuam em conjunto com outros oriundos das formas tipográficas” (CHARTIER, 2011, p. 9). Em resumo, tais processos

interferem aí [na leitura] não apenas as habilidades das “mãos mecânicas” que compõem os textos mas também a imagem que os editores fazem do produto que oferecem ao espectador, assim como a representação que têm das competências de leitura daqueles a quem destinam prioritariamente a obra (CHARTIER, 2011, p. 10).

O manejo literário que evoco seria licenciado conforme as formas de reconfiguração permitida pelo intercâmbio de suas obras assujeitadas pelo leitor que as frui, bem como pelos editores que as recenseiam, pelos tradutores que as aclimatam, e nesse turno, pelos escribas que as produzem. No passo dessa relação intrínseca, insisto,

“são inúmeras as reflexões consagradas às relações entre as atividades simbólicas e as formas e suportes de transmissão do escrito” (CHARTIER, 2011, p. 17) em razão das várias possibilidades de leitura dos envolvidos. Logo, a aclimatação de uma cultura estrangeira pelo meio da prática cultural literária traduzida – decorrência direta do *mise en texte* e do *mise en livre* – segundo o pensamento de Chartier, presumivelmente consistiria situar o discurso, o texto e os leitores em

espaços de afrontamentos às relações estabelecidas entre os dois conjuntos de dispositivos: de um lado, os mecanismos da dominação simbólica que visam a fazer reconhecer pelos próprios dominados as representações e as consumações [...]; de outro, as lógicas específicas à obra nos empregos, usos, maneiras de fazer seu o que é imposto (CHARTIER, 2011, p.153).

Procurando esmiuçar mais o valor plástico da escrita, em consonância com essa corrente histórica da leitura de Chartier, recorro também aquela de Caroline Blunden. Em *China ontem e hoje* (2008), sobre a leitura e a crítica literária oriental, a antropóloga afirma que “a caligrafia foi considerada no Oriente, desde a Antiguidade, como uma arte em si mesma” (BLUNDEN, 2008, p. 181). Nesse sentido, reenfatizo o papel do artista, ou do escriba, visto que “o desenho e as características estéticas das letras [os ideogramas/a escrita cuneiforme] foram influenciados pelos instrumentos de escrita e pelo suporte utilizado” (BLUNDEN, 2008, p. 180). Logo, atrelam-se ao processo estrutural da escrita artística literária, conseqüentemente, tanto a perícia daquele que escreve/cunha, como a necessidade de seu ferramental, seja o pincel, a tinta, o papel, o caniço, o bloco de argila; uma vez que, fundamentais à tal prática,

a punção [pressão/gesto] possibilita uma grossura uniforme da linha e exige relativa presteza de execução, [...] [em que] os traços integram-se em grupos conforme sua orientação sobre a superfície [...] em sentido habitual da direita para a esquerda em colunas verticais de escrita. [...] Quanto ao instrumento tem-se o pincel [o caniço], que exige uma execução rápida, sem retoques nem vacilações [...] Com a variação das dimensões do traço e de acordo com a densidade da tinta [do sulco], pode-se conseguir uma diversidade de efeitos estéticos (BLUNDEN, 2008, p. 180).

Começando a educar nosso olhar para os princípios da escanção poética oriental, à guisa de exemplo, válido ainda é citar três condições de produção atreladas à produção de um poema em que o caráter físico da escrita (tinta ou sulco), ou seja, a sua referência sensível *significa*. São estes os índices infinitesimais que veem a completar a produção

do sentido que faz a superfície do poema reverberar e a da pedra falar. Vinculadas à base de tal escanção, assim devemos buscar certo valor também na inscrição dos traços grifados, ou na profundidade e espesura de um sulco, sistematizadas de acordo com características cuja execução deve estar perfeitamente equilibradas entre si em qualquer escrita impecável, senão pela prática do poeta-calígrafo:

1. **Oso:** Uma sensação de solidez nos traços de tal maneira que pareça impossível enfraquecê-los e, no entanto não apresentam aspereza.
2. **Carne:** Uma característica de plenitude nos traços que não implique, contudo, complacência ou grossura excessiva.
3. **Músculo:** O aspecto de um traço que se une ao seguinte através de ligações invisíveis e ao mesmo tempo relaciona um carácter à outro (BLUNDEN, 2008, p. 180).

A escanção desse suporte escrito (a caligrafia), conforme suscita Blunden, assim decompõe as condições estéticas da produção de um poema considerando que “acima de tudo, a escrita deve sentir-se “viva”. Isso se daria em razão de “a composição da grafia ter de dar a sensação de um movimento equilibrado, como o de um dançarino que estivesse se balançando e deslizando, movendo-se e brincando” (BLUNDEN, 2008, p. 181). Reconhecendo haver na escultura cuneiforme similar busca de composição referencial gráfica, pergunto, frente à tal *escritura plástica*, a qual espetáculo oculto fruiria de olhos, desse modo abertos, perante a obra de Sin-léqi-unníni (figuras 4)? Afinal, estou diante de uma narrativa calcada à mão, não de uma dependente da entonação e do ritmo da fala:



Figura 4: Tábula 11. *Epopéia de Gilgámesh*. Fonte: ©AFP/Sabah Arar

Diante da pedra, beirando a fronteira estabelecida entre a fruição e sentido, é que olho para o alinhamento entre os sulcos deixados sobre a argila cozida. Olho para a presença ou para a ausência de espaços positivos e negativos dentre os desenhos ali distribuídos, desta e não de outra forma. Recuando um passo mais para trás, olho melhor para a totalidade indiciária do fragmentado bloco de 25, 30 se transformando diante da força observadora do exame do meu olhar. Será que contemplaria, na coexistência de tais silhuetas, em tais núpcias de elementos pictográficos e fonéticos da escrita cuneiforme, assim vislumbradas, a revelação para uma realidade complexa, mítica, não experimentável diretamente?

As palavras que o gesto cunhou sobre a argila, observadas com a profundidade desse olhar, estão a serviço de usos que se devem respeitar. Essas formalidades semânticas aprendidas, ensinam que, o olhar, ao invés de destruir, desmaterializar o objeto que absorve, pode também a ele entregar-se e enriquecer com o prazer de estar em sua companhia. Reincide, sobre o mesmo objeto, a tripla premissa cognitiva de três pontos distintos, irrecusáveis, listados no paradigma indiciário: 1) de um lado, a codificação psíquica ordenada pela linguagem; 2) do outro, a carga semântica transformadora; 3) do último, o espectador-detetive, recepcionando-os, convergindo-os em linguagem à medida do alcance sensível de sua presença.

Ginzburg dizia que nossos ancestrais caçadores foram os primeiros contadores de história por abstraírem, interpretarem, classificarem e deduzirem os códigos sobre a relva, sobre a lama. Em igual estatura paradigmática, considero os escribas mesopotâmicos fazerem-no com a voz de seus instrumentos, encrustando discursos sobre o barro, calibrando sentidos e suas verdades junto ao fogo sobre a argila – hoje, estética de calor apagado há alguns milênios.

Entalhes assim, também não se produziriam isolados, tendo desvinculada a sua prática de um nome, de um patrocinador, vale dizer. Eis meu último argumento sobre a autoria mesopotâmica. Mirando agora para a existência (e necessidade) de uma instituição (poder/saber) que lhes permitisse cumprir a perícia de seu ofício associada à determinada sorte de discurso (exorcismos, lamentos, cânticos), não posso ignorar, a poderosa sombra de um mecenas envolvida nesse processo. Seguindo esse raciocínio, devo ponderar a importância do exercício prático desse regime. Cogito, para tanto, algumas

discursivizações ligadas à formação discursiva do mecenato, salvas como um recorte de singularidades temporal, cuja unicidade expressa a afirmação de um gosto, melhor dizendo, da vontade sobre uma verdade (artística) que é autorizada como tal, por sujeitos ocupantes de determinadas posições históricas.

Falo, por exemplo, do Papa Júlio II (1443-1513), que coroou Miguel Ângelo Buonarroti como artista, ao lhe permitir que atingisse a eternidade incumbindo-o da pintura do teto da capela Sistina, em 1508. Relembro dessa mesma posição poder-saber evocando o currículo e peso do nome da família Medici de Florença no seio da história da arte renascentista italiana. Ou ainda, citando a atualização dessa posição quando ocupada por Gertrude Stein (1874-1946), visto sua influência cultural como patrona de artistas, cineastas, escultores e romancistas, na Paris dos anos 1920. Suponho que ocupasse, em idêntica posição de poder-saber, o rei Assurbanípal, na grande biblioteca da capital babilônica Nínive, assujeitando os seus escribas como imortais poetas-calígrafos.

Visando à prática/poder do mecenato podendo assim ser associada a uma prática que assujeitou o nome Sin-léqi-unnínni como importante escriba para o cânone literário universal, tal como Miguel Ângelo foi assujeitado um importante artista no universo das artes, ocorre dizer ainda que este não se tratava, na época, de um nome ordinário. Sua ancestralidade era reivindicada por determinadas famílias de Úruk, nos períodos Neobabilônico, Aquemênida e Selêucida, nas quais “se destacam pessoas que atuavam como escribas e *Kalû*, constituindo uma espécie de dinastia de intelectuais” (BRANDÃO, 2021, p. 137).

Como sugere Brandão, “é difícil saber se se tratava de uma genealogia real ou uma prática de os escribas se porem sob o patrocínio de um famoso intelectual do passado, sendo provável que se tratasse de um epônimo de toda uma categoria de intelectuais” (BRANDÃO, 2021, p.137-138). Apresentada uma adequada margem sugestiva ao mecenato do monarca Assurbanípal, não seria incorreto alegar que essa prática assujeitaria todo um corpo de escribas; melhor dizendo, autorizava a posição categórica do escriba nivelando-a em adequadas condições para que cunhassem a produção/manutenção de mitos como *Gilgámesh*.

Ao falar “o poema” de Sin-léqi-unnínni, deve-se ter em mente a ideia de autoria como gesto de pulsão para a compilação de uma “série” (enciclopédia), como aquela constituída de doze tabuinhas traduzidas, dando corpo à obra *Ele que o abismo viu...* Por

fim, não pela carne, mas pela voz expressada por um conjunto de mãos em posse de caniços, junto a Brandão, creio correto dizer que “Sin-léqi-unnínni foi, em suma, um “escritor” (BRANDÃO, 2021, p. 138) – dentre escultores de barro; dentre narradores de Gênesis responsáveis por acrescentar “ao *corpus* de suas tradições literárias [ocidentais/orientais] um número considerável de textos cuja existência era antes, para nós, modernos, insuspeitada” (BRANDÃO, 2021, p. 10-11).

Aqui, termina a linha que permitiu seguir vestígios, pistas, assimilar gradativa e seguidamente uma série de verdades localizadas em eventos inesperados, que ordenaram esta reflexão tendo em vista a exposição das condições de produções históricas, textuais e artísticas em torno do mito da criação do homem, conjugadas pela justaposição de formações discursivas babilônicas e cristãs. Circulação de uma poética e seu poder transformador, o mito de *Gilgamesh* faz afluir acontecimentos singulares: o silêncio de uma biblioteca perdida, estelas de granito, um exército de francês, historiadores, geólogos, pictografias, calígrafos, tradutores, como Smith, Brandão, conjugando-os sob a recusa de um ponto estático: a *origem* do homem.

Dito de outra maneira, *Gilgamesh* é referência capaz de desestabilizar todo um conjunto de discursivizações dispersas na amplitude do tempo, dos espaços e dos discursos. É objeto cuja apreensão tece, enreda e relaciona graves ressignificações entre o fio da vida e da morte, entre o passado e o presente. Disto, texto que lançar luz sobre as sombras de Eva, duas coisas me ocorrem de saída.

A primeira, ironicamente, é perceber a mitologia de Adão e Eva incorrer em Nietzsche ao se deparar frente à genealogia de sua própria história, revelando a Gênese, e não dilúvios ou apocalipses, como o real problema a merecer real estima. A segunda, sendo então imperativa a queda do mito para compreender a existência de algo no processo de escrituras artísticas como ofício de práticas subjetivadoras, espécie de conversão de sangue em tinta, pedra e poesia; nisto consiste a remoção do pó cristão ainda remanescente sobre Eva para expor, conseqüentemente, o *savoir-faire drag* como similar prática de escritura artística. Nesse sentido, alinhadas essas duas figuras corrompidas pela marca da inconsonância, engendro agora à discussão ao enunciado motor *da discórdia* sujeitada ao feminino localizado na cena da criação mesopotâmica: a figura de *Shámat*.

3.3 – O cálice da discórdia: Shámhat

Não havia um jardim paradisíaco, embora talvez suspenso, mas sim a violenta e populosa cidade-bosque Úruk. Lá, brigavam os deuses entre si. No confronto, figuravam Gilgámesh e a revolta dos habitantes divinos de Úruk, disputando sobre “a corveia imposta aos deuses menores, os Igígi” (BRANDÃO, 2021, p. 156). O enfrentamento, no poema, só tem fim quando surge neste a palavra *Atrahasis*: “humanidade”. Para pôr fim ao embate, os deuses então decidem a criação de um novo ser, para que todo o labor exigido no ofício da lavoura, da agricultura, carpintaria e engenharias, trabalhos até então dirigidos aos deuses menores, os Isígi, fosse assumido pela humanidade. Observo o protagonismo e o antagonismo narrados a seguir.

É quando a deusa-mãe Arúru, incumbida da tarefa que lhe foi confiada, “*atti Arúru tabni [amelūta]/ eninna binî zikir ŠÚ*, “tu, Arúru, fizeste a [raça humana],/ agora faze o que se disse”; no *Atrahasis*, *attīma šassūru bāniat awēluti/ binīma lullû*, “tu és a matriz, criadora da raça humana,/ cria o homem” (BRANDÃO, 2021, p. 156), se incumbe de tal criação. Pela modelagem de argila, perícia de Arúru, a quem também se referiam Bēlet-ili, a Senhora dos Deuses de Úruk, assim modela sete machos e sete fêmeas.

Antes de sua animação, o primeiro deles não possuía a contextura de um nome, era designado somente pela expressão *ilitti qulti*, o “filho do silêncio”, dado o modo como nasceu, enquanto “os demais homens foram dados à luz no meio dos gritos e gemidos de sua mãe, sua entrada no mundo foi cercada de silêncio”. E este só se tornaria ímpar, em consistência e sustentação edificadas tal “a ‘rocha’, [a] ‘pedra’; determinado por um nome divino” (BRANDÃO, 2021, p. 157-158), – Enkídu, senão, graças à participação de certa semideusa; ou sacerdotisa meretriz.

Leitura da Tábula 1, em sua quarta fração, *A criação de Enkídu*. Nesta, para resolver os problemas dos deuses, surge o conceito de *Atrahasis*, humanidade. Dela, deriva *ilitti qulti*, o filho do silêncio, de cuja jornada procederão os meios para que atinja outra configuração: o status *homem*, finalmente. Como se lê, a deusa-mãe Arúru lava suas mãos, apanha um punhado de barro [*Shar*, em Acádio], molda com ele uma criatura chamada Enkídu. Entra em cena uma criatura coadjuvante na história.

Na latência silenciosa que lhe é designada, não há protagonismo viril na cena de abertura da criação. Enkídu, ainda de corpo coberto de pelos, é, pois, arremessado à relva. *Gilgámesh* não tem sua narrativa transcrita no espaço limítrofe de um jardim, ou no começo dos tempos. A epopeia não oferece a descrição de um momento único anterior, quando nada havia. Tão pouco busca reconstruir um mundo anterior à existência do homem. Simplesmente parte do princípio de uma humanidade que simplesmente se deu a ver num universo que sempre existiu. Nessa infinitude narrada, a repetição da cena da criação do homem retumba batida, com devidas ressalvas:

¹⁸Disse mais o Senhor Deus: Não é bom que o homem esteja só; far-lhe-ei uma ajudadora que lhe seja idônea. ¹⁹Da terra formou, pois, o Senhor Deus todos os animais o campo e todas as aves do céu, e os trouxe ao homem, para ver como lhes chamaria; e tudo o que o homem chamou a todo ser vivente, isso foi o seu nome (BÍBLIA, Gênesis, 2:18, 19).

Em ambas as cenas, Enkídu e Adão contam com a parceria dos animais. Contudo, faz-se necessário partir para as diferenças. Enkídu, um animal “aterrorizado, em silêncio, atento (tábua 1, linha 117)⁴⁸”, que entre outros, é aquele que se depara com um caçador “à quem chega de longe sua face se iguala (tábua 1, linha 121)⁴⁹”. Enkídu reconhecia na figura do caçador algo de semelhante em si: uma cabeça, pernas e braços, todavia, uma unidade ainda toda indistinta. Já Adão surge resplandecido em todos os aspectos da vida civilizada. Adão dispensa iniciação ou a adaptação de longos processos de aprendizagem. Na voz de Adão, há também certo conhecimento inato, ao passo de que versará nomes à todas as criaturas vivas (embora, em qual língua, jamais tenha se chegado a um consenso).

Ato importante a considerar dessa discursivização é o surgimento da meretriz Shámhat: inscrição do enunciado que bifurca as narrativas babilônica e hebraica, partindo de um evento catalizador para a construção de verdades opostas ligadas à criação do homem – de um lado, rumo a sua Ascensão; do outro, rumo à decadência de seu espírito. Destaco aqui o esvanecimento da mensagem tirada dos versos da união de Enkídu e Shámhat para sua transformação em verdades outras.

Shámhat e Enkídu passam seis dias e sete noites entregues a uma impetuosa concupiscência. Ao fim desse tempo, quando Enkidu tenta retornar às gazelas e outras criaturas selvagens, todas fugiam dele [conforme *Gilgámesh* prometera ao caçador]. Enkídu se espanta por

⁴⁸ SIN-LÉQUI-UNNÍNNI. *Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgámesh*. Belo Horizonte: autêntica, 2021, p. 122-125.

⁴⁹ SIN-LÉQUI-UNNÍNNI. *Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgámesh*. Belo Horizonte: autêntica, 2021, p. 48.

não ser mais capaz de contar com a companhia dos animais, porém, sua desorientação e perplexidade são prelúdios de um novo estado de coisas (GREENBLAT, 2018, p. 56).

O prelúdio mostra, voltando a Greenblatt, ter sua força motriz no protagonismo de Shámhat. Coube sempre a mulher, de fato, a entrega do conhecimento ao homem após a abertura de seu sexo: “tire a roupa dela e abra seu sexo” (Tábula 1, linhas 142-145, BRANDÃO, 2021, p. 49). Sob o céu de *Gilgámesh*, não havia inscrição malfazeja no cumprimento deste gesto, tão pouco menção à frutos proibidos. Remontar ao pecado (ou culpa) conferido à “primeira” mulher (ordenação cristã), requer uma revisão sobre a política em rigor nos Paraísos envolvidos. Falo da interpretação da castidade – ou, melhor, a reformulação dessa prática de um estado de graça para a lei, convertida da vida para a morte. Eis no sexo de Shámhat o ponto de discórdia que principiou os atuais contornos antagônicos de Eva: o cálice feminino tosquiado desde à memória mesopotâmica.

Sobre as injúrias cristãs, o ventre feminino, cálice fecundo, é especialmente objeto que requer proteção, que deve ser fechado e possuído. Eis como Perrot resume a importância cristã atribuída ao hímen e à virgindade, em *Minha História das Mulheres* (2019). No acumular das leis cristãs observadas pela historiadora, pode-se antever o deslocamento da fertilidade (estado de graça) para um *estado de lei* em prol do cumprimento da prática da castidade e do celibato. Instrumentos estes aplicados e regularizados em elevadíssima estima na doutrina referida. Neste regimento, a serventia do sexo, senão exclusividade reprodutiva, finda absolutamente negativa, visto que no “país da Igreja, a carne é fraca; o pecado da carne é o mais terrível dos pecados”. (PERROT, 2019, p. 64). Talvez, o maior exemplo do recalçamento cristão sobre o protagonismo feminino referido encontre seu ápice regulatório junto à baila de São Pedro Damiano (1007-1072), autor da famosa *Officium Beatae Virgins*:

ó, vós, cadelas, porcas, corujas uivantes, corujas noturnas, lobas sanguessugas, [que] brandam “Traz! Traz! (Provérbios 30, 15-16). Vinde, ouvi, meretrizes, prostitutas, com vossos beijos lascivos, vossas pocilgas para porcos gordos, coxins para espíritos imundos, semideusas, sereias, bruxas, devotas de Diana, se quaisquer portentos, se quaisquer presságios foram encontrados até hoje, devem ser julgados suficientes para o vosso nome [sinonímia ampla para um recipiente, palavra única: mulher]. Pois sois as vítimas de demônios [graças ao pecado de Eva], destinadas a ser eliminadas por meio da morte eterna [desde a expulsão do Paraíso]. Por vossa causa, o demônio ceva-se mediante a abundância de vossa luxúria [a temida sexualidade feminina], é alimentado por vossos festins sedutores [, senão, o corpo feminino] (Apud: GREENBLAT, 2018, p. 123).

Nestes termos, o ato sexual no Cristianismo é objeto transformado em coisa sinistra. Nessa inscrição, a figura da mulher, está longe de ser parceira do homem; ela é antes e desde sempre sua mortal inimiga (Adão = bom; Eva = mau; logo: Adão ≠ Eva). A abertura de tais antagônicas comportas discursivas resulta, sem exagero em dizer, na fabricação de perversidades, justificáveis frente aos riscos do perigoso poder da (distorcida) fecundidade feminina. Os poucos exemplos que trouxe, suficientes, porém espero, permitem repertoriar tal subversão (bem ≠ mau), por sua vez, observando-a instaurada como *verdade* em condição de afrontosa formação discursiva.

Aceno, com brevidade, para algumas das construções de sentido arroladas ao Cristianismo, evidências do deslocamento da verdade do cálice babilônico feminino. Desse jogo dicotômico de forças, apreende-se, paralela à fabricação da Gênese cristã, a tomada da figura de Eva como fonte enunciativa antagônica, deslocando, na cena da criação, seu protagonismo. Todavia, em *Gilgámesh*, o protagonismo de Shámhat, meretriz, semideusa do amor, seu papel que executa a abertura da sexualidade feminina, não representava maleficência, mas sim seu direto contrário, benevolência.

O que se exhibe da fundamentação mais antiga já concebida sobre o protagonismo feminino é sua concepção como manancial criativo (feminino = vida). Nessa esfera, tem importância não o poder criador pressuposto à virilidade, mas sim o poder transformador legitimado na feminilidade. Distante da versão pecaminosa ligada à colheita dos discursos cristãos, a versão babilônica vê no sexo a passagem, a abertura singular de acesso à fecundação da vida pelo ganho da consciência humana. Ampliadas assim as vidas, sob peso e risco da própria mortalidade (a posse do *discernimento*), Adão e Eva sentiram-se envergonhados, ao passo que Enkídu e Shámhat preferiram fazerem-se lembrados.

Volto ao casal babilônico derradeiramente. Em cena, antes do contato com Shámhat, Enkídu era figura incompleta. Ao fim do tempo que passou com ela, não apenas seu corpo, sua mente se metamorfoseava. Da completude que se estabeleceu graças ao toque fecundo de Shámhat, Enkídu ouvia de sua musa as maravilhas de Úruk e os feitos dos gloriosos deuses e semideuses que lá habitavam. Caminho sem volta, as palavras da meretriz fazem despertar nele o estopim de um anelo, nada menos, heroico:

A meretriz – olhou em seu rosto,	204
E o que a meretriz fala escutam os seus ouvidos –	
A meretriz a ele diz, Enkídu:	206
És bom, Enkídu, como um deus és tu!	

Porque vagas com os animais pela estepe?	208
Vem! Levar-te-ei ao coração de Úruk, o redil,	
À casa dos deuses, morada de Ánur e Ishtar,	210
Onde também está Gilgámesh, perfeito em força,	
E como touro selvagem tem ele poder sobre os homens.	
Ele falava e ele assentia com suas palavras –	213
Seu coração sagaz buscava um amigo.	
Enkídu a ela diz, à meretriz:	215
Vem, Shámhat, convida-me	216
À casa dos deuses, morada pura de Ánur e Ishtar,	
Onde também está Gilgámesh, perfeito em força,	218
E como touro selvagem tem ele poder sobre os homens.	
Eu próprio o desafiarei, ----	220
Gritarei no coração de Úruk: sou mais valente!	
---- o destino mudarei:	222
O na estepe nascido é valente, forte! ⁵⁰	

Uma vez reprovados no teste, cabisbaixos, Adão e Eva foram despojados do Paraíso como mortais errantes. Em seu turno, Enkídu e Shámhat vão até lá senão para se equivalerem em grandeza junto aos deuses, pois, conscientes de si, eram ambos indiferentes aos perigos da viagem. Enkídu não era mais um selvagem entre animais selvagens. O que se absorve adjacente ao mito da criação que inspirou o Gênesis hebraico (calcada na ideia de um coadjuvante, papel de menor escala), tem a ver com a floração da inteligência (feminino = sabedoria); é a chegada da primavera do intelecto, é a marca da passagem da natureza para a cultura. É este o legado que *Gilgámesh* dedica ao “nascimento do homem”. (GREENBLAT, 2018, p. 59). Esse é o início da grande epopeia que circulava no Oriente, anterior em muitos séculos da decisão dos hebreus de escreverem sua própria história acerca dos primeiros tempos da humanidade.

Como acena Greenblatt, trata-se de “um exultante relato de iniciação sexual; uma gradual ascensão da selvageria à civilização [...]; uma difícil e relutante aceitação da mortalidade” (GREENBLAT, 2018, p. 56). Com o colapso das cidades mesopotâmicas, esse relato desapareceu junto à tecnologia ultrapassada da escrita cuneiforme. Com ele, a história de amor entre heróis mais antiga já narrada ficou esquecida por milênios,

⁵⁰ BRANDÃO, Jacyntho Lins; SIN-LÉQI-UNNÍNNI, 2021, p. 51-52).

registrada numa escrita inelegível e sepultada sob montanhas de escombros calcificados. Até ser recuperada, primeiramente, por Sr. George Smith. Por isso, ela não se tornou parte da herança cultural ocidental/oriental. Em seu lugar, herdamos o insosso Gênesis hebraico:

⁷Então o Senhor Deus formou o homem do pó da terra e soprou em suas narinas o fôlego de vida, e o homem se tornou um ser vivente. ⁸E plantou o Senhor Deus um jardim no Éden, da banda do Oriente, e pôs ali o homem que tinha formado (BÍBLIA, Gênesis, 2:7, 8).

Ao propor esse retorno ao Gênesis, localizo a repetição deste enunciado num dado *arquivo*, ou seja, no *regime de verdades* já ditas sobre ele. Falo do(s) lugar(es) que atingimos ao buscar as condições sócio-histórico-discursivas acerca de determinado objeto. Como o fiz escavando as narrativas hebraicas e as remontando até as materialidades que perduraram da biblioteca de Nínive. Conforme depurei os múltiplos sentidos ligados à criação do homem em sua convergência sobre estruturas adormecidas, illustrei, na exterioridade dos códigos abordados (cunhas, logogramas, pictogramas, signos), o que nestes *não estava dito* acerca desta cena (subversão de protagonismos), ainda é, entretanto, possível atribuir-lhes verdades outras, significativamente.

Mobilizá-los lá, enunciados, em suas condições de produção sócio-históricas para vasculhar em suas margens – redes em cujos nós se desatam vozes dando vez aquilo que nestas não lhes está explicitamente dito – é o que Foucault nos ensina a fazer em sua Arqueologia. Se, na AD, o gesto analítico se volta ao engajamento da prática discursiva, perguntando, (i) como os sentidos são materializados pela língua; (ii) como os discursos produzem verdades, e por fim, (iii) quem são os sujeitos do discurso; nesse passo, estreito a proximidade com a metodologia arqueológica do filósofo e, agora analiso o enunciado que tomei como ponto de discórdia para examinar a má indexicalização do enunciado *drag* (homem ≠ mulher; logo: homem ≠ *drag*): “Não vestirá o homem vestes de mulher” (*Deuteronômio*, 22:5).

Ao tomar tudo aquilo que de concreto é possível falar, tudo aquilo que foi constituído e reconhecido como um *domínio discursivo*; território próximo do conceito que Foucault estabelece como “arquivo”⁵¹, começo a sistematização do enunciado referido analisando o verbete “Deuteronômio”.

⁵¹ Este, que não é bem um conjunto de documentos culturais guardados por uma memória e testemunho de um passado, tão pouco uma instituição responsável por conservá-lo, mas que “é antes de tudo, a lei do que

Do grego, Δευτερονόμιον, (*Deuteronómion*), queria dizer “Segunda lei”. Do Hebraico, דְּבָרִים (*Devārīm*), significa “palavras ditas”. Seguindo a esteira do teólogo Patrick D. Miller, em *Deuteronomy* (1990), trata-se da compilação conhecida como quinto livro da Torá, ou seja, a primeira seção da Bíblia hebraica cujo texto remonta às discursivizações do Antigo Testamento, transmitidos assim à Bíblia cristã. O título hebraico tem sua derivação do primeiro versículo do texto “*Eleh ha-devarim*”; traduzindo: “Estas são as palavras que Moisés falou”. Já na tradução hebraica “*mishneh haTorah hazoth*” quer dizer “uma cópia desta lei”. Expostos diferentes pontos de vista no tocante à diferentes discursivizações sobre as verdades que ele trata, partindo de seu título, prosseguirei a análise visando o enunciado extraído de sua estrutura literária circular, seu miolo central (capítulos 12-26), o chamado.

Os Capítulos 12–26 codificam as leis que governam a religião dos israelitas (capítulos 12-16a), a nomeação e regulamentação de líderes comunitários e religiosos (16b-18), os regulamentos sociais (19-25), além da confissão de identidade e lealdade (26). Tal código consiste em uma série de mandamentos, os *mitzvot*, endereçando aos israelitas como eles deveriam se portar em Canaã, sua terra prometida por Javé, o Deus de Israel. A lista é organizada por leis separadas por grupos temáticos, tais como: “observação religiosa”; “leis sobre os oficiais do governo” e “direito civil” e “direito penal” (MILLER, 1990, p. 112).

Vale lembrar que o conceito de Deus, no Deuteronômio, se alterou ao longo do tempo. Sua camada mais antiga, do século VII a.C. (ou antes) tende à monolatria: não negava a realidade de outros deuses embora exigisse a adoração de apenas Javé em Jerusalém. Em suas camadas posteriores, do período do exílio (meados do século VI a.C.), em seu quarto capítulo, é que surge o conceito de monoteísmo. É quando a figura de Deus passa a negar a existência de quaisquer outras divindades frente o peso de Sua onipresença, nos Templos, no céu, na terra.

É nesse contexto da revisão da história de Israel calcada na reafirmação dos Dez Mandamentos que se encontra sublinhado o arranjo da relação soberana de Deus com o povo de Israel versado no Deuteronômio. Veem-se aí verdades e subjetividades arroladas às variadas leis 21–25, centradas na vida civil e doméstica, como, por exemplo: “Não

pode ser dito, o sistema que rege o surgimento de enunciados como acontecimentos singulares”. (FOUCAULT, 2010, p. 170)

haverá traje de homem na mulher, e não vestirá o homem veste de mulher; porque qualquer um que faz isto abominação é ao Senhor, Teu Deus.” (BÍBLIA, Deuteronômio, 22:5). Estabelecida nesse versículo uma verdade instaurada como lei aos israelitas, falta agora instigar os valores associados ao verbo *vestir*; ללבוש (*lil' bosh*), em hebraico.

Transitivo, intransitivo e pronominal, é verbo a significar: 1) usar (como traje ou vestuário), vestir-se; 2) quer dizer vestir (alguém ou a si próprio) de determinada maneira. 3) é cobrir(-se), revestir(-se); 4) é adornar(-se); enfeitar(-se)⁵². Interessante, porém, antevendo a discursivização afrontosa em que tal palavra é arrastada, é averiguar sua *antonímia*. Vestir é antônimo de afeiar, anarquizar, desordenar, desmobilizar, deturpar, descolorir, desnudar, destemperar, alterar, deformar, privar, desmoralizar, destruir, decompor, atumultuar, adulterar, obliterar, corromper⁵³, entre muitos outros. Pergunto, o que na lei deteunômica apreende nos trajes femininos a desordem; a deturpação, a deformidade, a destruição do homem, filho de Adão, senão a *memória de Eva*?

Estabelecidas estas “decibilidades”⁵⁴ gravitando esse enunciado, as organizo partindo: 1) do *princípio organizador* que estreita as margens deste enunciado, tangenciadas por declives históricos (mito babilônico; mito hebraico); 2) da *sistematização* que lhe atribui certa *regularidade* (visível na língua), ou seja, o enunciado ללבוש (*lil' bosh*, em hebraico); = φορούν (*foróún*, em grego) = *vestire* (em latim), vestir, em português, funcionando nessa discursividade como antonímia (ponto semântico de discórdia) ligada ao protagonismo de Shámhat (por conseguinte, ao feminino de/em Eva), o qual, até então, “por razões de circunstância ou por uma incapacidade ligada à sua própria forma de linguagem [escrita cuneiforme] – seu discurso não foi capaz de exprimir” (FOUCAULT, 2010, p. 169).

Portanto, pelo *método arqueológico* observo tal decibilidade conservando a discursivização antagônica de Eva aderida como subversão lida na ação do *vestir(-se)*, não necessariamente promovendo uma redução da “diversidade dos discursos [envolvidos], mas sim a repartir sua diversidade em figuras diferentes [Adão (+) ≠ Eva (-)]” (FOUCAULT, 2010, p. 180). Ou seja, veste babilônica do feminino (floração da

⁵² FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Aurélio: dicionário de língua portuguesa**. Coordenação de edição Marina Baird Ferreira; equipe de lexicografia Margarida dos Anjos. 7ª ed. Curitiba: Ed. Positivo, p. 815, 2008.

⁵³ 7Graus, Dicio.com.br, **Dicionário online de Antônimos**. Disponível em: <https://www.antonimos.com.br/vestir/>

⁵⁴ CASTRO, Edgardo. Vocabulário de Foucault, in: Arquivo, p. 43, 2009.

inteligência do primeiro homem; adorno que o resgata do estado selvagem; Shámhat que lhe veste com o discernimento); memória discursiva oposta à veste hebraica (adornar-se na medida de Eva é equivaler-se na corrupção, desordem, privação, deformação, destruição de Adão...) tem sua verdade confiscada (no antagonismo/antonímia) pelo *Código Deutenonômico*. Essa memória do travestimento, visto assim sob o exame que proponho, é *reativada* por

enunciados anteriores [que] outra cultura retém, valoriza ou reconstitui; a que transformações, comentários, exegeses e análise os submete, os limites e as formas da *apropriação* [narrativa babilônica] que indivíduos, grupos [os hebreus] têm direito a determinada classe de enunciados [tábulas de argila/ escrituras sagradas], como se define a relação do discurso com seu autor [babilônios/ hebreus]; como se desenvolve entre as classes, as nações ou as coletividades a luta [disputa pela criação e protagonismo do homem] para encarregar-se dos enunciados [*Gilgámesh*/ Gênesis] (FOUCAULT, 2010, p. 169-171).

Expedidos ambos os discursos neste alinhamento, interessante é destacar o jogo de palavras pela disputa do protagonismo das subjetividades masculina e feminina partindo pelo sentido antagônico do verbo vestir articulado neste enunciado. Na edição de *Gilgámesh* incorre na tradição do deslocamento do *status* mítico do feminino mesopotâmico, relegando-o ao segundo plano. Adaptada à cena da criação, esculpindo primeiro a figura mítica de Adão; está *O senhor Deus* o responsável por animar o barro ao soprar em suas narinas um hálito de vida, *o fôlego da vida*. A imagem, ajustada, continua capturando o milagre da animação: “matéria é o próprio pó inerte da terra, mas não é inerte. O barro respira; está vivo. Deus o criou e despertou-o para a vida, porém não se acha presente nele. Nisso está a possibilidade de libertação e alienação” (GREENBLAT, 2018, p. 60) pela perspectiva de ter sido o homem, simplesmente, criado “à imagem de Deus”.

O custo desse reflexo divino concedido à Adão, aquele que não precisou aprender ou experimentar nada, a fim de alcançar a sua identidade, não elimina apenas (e de uma só vez) toda a necessidade de aprendizagem contida na história de iniciação de sua versão pretérita, Enkídu. Com este, se revoga *o fôlego da vida* atribuído ao papel de Shámhat, mulher de *status* superior àquele quisto à Eva, ao passo que a figura e importância do cálice feminino se esvai, diminuindo dado o seu anulamento. Não chegaria a dizer um total apagamento, já que o elemento que põe o homem desperto, que *abre* a consciência se mantém na narrativa, por exemplo, agora sob os contornos de maçãs proibidas.

O que se depreende, até aqui, da decibilidade examinada: das relações acenadas no conjunto dessas formações discursivas (*Gênesis/Gilgámesh*), a narrativa hebraica do Gênesis cristão tem suas verdades materializadas (conjecturas inscritas na interdição do vestir(-se) hebraico) próximos daqueles encontrados no mito investigado (conjecturas inscritas na tradição do vestir(-se) babilônico). Eis como é possível dizer que, dada a detecção das relações que pulsam em semelhança sobre tais códigos, que as *produções de verdades* que outrora formularam a cena da criação babilônica, figurada em Enkídu e Shámhat, reformulam a cena da criação cristã, reprisada nas figuras de Adão e Eva –em devida desproporção antagônica.

E quanto aos sujeitos a quem respondem esses discursos? Ora, no mito babilônico cunhado por Sin-Léqui-Unninni a posição feminina não é rechaçada a um segundo plano, tal uma sobra da carne de Adão. Os sujeitos deste não dialogam com serpentes, nem sua altura se designa à tentação de convencionadas maçãs. E há ela, Shámhat, sujeito cúmplice de uma divindade feminina (Arúru), responsável por resgatar o homem de seu estado de selvageria, não lhe insuflando, mas abrindo a ele a passagem para *a sabedoria*. São estas as margens que me permitem declarar: a interdição do travestimento hebraico dormita sob a veste do feminino babilônico, Shámhat (protagonismo feminino ≠ protagonismo masculino). O que me permite igualmente dizer que a concepção da sexualidade feminina, o cálice de Shámhat, ofusca a imagem de sua releitura, em superioridade e sofisticação: a Eva do Gênesis. Melhor dito, conforme *quiseram* a imagem de Eva.

À vista disso, em ressonância ao pensamento filosófico acatado, demonstrado pelo gesto metodológico empreendido, uma vez demonstrados os processos de fabricação de verdades na linguagem (as escrituras sagradas), com base nas condições sócio-históricas (povo hebraico cativo à cultura babilônica) nas quais se verifica a circulação e de uma repetibilidade mítica (*Gênesis/Gilgámesh*), cito Foucault aludindo a premissa máxima de sua Arqueologia para endossar esta reflexão:

não basta dizer uma frase, nem mesmo basta dizê-la em relação determinada com um campo de objetos ou em uma relação determinada com um sujeito, para que haja enunciado -, para que se trate de um enunciado é preciso relacioná-la com um campo adjacente [a mitologia]. [...] Não se trata de uma relação suplementar que venha se imprimir sobre as outras, não se pode dizer uma frase [**1. Gênesis/ 2. vestir/ 3. Adão/ 4. Eva**], não se pode fazer com que ela chegue a uma existência de enunciado [**escrituras sagradas/ escrita cuneiforme**]

sem que seja utilizado um *espaço colateral* [1. *Gišgimaš*/ 2. *ללבוש*. 3. *Enkidu*/ 4. *Shámhat*; pois]: todo enunciado tem sempre suas margens povoadas de outros enunciados (FOUCAULT, 2010, p. 110).

Resta averiguar tal desejo sobre Eva, em simetria ao conceito de *verdade*, para concluir esta exposição. Em suas formulações ministradas nos cursos do *Collège de France*, entre 1973-1974, pontualmente em *O Poder psiquiátrico* e em sua aula inaugural na mesma instituição, vulgo *A ordem Do Discurso* (1970), Foucault tece alguns apontamentos sobre a manutenção discursiva da verdade. O filósofo é claro. Ao se operar o conceito de verdade, cabe dizer que não se trata de empenhar a verificação do estabelecimento de uma reflexão sobre a existência de um fato “certo” em detrimento de outro “errado”. Como alerta Foucault, não há buraco negro na verdade.

Ora, “a verdade nela mesma percorre o mundo inteiro, nunca é interrompida”. Isto, grosso modo, quer dizer que para o saber científico, não há nada “suficientemente próximo para que não se possa lhe fazer a pergunta: o que é você em verdade?” (FOUCAULT, 2006, p. 302). Logo, resta indagar: o que é uma escritura sagrada (como a Bíblia, e por conseguinte, a(s) veracidade(s) nela afirmada(s)) *em verdade*? Para formular uma resposta admissível à pergunta levantada, recorro aos conceitos foucaultianos de *verdade acontecimento* e *verdade demonstrada*. Os fatos que compõem à natureza da primeira lhe atribuem o caráter, nada mais, nada menos, que aquele de um *posicionamento efêmero*, já que

ela passa como um relâmpago, rapidamente; em todo caso, ela está ligada a ocasião, *kairós* [...], não tem geografia nem calendário, é uma verdade que tem seus mensageiros [...], operadores dessa verdade descontínua [...], essa verdade não é universal [...], mas sim dispersa, uma verdade que se produz como acontecimento (FOUCAULT, 2006, p. 303-304).

Aproximo, portanto, as verdades bíblicas à natureza da verdade acontecimento, primeiramente. Atinjo, com isso, imagino, as feridas abertas deixadas pelos dogmas religiosos, voltando a Blainey, que é conciso sobre a força motriz do projeto cristianismo. De sua análise, conclui que, embora a curta vida de Cristo fora extraordinária, não se podia “garantir que a mensagem deixada por ele, por si só, bastasse para criar a instituição que se mantém acerca de dois mil anos, afinal, o Cristo em algum momento foi abandonado por boa parte de seus discípulos, embora todos, menos um, houvessem retomado a fé” (BLAINEY, 2012, p. 41). Eram necessários também, portanto, frente às

pressões sociais e políticas realizar a *manutenção* da palavra de Cristo, dados os diferentes interesses institucionais que desejavam confiscá-la.

O que conduz à questão levantada, sequencialmente, às verdades que se quiseram *demonstradas*. Quero dizer, desde o registro bíblico mais antigo, a carta escrita por Paulo, a primeira epístola aos tessalônios, até a compilação final do *Novo Testamento*, a mobilização/manutenção textual realizada por seus *mensageiros*, responde diretamente às diretrizes de um sistema organizado ao redor de *concessões*, nesse sentido, logo filtradas por *procedimentos de exclusão*, a pensar que

em toda sociedade, a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2009, p. 9).

De todo esse sistema de manutenção, primeiro cabe averiguar o papel estatuído por seus mensageiros. Rastreamento-os, dentre suas múltiplas fontes histórica, Blainey chega primeiro à Tarso, cidade localizada hoje ao sul da Turquia, ao norte do Mar da Galileia. Espaço aproximado de 300 quilômetros, aos quais, em algum ponto, se atribui o nascimento de Paulo. Não é sabido em que época ele tomou conhecimento da existência de Jesus, porém, antes disto, sabe-se, desse cidadão nem judeu, nem romano, sua ferrenha oposição aos cristãos e sua determinação em destruir o grupo.

Um dia, contudo, viajando rumo à sinagoga de Damasco, acompanhado de seus servos, “o sol, que ia alto, escureceu de repente. “Desceu do céu sobre a estrada uma luz mais brilhante do que o sol, que envolveu a mim e aos que me acompanhavam”. Reza o mito, que todos se jogaram ao chão, e ouviu-se a voz perguntar: “Por que me persegues? Paulo, muito assustado, fez outra pergunta: “Quem és tu?” A voz respondeu: “Sou Jesus de Nazaré, que tu persegues” (BLAINEY, 2012, p. 41-42).

Acerca da experiência da cegueira de Paulo, ou de sua presença na estrada que na época levava a Damasco, Biblicistas concordam, não exatamente sobre estes, mas sobre os relatos sobre a sua mudança de espírito e de personalidade. Convertido cristão, sabe-se que Paulo passou três anos na Arábia, onde viviam grupos de judeus e cristãos, estadia que nada lhe resultou, “a não ser talvez, para ele, de autoconhecimento e mais determinação” (BLAINEY, 2012, p.42). até que foi encontrar Pedro, Tiago e outros

apóstolos, que viviam em Jerusalém, onde se tornaram aliados. Os convertidos não eram uma novidade nessa sociedade, porém,

Paulo se mostrava muito combativo. Nas sinagogas mais frequentadas e no templo de Jerusalém, as notícias acerca da mudança de comportamento de Paulo devem ter causado espanto. E ele sabia que os judeus mais severos, em sua maioria, jamais o perdoariam. Como discípulo de Cristo, Paulo ainda se sentia ligado ao povo judeu e às tradições judaicas; considerava-se “um hebreu dos hebreus”. Sendo judeu, provavelmente inclinava-se a pensar que romanos, gregos e outros convertidos do cristianismo deveriam primeiro *adotar* o modo de vida dos judeus. Assim, evitariam comer carne de porco, mariscos e outros alimentos proibidos pela lei judaica, e deixariam de trabalhar aos sábados – o *sabbath* (BLAINEY, 2012, p. 43).

Tais questões, acontecidas nos arredores de Antióquia, têm importância quanto à produção de discursivizações sobre Jesus e os processos de subjetivação para o sujeito cristão. Lá, Paulo passou a acreditar que o conjunto de coisas ditas por Cristo não deveria permanecer como uma ramificação do judaísmo. Era preciso a instituição de *leis*, legisladas por mensageiros que as pregassem visto como “uma religião para todos, judeus ou não. [Logo,] foi em Antióquia que se empregou pela primeira vez o termo “Cristão”. E foi Paulo quem apontou a relevância contida no nome “Cristo” ou na expressão “o ungido” (BLAINEY, 2012, p. 43).

Basicamente, nisto se vê operada a manutenção da palavra de Cristo, do desejo sobre suas palavras, pela aplicação de *dispositivos*⁵⁵ que a legislavam desta ou daquela maneira, como, a exemplo, “determinou-se que judeus e não judeus deviam ser livres para decidir as próprias regras acerca de dieta, circuncisão e casamento e qualquer um seria bem-vindo, caso quisesse converter-se ao Cristianismo”. De maneira convincente, Paulo estabelece o cumprimento de leis que fidelizam, aos sujeitos a estas assujeitados, o direito sobre o credo cristão. E com este, a igreja dava seus primeiros passos nos processos de objetificação e de subjetivação: “Não existe nem judeu negro, nem escravo livre, homem nem mulher, pois todos somos um em Jesus Cristo” (BLAINEY, 2012, p. 42).

Com essa mínima exposição de condições sócio-históricas arroladas à construção da verdade cristã, não se pode esquecer que tal verdade legislada possuía sobre ela, além

⁵⁵ Foucault não apresenta um conceito exclusivo para dispositivo. No entanto, em sua obra, este é consensualmente admitido a algo como, 1) um conjunto heterogêneo de elementos. 2) Entre estes, há o jogo. 3) Responde à uma urgência histórica. 4) Possui configuração. 5) Entretanto, nunca é fixo, sempre se rearranja.

da existência de diferentes ângulos, associados a desejos múltiplos, também sua estruturação discursiva fundada em mais de uma língua. Lembremo-nos (geográfica e socialmente) dos idiomas falados pelos cristãos. “Cristo” e “Bíblia” são palavras gregas. “Anjo”, de mesma origem que, significando *mensageiro*, tornou-se verbete cedido à honra dos primeiros discípulos, os “apóstolos”. Do grego vêm ainda ‘Bispo’, tradução de “inspetor”, “Eucaristia”, a “ação de graças”, tomando-lhe empréstimo a cerimônia cristã. “Pentecostes” quer dizer “cinquenta dias após à Páscoa”. Hoje, nos lugares mais dispersos onde chegou à doutrina cristã, ainda se ouve a oração *Kyrie eleison*; “Senhor, tende piedade”.

Apesar da predominância do grego, Blainey adverte que Jesus, que falava um pouco deste, transmitiu quase todos os seus ensinamentos em uma língua semítica, o aramaico, que lhe vinha mais naturalmente. Quando evocou seu Pai em oração no Getsêmani, o fez usando a palavra *Abba*. Durante sua crucificação, evocou várias outras no mesmo idioma. No mais, o grego não foi adotado comumente nas primeiras igrejas fundadas décadas após sua morte. É neste ponto, a pluralidade da linguagem em destaque, que se apreende, de um lado, seu papel impulsionando e materializando a influência de seus mensageiros no propagar da palavra de Cristo. Do outro, a tomada de uma decisão central na história do Cristianismo. Afinal de contas, se, numa extremidade,

nas igrejas cristãs da Palestina, a pregação e os cânticos eram feitas em hebraico [...]. [Na outra,] os judeus cristãos que se reuniam fora da palestina rezavam em grego, a principal língua da metade oriental do Império Romano. [Razão pela qual,] os quatro evangelhos que compõem a essência do Novo Testamento foram escritos em grego [...] [bem como,] em Roma, a língua falada pelos primeiros cristãos era o grego. [Mais adiante,] Vítor, um norte-africano em 198, foi o primeiro papa a abandonar o grego e escrever em latim. Perpétua, uma brava mulher que morreu no norte da África em 203, foi provavelmente a primeira cristã conhecida a escrever em Latim. [Logo,] esse acabou sendo o idioma dos cristãos ocidentais [, para os quais] a palavra falada – e não a palavra escrita – foi de importância vital. [...] Com o passar do tempo, não havia mais ninguém que tivesse conhecido Jesus pessoalmente. Quando morreu o último dos doze discípulos – não se sabe a data nem o local -, [...] tornou-se importantíssimo o registro por escrito dos ensinamentos de Jesus e da história da sua vida (BLAINEY, 2012, p. 47, 48, 49).

O que gostaria, deste tráfego de falantes e línguas acenado (e por conseguinte, uma enxurrada de sentidos aí associados), é evidenciar a perigosa condição de inscrição, de coexistência – junto à tomada de decisão de escrever por Cristo a sua própria palavra

– de *vontades de verdades* recaindo irrecusavelmente sobre esta. No caso da narrativa bíblica, percebem-se inúmeras destas convencionadas à memória dos *acontecimentos* ligados à *ocasião* da palavra, vida e morte de Cristo. Pergunto: por que eleger a articulação desses discursos (os evangelhos que compõem a Bíblia como é conhecida hoje) e não outros (os evangelhos, concílio após concílio, edição após edição, como os evangelhos apócrifos)? Porque, durante a fabricação da Bíblia, entre uma tradução e outra, sendo de grande importância o registro escrito dos ensinamentos e da história de Jesus,

alguns relatos tinham sido anotados, e cópias eram levadas [logo, dispersadas] para os encontros e cristãos e lidas em voz alta [...], todos que viviam na cidade ou no campo se reuniam, no mesmo lugar, para ouvir as memórias dos apóstolos [ou seja, os operadores dessa verdade descontínua] ou os escritos dos profetas, que eram lidos por longas horas (BLAINEY, 2012, p. 49).

Como se infere, é no interior da produção da série discursiva cristã em que se excluem/elegem tais posicionamentos (verdades) em detrimentos de outros. Nisto se nota o funcionamento da *verdade demonstrada*, esta que está mais próxima das *relações de poder*, calcada numa “verdade-relação de conhecimento, a verdade que, por conseguinte, supõe, e se situa no interior da relação sujeito-objeto” [mensageiros/Cristianismo]. (FOUCAULT, 2006, p. 305).

Compreendida a verdade demonstrada vinculada ao desejo, a vozes particulares, por vez, é correto cogitar sua prática condicionada ao âmago interior da figura do sujeito (função/posição histórica). *Persona* que, sob a face de muitas máscaras, é mensageiro de uma imagem que carrega e enclausura sobre si uma verdade que tem seus limites ocupados por mensageiros, tais como Paulo, os apóstolos, ou “governantes salvadores”. Vontades de verdade, enfim, necessárias para consolidar a instituição Cristianismo.

Por hora, ajuízo ter mostrado o suficiente com esta arqueologia sobre a operação de inúmeros procedimentos de controle e de delimitação do discurso (o bíblico), por sua vez, atravessado, de um lado: pela “verdade acontecimento” (o que se disse/está dito em ocasião à vida de Cristo) – em sua exterioridade – ou seja, dizeres, tábulas, bíblias, funcionando como “sistemas de exclusão [que] concernem, sem dúvida, à parte do discurso que põem em jogo o poder e o desejo [do governante sobre seu rebanho]”. Do outro: se encontram nesta mesma figura os princípios atravessados pela “verdade demonstrada” – uma exibição de seus aspectos interiores – a saber, os princípios que

fundam seu “comentário [cultos]”, “autor [os apóstolos]”, “organização das disciplinas [biblicistas]”, “rarefação [seleção de evangelhos],” e “grupos doutrinários [consolidação de igrejas judaicas, cristãs]” (FOUCAULT, 2009, p. 21-24).

Com base nos vestígios que reuni/relacionei sobre a vontade de verdade hebraica e o preço histórico da reelaboração da epopeia babilônica, expus a figura de Shámhat avultada pela sombra de uma Eva antagonica. Apresentei como o protagonismo feminino foi confiscado pelo desejo de seus adversários, que a talhando em incontáveis máscaras, produziram em igual escala dispositivos objetivadores e subjetivadores. Estes abriram “as comportas para uma corrente de misoginia que turbilhonou durante séculos em torno da figura da primeira mulher” (GREENBLAT, 2018, p. 115) culminando, como efeito, no homicídio de Eva e suas descendentes. No entanto, dentre as muitas máscaras clivadas sob a injúria legada ao feminino, vibra, hoje, a imagem *drag* resistente ao patriarcado Cristão. Demonstro, a seguir, o batismo laborioso sob a mortificação de si verificados no espetáculo visual *drag*. Relembrando-o:

Ela franziu os lábios e borrifou o líquido no ar como uma baleia emergindo. Acendeu um fósforo. Uma nuvem de fogo [...] iluminou o bar encardido. Eu entendi naquele momento, no meu primeiro encontro com uma *drag queen*; que *drag* é, em primeiro lugar, um ataque visual. *Drag queens* não são *drag queens* se não puderem entregar algum tipo de espetáculo abrasador à retina e arrasador de tabus. Além do ataque visual, fui atingido pela hostilidade sustentada por essa pintura sinistra. Essa *drag* não queria apenas respeito, ela também exigia submissão (DOONAN, 2019, p. 13).

3.4 – O batismo da carne sob a máscara *drag*

Perguntava o que *é visto* como unidade *drag*, hoje. Em resposta, presença do desejo sob a superfície de um contracorpo heterotópico, estabeleci a incongruência da indexicalização de sua dimensão multisemiótica ligada ao mesmo ponto de discórdia, o antagonismo discursivo detectável no cálice de Shámhat, legada como sombra à figura de Eva, dadas as condições de produções históricas de verdades acenadas e mobilizadas arqueologicamente. Indaguei, sobremodo, o impasse cognitivo pressuposto entre o espectador e o objeto mirado. Para verificar o talhe da máscara em que se sedimenta o travestimento, observando as discursivizações do cristianismo se repetirem em Gilgámesh, recorri à prática técnica dos escultores de enunciados, os escribas mesopotâmicos. Averigui, nestas, processos de uma escritura artística, leitura e fruição aí implícitos como instrumento de subjetivação na relação laboriosa em que coloca o seu

postulante, a torná-lo ritualisticamente um “sujeito-obra-prima” tal como foi considerado Sin-Léqi-unnínni.

Disto tudo, julgo adequado emparelhar essa conjuntura à dimensão do *savoir-faire drag* tendo-o em vista como procedimento técnico sob a análise da terceira matriz das técnicas de si: as técnicas de poder que “determinam a conduta dos indivíduos, os submetem a alguns fins ou a dominação, objetivam o sujeito” (FOUCAULT, 2014, p. 266). Nesse passo, tem vez desdobrá-las à guisa de um “batismo laborioso” que exige a renúncia de uma “mortificação de si” (FOUCAULT, 2018).

A construção da subjetividade ética desses sujeitos que se aspiram como produtos impecáveis, obras-primas, outrora como escribas mesopotâmicos, antigamente como cristãos prosternados frente à *Cruz de Gero* à espera do paraíso, agora a submeto ao entalhe de *dá a ver* a máscara do travestimento. Esquivando-me de uma obviedade que se quer na dessemelhança, mas que não o é em termos absolutos, conforme demonstrarei, propus tal paralelismo perguntando: como a carne *drag* tem sua experiência próxima da carne cristã? Pela formulação batismal, disciplinar de uma mortificação de si estabelecida numa “ascese drag”, tal como se verifica a mesma entrega, a mesma perda exigida lá, na ascese cristã.

Evidentemente, no tocante ao gesto analítico proposto, recorro ao dispositivo da confissão. Trata-se de uma tecnologia apuradora da estética/cuidado de si, operador/articulador dos conceitos de “ascese”, “penitência”, “metanoia” e de “exomologese” (FOUCAULT, 2019). Práticas essas irrompidas pelo acontecimento do “purgatório” (BLAINEY, 2012), que, como disse, irei justapô-las partindo de um olhar arqueogenealógico a respeito do que por hora nominarei “*savoir-faire-drag*”, ou seja: um conjunto de práticas, uma “ascese *drag*”, na qual o sujeito nela postulante procura igualmente evidenciar uma impecável ascensão de si.

Nessa direção, evocando o “dispositivo de confissão” (FOUCAULT, 2019) e compreendendo-o, em *As confissões da carne*, volume último de *História da sexualidade*, como instrumento apurador da estética/cuidado de si, importante é começá-la apontando e então *como vir a ser* uma *drag queen*. Segundo a ótica de Doonan, trata-se, antes de tudo de um malabarismo coercitivo. Coerção de corpo e de alma. Sua definição remonta à uma noite de espetáculos no bar *gay The Rembrandt*, no qual, em meados dos anos de 1970, assistia a uma performance incendiária lida acima.

Retomo o espetáculo, a performance *drag* ao que sintetiza o ser *drag*: o “que drag é” (*that drag is*) referente sensível multisemiótico reunindo desde aquilo que envolve “lábios” à aparatos inflamáveis. É aquilo que deve corresponder, em seu todo, a um “ataque visual” (*visual assault*). Não obstante, uma *drag* “não o é” a menos que (se) entregue (*deliver*), ou seja, desempenhe perante o olhar de seu espectador algo como um “espetáculo arrasador” (*retina-scorching, taboo-busting spectacle*); compondo-se/produzindo-se tal uma “hostilidade sustentando esse quadro sinistro” (*the hostility underpinning this lurid tableau*). Eis, nessa não-superfície heterotópica, a manifestação do desejo que se cumpre como existência *drag*.

Desta feita, posiciona-se não somente o ser desejoso de respeito, mas aquele que “também exigia submissão” (*also demanded submission*). Eis um estabelecimento para o *savoir-faire drag*: prática de “ataque visual” que conjuga corpo e alma na posição/função *drag*, sujeito inserido/apresentando-se na ordem da hostilidade, a qual lhe garante haver sua imagem sustentada (*hostility underpinning lurid tableau*). Ideal que objetiva seu postulante enquanto ser/objeto (sujeito = *that drag is*) ao passo em que o subjetiva como ser/desejo; sujeito que se entrega submisso a tal prática ritualística. Tamanho equilíbrio técnico chama atenção por sua similitude à clave da *penitência* ou proeza, domínio de si; em suma, aos mecanismos coercitivos cristãos de que Foucault discorre relacionados ao ritual do batismo cristão. A experiência *drag*, nessa exata medida, não conotaria assim um laborioso exercício centrado numa confissão explícita?

O dispositivo de confissão, conota Foucault (2018), é observável a partir dos movimentos da *metanoia* - *paenitentia*, *metus*, catecumenato - através dos quais a alma se voltaria, em síntese, para a verdade. Foucault expõe o funcionamento deste dispositivo equiparando as suas engrenagens àquelas do sistema intercambiário: o sofrimento – endossado pelo ato de *dizer* “sou pecador” – é a moeda. Mas, as moedas que se dão na penitência, relembra o filósofo, nunca terão o valor que Deus dá em contrapartida: a vida eterna. Por isso, a generosidade do deus cristão nunca é uma imposição aos olhos da Igreja, já que a penitência requerida (a moeda cristã da penitência) “não mede o valor da remissão obtida, atesta a autenticidade do que é dado como pagamento” (FOUCAULT, 2019, p. 78). Nesse ponto, firmo o primeiro sinal de aproximação das ritualísticas cristã e *drag*: à medida em que ao sujeito é cobrada uma performance num espetáculo penoso.

Vale, nesse passo, expor a noção de *metanoia* a que Foucault se refere. Ela diz respeito aos “atos do pôr à prova”: “[1] a inquisição interrogativa, 2) As provas de exorcismo, 3) A confissão dos pecados]” (FOUCAULT, 2019, p. 81-83), os quais escalonavam o sujeito ao longo de sua preparação para o batismo. Em seu todo, compõem o espetáculo da penitência requerida à fabricação do sujeito cristão. Avanço, rapidamente, sobre tais mecanismos. Na inquisição interrogativa, brilha o jogo de perguntas e respostas entorno do *metus*, a consciência. Ou seja,

a consciência que nunca somos inteiramente senhores de nós próprios [na cena *drag*: é preciso superar-se/ é *to deliver taboo-busting spectacle*], de que nunca nos conhecemos inteiramente e de que, na impossibilidade em que nos encontramos de saber de que queda somos capazes, o compromisso [*a visual assault*] é ainda mais difícil, ainda mais perigoso (FOUCAULT, 2019, p. 75).

Chegando o dia em que o postulante à vida cristã deve ser batizado, este sofre as provas de exorcismo, a fim de que seja reconhecida sua pureza: “*ut possit cognoscere si mundi sunt* [...]”, o bispo pronuncia as imprecações e, ao escutá-las sem se alterar, o catecúmeno está livre de espíritos impuros” (FOUCAULT, 2019, p. 82). Com isso, o “exorcismo “põe à prova”, “mostra” e permite “reconhecer”, constituindo ao seu modo um exame da alma (FOUCAULT, 2019, p. 83). E o aperfeiçoamento dessas técnicas, tais aquelas que pontuam ao panorama *drag* (sujeito que em seu todo deve inserir-se numa *hostilidade sustentada num quadro sinistro*) são igualmente necessárias ao cristianismo a nível de instauração do catecumenato.

Logo, a confissão dos pecados – a busca pela verdade – tem suma importância no cristianismo, haja vista “a luta contra as heresias [as quais] constitui um tempo de preparação [...] em que a catequese e o ensino das verdades e das regras se associam a um conjunto de prescrições morais, de obrigações, rituais, práticas e deveres” (FOUCAULT, 2019, p. 79). Percebe-se requerer tanto ao postulante cristão, como ao postulante do “draguerismo”, o desempenho de um papel onde confluem tanto dados exteriores, o estatuto do postulante, profissão exercida, como também sobre elementos interiores, sendo a relação do postulante com sua religião, bem como as razões que podem dirigi-lo para a fé cristã.

Antes de prosseguir para a meta derradeira do batismo, delineando-o por meio de suas práticas coercitivas, objetivadoras/subjetivadoras conforme Foucault as estabelece em funcionamento no dispositivo de confissão, cabe ainda redirecionar o olhar à *persona*

RVH, observando certos enunciados seus à luz dos atos deste pôr-se à prova. Retomo seu entendimento sobre *o que é drag*, este, enunciado por Guilherme Terreri ao ser questionado sobre a origem de Rita. *A persona* a que me refiro, é suporte do contracorpo *drag* submisso ao comentário, exposto sob o escrutínio do julgamento de recepções distintas pelo público.

Essa Rita, cujo espaço de fala é sempre aquele público, das redes sociais, sempre o palco, sob as lentes do espetáculo. Esta que diz “em que momento comecei essa máscara? Quando era um óvulo e fui fecundado. Essa máscara traz passagens de toda minha vida.”⁵⁶ Adiante, nesse jogo de perguntas e respostas que *inquerem verdades* sobre a persona Rita, pontuo:

existem dois estereótipos sobre *drag* que meu trabalho luta contra. Uma é que a *drag* é uma caricatura do feminino. Eu não sou isso [insisto: **ao postulante cristão é requerido conhecer sua pureza**]. Eu não acho que as mulheres são seres risíveis, para fazer piada. O outro é que *drag* só fala de maquiagem, roupa e sexo. E a minha *drag* não fala sobre essas coisas. Ao mesmo tempo eu tento quebrar o estereótipo [...] [*drag* em penitência: **na luta contra o ensino das verdades e das regras associadas a um conjunto de prescrições morais, de obrigações, rituais, práticas e deveres**; eis o seu *savoir-faire drag*]. Não existe só um jeito de ser intelectual”. [O que é *drag*?, segundo Terreri:] “É fazer uma performance que destrói as normas de gênero, contradiz o que é esperado do comportamento de homens e mulheres.”⁵⁷

Evidencio, com a aproximação estética do *savoir-faire drag* estabelecido por Doonan e daquele exposto por Rita atravessando-os pelo viés do batismo, tais mecanismos de confissão apresentados por Foucault, sobremodo “o dizer a verdade sobre si próprio [que] é essencial neste jogo de purificação e da salvação [na cena *drag*: Rita, aquela que confessa ser *drag* a partir da tessitura de sua prática estética política]” (FOUCAULT, 2019, p. 86). Com isso, posso acenar para o processo de objetivação/subjetivação de origem na ascese cristã. Falo do processo de mortificação do sujeito – meta efetiva do batismo.

Terreri dá voz à existência de Rita na esteira de uma confissão pública (entrevistas, plataformas midiáticas = acionadas pela memória discursiva). Ora, o batismo cristão, esse labor sobre si mesmo, e o *drag*, dada a aproximação de seus mecanismos estéticos àqueles

⁵⁶ Rita, em entrevista. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2021/03/biografia-de-rita-von-hunty-ismaga-estereotipos-de-trajetoria-profissional-de-sucesso/>

⁵⁷ Idem acima.

da penitência que promovo (é preciso penar para renascer) convergem e se constituem aí como uma inversão do sentido da morte. Conforme depreende Foucault,

este descentramento do batismo em torno da morte, ou pelo menos da relação morte-ressureição [este ligado] à ideia que devemos fazer da *metanoia* indispensável ao batismo, é que essa conversão da alma [...] toma cada vez mais a **forma de um exercício sobre si mesmo** que consiste numa mortificação [...] [que] terá de prosseguir através de uma vida de mortificação que só terá por termo a própria morte [...] destinada a verificar tanto o **desejo** como a capacidade de **acesso à verdade** do postulante [...] [que dará] um lugar cada vez maior a um conjunto de provas que são ao mesmo tempo exercícios de mortificação e de autenticação da morte dada ao pecado” (FOUCAULT, 2019, p. 89).

Eis aí a quais processos internos/externos deveria se submeter o postulante Terreri, para poder capacitar-se hábil à fabricação estética que vibra na voz da persona *drag* RvH esclarecidos. Ainda acerca desse exercício de si mesmo, pretérita prática grega confiscada pela cultura cristã, exposta esta aproximação da prática do *savoir-faire drag*, cabe, nesse momento, perfilá-lo através da *performance* discursiva de Rita. No caso, aquela de uma figura inserida na arte *Drag*, cujo não-corpo nesse *establishment* adeja senão como ferramenta política.

Ao atualizar o enunciado *drag* - com base no processo de subjetivação de RvH a partir de suas condições de produção histórica, ou seja, sua militância midiática em seu *web* canal no *YouTube*, arroladas à análise das práticas de mortificação de si, de penitência corpórea visíveis/localizadas no corpo dessa *drag queen*, considero válido estabelecer Terreri/Rita batizado/a *drag*, e, portanto, apto à arte militante, vista como “missionária”. Isto posto, é imperativo retornar ao campo heterotópico que é seu espaço de guerra, a fim de lançar um olhar derradeiro – estatuído num paradigma arquegenealógico – sobre sua *performance* como tal.

Primeiramente, recorro ao seu vídeo *LGBTQIA+ e a luta política* (2020). Neste, corroborando com a reflexão, retomo a atenção à reverberação impulsionada pela palavra *drag*. Segundo Rita, seria preciso entender que uma língua não tem função, sendo importante, antes, focar no *uso* da linguagem em questão, como posicionamento e enfrentamento político, por exemplo.

Compreendendo que a língua não vem “pronta”, que somos nós que precisamos dar-lhe conteúdos, formas, logo, fazer *drag* seria simplesmente fazer(-se) um posicionamento político, dito de outro modo? Não. Para Rita, nem todo “draguerismo”

simplesmente o é. Questiona: *drag*, ato político, segundo/para quem? Para qual lado (político) nos referimos, visto que fazer *drag* pode significar também realizar atos machistas, misóginos? Fazer *drag* pode ser, aliás, uma forma de ridicularizar o feminino, de ironizar a figura da mulher. Sintetizando, é também maneira de reforçar estereótipos de ‘hiper sexualização’ feminina. E isso, segundo Rita, também se configura igualmente como “ato político”.

Nessa leitura, relembro que a atitude/*se camper* ‘*drag*’ pode corroborar com uma esteira discursiva outra (pensamento político de extrema direita), por sua vez externa ao seio e valores das minorias comunitárias. Então, como fazer *drag* poderia significar um posicionamento político? Primeiro, de acordo com Rita, sabendo que, tal como a língua, uma *drag* não carrega uma mensagem em si, como no caso de um *pote*, um *vasilhame*, a língua – e nessa medida a arte *drag* – precisa ser preenchida de conteúdo, que a ela agregado culminaria num ato/posicionamento que, minimamente, disporia a todos seus espectadores a refletir, ao estranhamento, deslocando-os assim de saberes aos quais são filiados (ou assujeitados, friso). Com efeito, verifica-se a medida de sua arte *drag* delineada militante, a exemplo do vídeo “*Bíblia: a escritura sagrada????????*” (figuras 5, 6, 7 e 8), publicado em 2019 e contanto com 1,2 milhões de visualizações.



Figura 5: RvH – 1 (0:14/10:21 min)
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=bEr4bupz0Yc>



Figura 6: RvH – 2 (4:08/10:21 min)
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=bEr4bupz0Yc>

Rita é clara: a Bíblia mente (3:57/10:21 min). Articulando-se com a devida maestria requerida pela estética *drag* (*to deliver*); anedotas rápidas, humor ácido e sagaz, Rita principia a discussão esgotando argumentos válidos para a admissão de indivíduos pautarem suas vidas (e a de toda uma sociedade) em verdades contidas num único livro escrito na Idade dos Metais (0:38/10:21 min) em pleno 2019. Concentrando-me, rapidamente, em sua arguição sobre as verdades bíblicas, Rita as contrapõe questionando a natureza própria de qualquer escritura sagrada: como ponta, são nada além de “um projeto que captura o espírito



Figura 7: RvH – 3 (1:34/10:21 min).

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=bEr4bupz0Yc>

(1:13/10:21 min).



Figura 8: RvH – 4 (4:49/10:21 min)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=bEr4bupz0Yc>

montada e performando como *drag* política, que “um livro que não é científico, que foi escrito na Idade dos Metais, não contém verdades” (6:49/10:21).

Não obstante, servindo-se de outra passagem/verdade, a qual preconiza “à mulher, que aprenda em silêncio com toda submissão e obediência, pois não permito que a mulher ensine nem tenha domínio sobre o homem. Que ela esteja em silêncio, porque primeiro foi formado Adão e depois Eva; Timóteo, 2:12,13” (9:29/10:21 min), encerra o vídeo “com essas palavras que eu mulher ficarei quieta, pois sou uma serva exemplar do senhor, e não aprendo, nem ensino [...] Até semana que vem, com muitas verdades bíblicas” (10:10/10:21 min); debochadamente, *à la drag* política.

Assim, delineio o vasilhame *Rita*, persona, *drag* política, aquela para quem é “maravilhoso, como artista, estar destoando. [Para quem] é sinal de que eu tinha uma mensagem, algo a passar, que eu não era só mais um. E isso para mim faz toda diferença,” bem como, aquela que diz sobre o ser *drag* “a arte é alguma coisa que toca, que provoca catarse, que faz com que você reflita, pense, se indague, queira fazer. A arte precisa tirar você do seu lugar de conforto”. Ponto crucial a citar, penso eu, em correspondência a um

de um tempo através de uma forma literária” (1:05/10:21 min). Ora, como se sabe, se a Bíblia é “escravagista, misógina, machista, homofóbica, blá-blá-blá, é porque ela foi escrita num tempo em que ela [suas verdades] refletia os valores e os ideais de uma sociedade que era, portanto, escravagista, misógina, machista, homofóbica, blá-blá-blá”

Justificando a postagem desse vídeo tendo em vista a “crescente falta de vergonha na cara com a qual nossos parlamentares e políticos (aliás, um beijo para nossa ministra) que começam a enfiar a bíblia em qualquer chance de discurso público” (1:34/10:21 min).

Resumindo, Rita deteve-se citando tais passagens para demonstrar, didaticamente,

sujeito atravessando um processo de mortificação de si – conforme rapidamente demonstrei, dadas “operações que o sujeito exerce sobre si mesmo sob a forma da mortificação, ou no interior de si mesmo à maneira de combate espiritual [e que] estabelece uma relação de si consigo complexa, árdua, cambiante” (FOUCAULT, 2019, p. 91).

Relação de si consigo complexa, aturada e gradual; posta que tal penitente fidelização à estética para a qual o sujeito postula é expressão pivô de discordância; é dar-se a ver e dizer como experiência em resistência a verdade antagônica enredada no “não vestirá o homem veste de mulher porque qualquer um que faz isto abominação – tal à *drag* – é ao Senhor, Teu Deus”. De resto, parece residir, com efeito, nessa militância exacerbada e visível num corpo travestido os preceitos da ascese cristã que culminam sobre RvH, tal um batismo necessário à fabricação de sua persona *política*.

Reitero, enquanto um processo objetivador/subjetivador dessa ascese *drag* lida a partir da mortificação de Terreri segundo os mecanismos coercitivos implícitos a esta. Esse sujeito *drag* analisado em brevidade, adeja atravessado pela era da captura da imagem perfeita, impecável (obra-prima). Adeja numa vivência cujo objetivo não remonta ao sucesso estético, mas à estética do enfrentamento político, isso frente a uma atualidade tão pessimista quanto aquela medieval requerida pela Igreja cristã. Rita, não-corpo *drag*, heterotópico, que se expõe relembrando os riscos de sofrimento possíveis ao corpo e alma dos seus pares, talvez se emparelhe, tal como foi a *Cruz de Gero*, como uma atualização de primazia estética necessária ao seu presente, bem como aos modos de viver colocados, não tão raramente, às margens do senso comum.

A essa altura, falar da compreensão de margens, fissuras e indexicalização dos enunciados que efemeramente habitam conosco como um lampejo, é evocar o método de análise indiciário. Refutando o antagonismo de Eva para nivelar o protagonismo do feminino visto em Shámhat como similar àquele militante junto às margens de RvH, para submeter o processo de subjetivação dos “poetas-calígrafos” à passagem de “sujeitos-obras-primas” (por uma disciplina caligráfica), apresento a seguir a formulação do paradigma arqueogenealógico aos EDF, a fim de elaborar, a partir dele, uma resposta à incongruência *drag*.

CAPÍTULO 4: O PARADIGMA ARQUEOGENEALÓGICO

4.1 – Sob as margens de Foucault e Ginzburg

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois.

Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*

Esta tese percorre o problema da (in)capacidade de um enunciado estético, multisemiótico, reenviar ao significante todo um contexto sócio-histórico-cultural, senão numa relação emblemática, indireta, traumática, e, portanto, como delimito páginas atrás, *incongruente*. Das observações levantadas até aqui, considere a incongruência *drag* como positividade no fenômeno da transgressão. É sentido constitutivo dado entre o corpo e o discurso, trabalhado na língua e na fisiologia humana que se impõe a nossos olhares, muitas vezes, sob a brevidade de um lampejo, portanto, rastreável no percurso pressuposto na inelutável modalidade do (in)visível. Admitindo esse sentido gravitar substâncias, formas históricas e orgânicas como matéria talhada de todo ‘sujeito-obra-prima’ – figura idealmente animada em zona heterotópica – seu decifrar é tarefa a ser *pensada através dos olhos*.

Ocorre-me, pois, que a tentativa de o capturar denota, de início, forçar a ruptura de um pensamento (cientificidade galileana). Por seguinte, requer teorizar a sistematização de uma ferramenta que suplante a percepção da articulação de materialidades reduzidas ao visível e ao enunciável entrecruzados na língua, no olhar e no espaço. Delimitar sentidos diáfanos no discurso ponderados na relação obra-espectador (objeto-subjetividade) é, antes de tudo, diligência paradigmática. Logo, para deliberar sobre o desafio evocado recorro às margens analíticas de Ginzburg e Foucault, irrefutavelmente.

Primeiramente, em *O paradigma indiciário e as modalidades de decifração nas Ciências Humanas* (2018), obra que mensura a analítica da AD com sua relação ao paradigma indiciário de Ginzburg. Isso por duas razões primordiais, sendo a primeira delas sua passagem pelo “rigor do método” (GINZBURG, 1989, p. 178), visto haver em ambos

uma discussão constante sobre o sentido, que obriga o analista [ou o detetive-espectador] a retornar aos conceitos-chave mobilizados em seu dispositivo teórico e resgatar o valor de resultados aparentemente frágeis [sintomas infinitesimais], mas que dá conta de subtrair-se de um dilema aprisionado na sobreposição do objeto e do método, para reconfigurar a dimensão do valor do signo linguístico – não é por acaso que foi a ciência linguística que resolveu para Ginzburg o dilema entre obtenção de dados relevantes com o paradigma pouco consistente (galileano) e dados aparentemente irrelevantes, porém com consistência epistemológica (indiciário) (PEREIRA, TFOUNI, 2018, p. 141).

Por segundo, a AD não nega o regulamento interno de funcionamento da língua que determina o valor dos signos/enunciados, condição existente e independente do sujeito falante e do contexto situacional; o “real da língua” (MILNER, 1987): ordem nela que se impõe à revelia de qualquer controle externo. Porém, compreendendo a problemática do valor do signo linguístico enquanto pura *diferença* (como a incongruência *drag*), já que a AD preconiza a inevitabilidade do *deslizamento do sentido* em qualquer discurso. Ora, não por acaso, tal noção é imprescindível à psicanálise lacaniana, e nesse sentido, também imperativa à AD. Mais uma vez, segundo Authier-Revuz, é acenar que as palavras falham em dizer algo, pois só dizem *parte* do que está dito. O real da língua existe, mas, frente ao horizonte de eventos do sentido, não captura nem tão pouco condensa o todo.

Se o “sonho de dizer tudo” apontado por Authier-Revuz, conforme relembra Tfouni, é somente um devaneio, o é, pois, “a língua é constitutivamente falha. O sujeito pode desejar que o dizer seja completo, para que ele mesmo seja completo, apresentando em seu dizer uma negação imaginária de completude” (TFOUNI, 2013, p. 42). É nesse valor da parte pelo eixo metonímico e da negação parcial (e não definitiva da metáfora) é que Ginzburg também situa um valioso aporte ao paradigma indiciário. Sendo a noção de sujeito de base psicanalítica (a mesma sustentada pela AD) aquela que aponta para relação com o desejo (a metonímia) e com o sintoma (a metáfora), se pressupõe nisto uma base interpretativa em que o *nível da evidência* do valor do signo não se aloca nem é reconhecido (somente) sobre a própria inscrição, mas (também) num retorno contínuo à *dimensão narrativa*, visto

o estranhamento da repetição, do ato falho, do mal-entendido, da substituição ou do silenciamento indica um lugar de interpretação [...] [, logo,] o arranjo desses dados mostra uma sequência narrativa, em virtude de que a decifração venatória funciona através da metonímia, figura de linguagem que faz surgir a narratividade, ao contrário da metáfora que a detém (PEREIRA, TFOUNI, 2018, p. 140).

Interpretação que alimenta assim o valor do signo senão na separação dada entre ver e ler, entre verificar e comentar, junto à Ginzburg e à postura venatória da psicanálise (incluindo aqui também da AD), é necessário esse retorno ao passado para lidar, hoje, com a opacidade da memória, com aquilo que não está diretamente acessível. Condição para operar uma rede interpretativa complexa e difusa em que diversas hipóteses podem ser contempladas ou excluídas. Tanto no paradigma indiciário (PI) como na AD, o desafio analítico reside então na escolha ou na descoberta, *a posteriori*, do caminho percorrido para decifrar as pistas dispostas nesse mosaico de minuciosidades. São os, analistas que as reagrupam, as relacionam a partir da colisão de suas margens; extraem da espessura do discurso o valor em suas condições históricas, sociais, culturais. Como dizia Jean-Jacques Courtine, a “Análise do Discurso nos serve para levar à lugares que ainda nem imaginamos existir” (MILANEZ, 2018, p. 75).

Concebe-se que entre a linguagem, a AD e o paradigma indiciário, o sentido percorre um trajeto que lhe detém *instável* enquanto inscrição de valor interpretativo, dado sua submissão num jogo nunca definitivo. Sempre haverá mais e mais detalhes ao encontro de nós, analistas e espectadores, mesmo que não os procuremos, pois interpretar é (também) se lançar numa tessitura esparsa na qual não se fixa por derradeiro a palavra em discurso. Nisso eis, portanto, porque próximas as essências metodológicas da AD, da psicanálise venatória e do PI.

A contextualização analítica do analista do discurso e do dado no PI contrapõe-se ao discurso tradicional de neutralidade e controle da ciência. Isso, na medida em que, fazer análise do discurso nos implica como sujeitos na construção do conhecimento e, conseqüentemente, na construção de realidade(s). Nessa mesma estrita medida, contrário à supremacia da consciência que rege o discurso da ciência régia, o paradigma indiciário

coloca o mundo como completamente captável e mensurável a partir de dados obtidos como fatos objetivos, o “decifrador” de indícios preza o que escapa à observação e coloca em relevo a singularidade do(s) sujeito(s) em sua relação com o simbólico e com a história que nela se materializa e acontece (TFOUNI, 2018, p. 8).

Tratando-se de uma abordagem científica cuja base interpretativa é centrada na coleta de resíduos reveladores, nisto implica como o analista do discurso pode restituir ao texto (e para si) certas particularidades observáveis concebendo que o dado notado é um indício do desenrolar de todo o processo interpretativo. Nesse sentido, a adoção do paradigma indiciário frente ao dado (observável de maneira singular e não generalizante)

é colocar-se “ao serviço de recuperar os traços individuais dos fenômenos que se dão à observação sob o efeito de uma estabilidade lógica [...], ser capaz de a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente” (TFOUNI, 2018, p. 8).

Ancorado nas disciplinas de interpretação, resta dizer por que, segundo Ginzburg, o PI seria uma disciplina “eminente qualitativa” (GINZBURG, 1989, p. 155) justamente em oposição à metodização defendida pelo paradigma galileano (PG). Se, por pressupostos básicos o PG toma o dado como objetivo e transparente, ou seja, que pode ser observado diretamente, já nos pressupostos balizares do PI, conforme a sistematização apresentada por Tfouni, se estabelece que

1 – o sujeito não é um ser empírico, quantificável, nem descritível por processos sociológicos como renda familiar, idade, grau de instrução, etc. O sujeito aqui é considerado como uma posição discursiva que decorre do processo de interpelação ideológica e da submissão ao desejo do grande Outro; 2 – como decorrência, não existe um sujeito, mas sim posições de sujeito, e para cada posição há sentidos que são permitidos/proibidos de serem ditos; 3 – o sentido dos enunciados não está diretamente sensível ao analista. Para atingi-los, deve-se recorrer a um aparato teórico. A relação entre o dizer e o sentido é indireta, devido à opacidade da linguagem; 4 – o papel do analista é decifrar as determinações históricas e inconscientes que fazem com que o discurso seja um, e não outro, e, para tanto, ele (analista) deve estar constantemente checando a teoria à medida que realiza suas análises (TFOUNI, 2018, P. 128).

Referidas algumas considerações sobre o método do PI, expus a natureza do indício e sua postura interpretativa no âmbito das Ciências Humanas. Posto que 1) o sujeito aqui é posição discursiva; 2) que este exerce uma função produtora ou contestadora de verdades; 3) que os sentidos são opacos ao analista; e sendo necessário um ajuste teórico afim de decifrar a atualidade de um determinado objeto. Gostaria de sistematizar doravante o enunciado *drag* como dado nessa esteira da seguinte forma: 4) (i) **drag** = sujeito histórico; (ii) **drag** = função (RvH/obra-prima militante *queer*); (iii) **drag** = enunciado estético incongruente/ índice fissurado/ de indexicalização conflituosa; (iv) **drag** = objeto (dado) + analista (espectador)? Cabe agora decifrá-lo como tal.

De um lado, estando o analista a verificar a teoria à medida em que realiza sua análise, atrás da verificação de uma realidade, do outro, ciente da dispersão do *drag*, de seu irascível problema de indexicalização, proponho justamente neste ponto de discórdia revisitar o PI propondo-lhe um avanço teórico metodológico, a fim de capturar, não a

completude inatingível do *drag*, “dizendo tudo” sobre o *drag*, mas sim para falar algo novo a partir de sua diferença, de sua(s) verdade(s) que deslizam arreadas às amarras do(s) sentido(s). Se a realidade é opaca, é a operação indiciária arquegenealógica que pode escutar, dar relevo à existência de zonas, resíduos privilegiados que permitem decifrar da/na intertextualidade de margens diversas, longínquas, enunciados diversos dos sintomas às escritas, dos sortilégios às verdades outras.

Sabendo da (i) consciência que rege o discurso da ciência régia “que coloca o mundo como completamente captável e mensurável a partir de dados obtidos como fatos objetivos” (MILANEZ, 2018, p. 8), e (ii) ciente da evidência de que tentar produzir saberes se limitando ao conjunto de práticas e regras já preexistentes é o mesmo que se sabotar na tentativa, logo, tratar de coisas tendencialmente mudas, de verdades que não se prestam facilmente a ser formalizadas nem ditas, é (iii) admitir que esse tipo de jogo analítico deve ser calibrado junto à conhecimentos imponderáveis, tais como o faro, o golpe de vista, a intuição. E o palco para jogar com o *drag*, dadas essas circunstâncias, exige enredá-lo/enredar-me senão à extensão multisemiótica de sua existência venatória, isto afunilando-o pelo gargalo de *outro lugar*, de uma *dimensão narrativa heterotópica*. Em resposta à incongruência *drag*, contextualizo agora o que compreendo por paradigma arquegenealógico.

Promovo este ensaio conceitual tomando do PI, a hipótese da “tripla analogia” (1989). Alinhando, pois, Ginzburg e Foucault, retomo a perícia analítica sistematizada a partir da coexistência de três elementos que, somados, cumprem com a prerrogativa rogada pelo olhar clínico. Como um analista do discurso, considerando do processo cognoscitivo-indiciário elaborado pelo historiador (a análise de 1. *pistas* que produzem; 2. *sintomas*, estes rastreados como 3. *Indícios*; a fim que se configurem como signos), junto ao filósofo, gostaria de reestabelecer essa tripla analogia, aprimorando-a, cuidadosamente, ao estatuto de um “paradigma arquegenealógico” (PA), o qual culmina, portanto, na hipótese de perícia analítica que afino aqui como *hexa analogia*.

Primeiramente, trata-se de comutar a tríplice analogia numa apurada operação arquegenealógica, executada à nível e precisão paleográfica. Pois, alinhar em prática ritualística o postulante *drag* ao escriba mesopotâmico, ofício em que comungam sujeito e objeto no hibridismo de uma obra-prima, é considerar a ancoragem de sentidos em suas

miudezas materiais [as quais] – um calígrafo as chamaria de garatujas comparáveis às “palavras e frases prediletas” que “a maioria dos

homens, tanto falando como escrevendo... introduzem no discurso às vezes sem intenção, ou seja, sem se aperceber [...] o sinal mais certo da individualidade do artista (GINZBURG, 1983, P. 171).

Contornar os processos objetificadores/subjetivadores arrolados à figura *drag*, poeta de seu corpo tal como foram poetas os escribas sobre a argila, é considerar a *escritura* lhes operando forma como elemento constitutivo desta subjetividade justamente pela singularidade de uma escrita individual, artística, plástica (de um lado a cuneiforme, do outro, a maquiagem). Nisto julgo válido apreender certo sentido tanto sobre o caráter superficial, indiciário, como da subjetividade *drag*: sugiro olhar para as lacunas que designam a figura incongruente desse espetáculo sinistro pelo traçado do pó sobre o poro da pele; de contemplar esse ataque visual pelos vestígios deixados lá, inscritos sob a maquiagem. Não seriam essas as linhas que clamam forma corpórea à verdade *drag* calcada, nesse contracorpo devoto a golpes de pincel?

Repenso a prática decifrador do espectador-detetive potencializando sua *leitura* nos termos arquegenealógicos de Foucault, somando ao labor interpretativo da tríplice analogia, portanto: 4 – o efeito da *transgressão*; 5 – sob um *olhar suprassensível, pirotécnico*; 6 – consubstanciando sujeito e objeto sob o *lume de uma narrativa heterotópica*). Concebo, assim, o analista do discurso tal como um decifrador que desconstrói (encavando) o objeto estético mirado, mas que passa a reconstruí-lo *para fora* dos limites apreensíveis de sua superfície primeira. Não basta decifrar um quebra-cabeças para lhe devolver a estética de seu mundo fechado (*homem? mulher?*). O que se espera, é uma exímia operação/experiência de restauro/análise estabelecida no jogo opaco da observação indireta (o travestimento) e o movimento da interpretação (*se camper*, caligráfica) feito lá, no limite de possíveis *margens colaterais afins*, pelo viés de uma leitura indiciária, venatória, heterotópica, que se constrói consolidada, desse modo, como escritura analítica sob a *captura* do olhar do analista do discurso.

Falar na captura de um olhar pirotécnico, transgressor, é consequentemente evocar à luz da epifania, matizar o lampejo do sentido. Também não significa deter somente a conjectura do analista-espectador-detetive neste ponto luminoso, mas além disso, uma vez transformando-o num vórtice de novos sentidos, fazê-los jorrar lá sobre as margens as mais periféricas do objeto capturado, convocando-os ao juízo de sua reorganização, de sua atualização junto à ebulição de saberes que elabora saturado desta luz. Ora, afinal, os conhecimentos que abalizamos, de fato, não produzem realidades outras?

Resumindo o paradigma arqueogenealógico: tarefa que exige um refinamento da hipótese da tripa análise dando-lhe como acabamento, à vista disso: (i) o fenômeno da transgressão, (ii) um poderoso órgão de captura, e (iii) o lampejo do sentido. Por essa hexa analogia, deve-se, portanto, compreender em seu montante conceitual: 1. O espectador-detetive; 2. As pistas/sintomas; 3. Os indícios/signos; 4. A violenta transgressão; 5. O olho, receptáculo/morada de enunciados; 6. A iluminação lampadófara; esta última, o elemento/experiência fugazmente capturado sob a condição de uma sequenciada narrativa heterotópica. Ilustrado o esboço da hexa analogia, passo a conceituar cada uma das noções que lhe dão forma.

4.2 – A violenta transgressão

Homenageando a escrita transgressora e erótica de George Bataille (1897-1962), na ocasião da conferência *Prefácio à Transgressão* (1963), Foucault estabelece um ato *único* de transgressão como uma passagem que leva ao limite, em sentido estrito, o limite de nosso ser. Experimentando esse fenômeno, o sujeito é conduzido a se atentar para *as pistas* de seu desaparecimento iminente, responsáveis por seu apagamento repentino, mas também em guiá-lo a se reencontrar “naquilo que ela [a transgressão] exclui (mais exatamente talvez a se reconhecer aí pela primeira vez), a sentir a sua verdade positiva [dada senão,] no movimento de sua perda” (FOUCAULT, 2001 p. 32-33).

Explicando a indispensável violência desse movimento, Foucault questiona: “em que direção a transgressão se desencadeia senão para o que a encadeia, em direção a limite e aquilo que nele se acha encerrado? (FOUCAULT, 2001 p. 33). Ora, essa urgente ruptura consigo, vai de encontro, na tripla análise de Ginzburg, em seu tocante ao “sacrifício individual do conhecimento” (GINZBURG, 1983, p. 163), este pensado em proporção de distância emocional do observador frente o objeto que avista, a fim de que o objeto em apreensão possa ser devidamente (re)configurado, isto a partir de suas referências físicas as mais sensíveis.

A transgressão foucaultiana deve ser lida compreendendo-a por *contraste* contra o que (*qual objeto*) ela dirige sua violência (*sintoma que provoca*) ao passo que acena para a possibilidade de um vazio (*página em branco*) –, espaço de liberdade plena que toma/dá forma a não ser “naquele mesmo que ela atravessa com seu gesto violento e que se destina a barrar no traço que ela apaga (FOUCAULT, 2001 p. 33). Crítica ferrenha a

esse fenômeno também é esta: a condição de acesso (*por comparação*) para além da superfície de um objeto demandaria uma existência “pura”, mas neste ponto, nesse almejado lugar de imaculada origem, se embaralham as perspectivas (de um lado) do sujeito observador e as/suas leituras, ou propriedades, sobre/do objeto observado (do outro). Ora, a transgressão, por ela mesma,

não opõe nada a nada, não faz deslizar o jogo da ironia, não procura abalar a solidez dos fundamentos; não faz resplandecer o outro lado do espelho para além da linha invisível e intransponível. Porque ela, justamente não é violência em um mundo partilhado (um mundo ético) nem triunfa sobre limites que ela apaga (em um mundo dialético ou revolucionário, ela toma, no âmago do limite, a medida desmensurada da distância que nela se abre e desenha o traço fulgurante que a faz ser. Nada é negativo na transgressão. Ela afirma o ser limitado, afirma o ilimitado no qual ela se lança, abrindo-o pela primeira vez a existência (FOUCAULT, 2001 p. 33).

Ou seja, a transgressão não pode ser admitida como um ponto estático, tão pouco negativo. Para Foucault, ela é positiva justamente por seu caráter, cíclico, transformador: ela é uma eterna (des)construção daquilo que já se encontra como limite (re)construído. O que nela se firma sempre se fissa, e de novo, e novamente; é uma dimensão narrativa que nunca cessa. Na medida dessas núpcias perpétuas (sujeito e narrativa), compreende-se que limite algum pode retê-la e, correto seria melhor afirmá-la como *ato divisor* de/para ambos.

Compreendida como um gesto de corte, para Foucault, é preciso avaliá-la pelo “estabelecimento de uma separação ou a medida de um afastamento, e lhe deixar apenas o que nela pode designar o ser da diferença (FOUCAULT, 2001 p. 34). No que é relativo à decifração, penso o analista-espectador-detetive mobilizando uma coleta arqueogenealógica das pistas microscópicas que aprendeu a investigar e reconstruir senão neste instante de separação: este é sujeito /analista que não depura fragmentos infinitesimais; ele apura senão *diferenças*, ou melhor, *tudo* o que *em torno e sobre* o enunciado se avista como *incongruência*.

Quanto à perigosa aproximação ontológica pressuposta entre origem e verdade (ou realidade), como já disse Foucault, não existe uma verdade *correta* em relação a outra *errada*. Sempre existem *verdades*. Afirmar-se na cisão da verdade é somente reconhecer sua duplicidade, é debruçar-se sobre sua positividade fecunda, ponto que dirige esta discussão à certo movimento dialético. Afinal, uma análise voltada à *origem* (*o que é drag?*) almejando a “descoberta” de seu solo transcendental não poderia auxiliar muito

nas reflexões sobre a *experiência* desta busca. O jogo dos limites da transgressão não pode funcionar mediante a “descoberta da prova de origem”, sendo esta redundante nas mãos daquele que nele é, ao mesmo tempo, juiz e jogador.

Dito de outro modo, onde começa o sujeito (homem ≠ mulher), onde termina o objeto (*drag*)? Mais válido focar sobre a experimentação (*se camper*) do sujeito atravessado pela ruptura, pela própria incongruência. Em Nietzsche, Foucault bem responde ao problema, rebatendo à Crítica e à Ontologia, visando à idealização desse mesmo movimento, sujeito-origem, senão como a verificação de um pensamento *pensando* sobre finitude do ser. De serventia para essa redundância, Foucault é cirúrgico:

mas, por que a linguagem discursiva se acha tão despojada, atualmente, quando se trata de manter presentes essas figuras e de se manter nelas? Por que diante delas está reduzida, ou quase, ao mutismo, como se fosse forçada, para que elas continuem a encontrar suas palavras, a ceder a palavra a essas formas extremas de linguagem das quais [a exemplo,] Bataille, Blanchot, Klossowski fizeram sua morada, e nesse momento as tornaram ápice do pensamento? Será necessário reconhecer um dia a soberania dessas *experiências* [heterotópicas] e se empenhar para assimilá-las: não que se trate de liberar a sua verdade – pretensão ridícula, a propósito, dessas palavras que são para nós limites -, mas de libertar por fim, a partir delas, nossa linguagem (FOUCAULT, 2001 p. 35).

Suficiente é dizer que, se em toda verdade constam limites, negando qualquer ponto estático de origem, se deve reconhecer sobremodo a existência de certo *gérmen na linguagem*, esta “que [de alguma forma] irrompe há quase dois séculos em nossa cultura [...], que não é acabada nem sem dúvida senhora de si, embora [seja] para nós soberana e nos domine imobilizando-se às vezes em cenas (FOUCAULT, 2001 p. 33). Cenas como a criação do homem: ora germinada em *Gilgámesh*, ora geminada no Gênesis. Mais válido é encontrarmos nossa liberdade na atualização do estatuto de nossa linguagem, ao invés de volatilizarmos o que isto diz sobre nós, *ou nossas vestes*. Língua e discurso, turbilhão de *enunciados* verificados e ressignificados em *narrativas infinitas* como o *drag*.

4.3 – O todo-poderoso-olhar

Foucault canaliza sua análise visceral sobre a transgressão, associando-a diretamente à ferramenta anatômica fundamental para a prática da faculdade do *observar* em nível experimental, filosófico. Passo para o quinto elemento que agrego a hexa analogia, indispensável à observação e à experiência. Segundo Foucault, o globo ocular,

a morada do ver, mantém em seu regime, na prerrogativa de *olhar*, o poder de se tornar incessantemente mais interior a ele mesmo, já que

atrás de todo olho que vê há um olho mais delicado, tão discreto, mas tão ágil que, a bem dizer, seu todo-poderoso-olhar corrói o globo branco de sua carne; e atrás deste há um novo, depois mais outros, sempre mais e sutis e que logo não terão mais como substância senão a pura transparência de um olhar (FOUCAULT, 2001 p. 41).

Foucault pensa nesse órgão como um recipiente, um centro de imaterialidades, no qual nascem, habitam, se fixam e se dissolvem os contornos, as formas, a profundidade, as texturas, as sombras. Estes, elementos não tangíveis do verdadeiro, do externo, mas são sempre objetos capturados pela prerrogativa desse *todo-poderoso-olhar*. Não obstante, se para Ginzburg, as capacidades do *decifrar*, aperfeiçoadas geração após geração de caçadores que enriqueceram o homem contemporâneo com incalculável patrimônio cognoscitivo advindo do exame do olhar, aqui dou posse ao analista-espectador-detetive desse centro em que habitam as coisas imateriais. Figura que, para Foucault, imbuído desse objeto e prática, se torna “o soberano sujeito” (FOUCAULT, 2001 p. 41).

É o soberano sujeito que, ciente de seu olhar pirotécnico, uma vez exposto à experiência de pistas transgressoras, exposto à índices (sintomas da discórdia, os resíduos resultantes do violento atrito sujeito/objeto) torna-se capaz de, dando-lhes morada, libertar-se ou esquivar-se dos pesados limites presentes na linguagem à qual faz face, já que (transpondo o que era afixável) no

limite globular do olho o constitui **[como uma unidade discursiva]** em seu ser instantâneo; ele o arrasta nesse jorro luminoso **[a memória discursiva]** (fonte que transborda, lágrimas que correm, em breve sangue), o lança fora dele mesmo, o faz passar ao limite, lá onde ele jorra na fulguração imediatamente abolida de seu ser, e não deixa mais entre as mãos senão a pequena bola branca raiada de sangue de um olho exorbitado cuja massa apagou qualquer olhar. [Na convergência dessa] ausência o espetáculo do núcleo inquebrantável [é] que agora aprisiona o olhar morto **[agora despido de sua poluição sincrético-intericônica]**. Nessa distância de violência e arrancamento do olho **[gesto de corte que depura índices na incongruência de suas muitas faces]** é visto absolutamente, mas fora de qualquer olhar [, de um lado]: o sujeito filosoficamente [que] foi lançado fora de si mesmo, perseguido até os seus confins, [do outro,] a soberania da linguagem filosófica [em seu eterno volatizar de signos, narrativa heterotópica] é a que fala **[m novos signos]** do fundo dessa distância no vazio desmensurado deixado pelo sujeito exorbitado [por ela] (FOUCAULT, 2001 p. 41).

Esse globo, assim revirado, torna-se simultaneamente mais fechado e mais aberto; permanece no mesmo lugar, mas já não é mais o mesmo; é agora um *contra-espaço*; porque pôde subverter o limite do objeto experimentado, avistado. No limiar dessa linha acenada, colocando a visão do avesso, é que existe a possibilidade de se realizar o gesto de corte transgressor: é como quando a pupila se dilata para transpor o limite do próprio olhar, é como quando semicerramos as pálpebras para criar uma abertura, não muito larga, nem muito estreita, para *ver melhor* aquilo que não tínhamos visto diante do objeto focado, até então lido “natural” ou ‘imutável’; mas, não mais inalterado depois de ser transgredido sob o impacto desse todo-poderoso-olhar.

Ora, como diz Bataille, “se o homem não fechasse soberanamente os olhos, ele acabaria por não mais ver o que vale a pena ser olhado” (BATAILLE, 1957, p. 193). Deste ensinamento, retiro a ideia de que se deve fechar os olhos por um minuto, despoluí-los, para que se perceba, ao abri-los novamente sob o alcance de um lampejo infante, as margens estrangeiras capazes de concernir juízo tanto sobre a nossa constituição como a dos objetos que vemos.

Na medida dessa abertura, desse gesto físico, absorto e cogitativo, delimito a lacuna capaz de filtrar invisibilidades entre esse soberano sujeito e o objeto incongruente mirado. Refiro-me à depuração paleográfica de tais elementos sob o alcance senão permitido pela introdução do sexto elemento citado para compor a hexa analogia: a luz lampadófara. Com esta, tal apreensão de sentidos na medida arquegenealógica do termo, é possível operar a varredura de um *dar-se a ver refletido* sobre a face (ponto de discórdia não indexável) de índices estéticos, que escapariam no correr de numa primeira olhada desapercibida. Sob alcance e presença dessa luz se tornam visíveis os resíduos que antes pulsavam em tensão sob a superfície (sulco; escrita; maquiagem: inscrições da linguagem, do discurso), onde se acumulam camadas impregnadas de sentidos, com o travestimento.

4.4 – A iluminação lampadófara

Evocar luz é pronunciar *estéticas*. No ocidente, luz e estética se transcendem em manifestações artísticas, tendo seu início, muito provavelmente, na pré-história, junto de nossos ancestrais paleolíticos, entre 30000 e 8000 a. C. Embora a paleontologia não possa afirmar muito a respeito desses habitantes das cavernas da Idade da Pedra, pode-se dizer que foram artistas, não apenas no sentido de serem capazes de descrever em termos visuais os animais com quem tinham contato no dia-a-dia, mas, quanto à elaborada

linguagem que nos deixaram sobre seu cotidiano. Sobre esta, uma coisa é claramente certa: mais do que ilustração, esta “é arte em grande estilo, arte grandiosa, evidenciada em obras de uma argúcia e uma pujança que nunca foram superadas” (BECKETT, 1997, p. 10).

De lá para cá, estética e luminosidade instauram verdades universais às obras que regulam, seja na brevidade de um instante, seja na concepção de todo um cosmos, como o diz Étienne Souriau com sua estética comparada, em *A correspondência das artes* (1969). Convém então, pensar e reconhecer nos fundamentos estéticos da arte (cada qual com uma concepção singular de mundo), mundos de milhares de riquezas, seres, aventuras, sentimentos, espaços, tempos e presenças. No sentido criativo que se apreende, para onde quer que olhemos, fitamos senão universos sinfônicos em si, ou arbitrários *por comparação*. Olhar, assim é expor-se ao regime das faces díspares de um enunciado, é apreendê-lo da sua particularidade aos seus arredores. E na presença de olhos educados às *diferenças*, enxergamos estéticas de

uma natureza nova, um ser de tipo desconhecido à cosmologia concreta e natural; ou que pode, como o quadro ou o poema, recordar a natureza e os seres do mundo habitual, ao mesmo tempo que lhe faz concorrência pela transfiguração maior ou menor do que evoca desse mundo, talvez simplesmente (no mínimo) pelo fato de aclará-lo comum fulgor, iluminá-lo com uma espécie de claridade ou obrigação interior, que o torna mais plausível e necessário; que o justifica mais em sua presença porque esta parece mais legítima, mais digna de ser do que de ter sido esquecida pelos deuses, quando criavam (SOURIAU, 1983, p. 264).

Na Antiguidade alegoricamente iluminada pelos deuses gregos, a estética é função e espaço inspirador de instituições e festivais, como os bacanais celebrados à figura de Baco, que tinham caráter cívico-religioso. Cumpriam não apenas, sob o êxtase do vinho, inspirar os homens para a criação da poesia, da música, para aliviá-los de suas tensões, mas também conciliavam alguns aspectos políticos e identitários no caso da sociedade ateniense. Esses festivais reafirmavam em si certo fator agregador para a *pólis*, envolvendo competitividade e socialização, amenizavam seus conflitos internos, e, sobretudo, davam espaço para que ali brilhasse a representação própria da “transgressão para com diversas separações sociais” (ACKER, 2010, p. 70-71), conforme categoriza Acker, em *Representações da Cidade Antiga* (2010).

Como se vê, a presença de certa luz (metafórica ou física) não é aleatória onde se instauram estéticas, *separações*. Ao passo que, na Grécia antiga, a transgressão é colocada

como espaço de passagem de um estado a outro de maneira estética, ou seja, – apreensão sensível – (do grego *αισθητική* (*aisthēsis*), percepção, sensação, sensibilidade), tem vez observarmos esses dois elementos como um resplandecente *tratamento* de materialidades. Tratamento este que é sempre uma *resposta*: cumpre devolver ao sujeito diante do objeto uma reluzente saída: ora, na plástica, o objeto é resposta pictórica para dado evento pessoal ou urgência histórica. Na escultura, ele é resposta como dado monumental. No poema, ele responde a um universo pitoresco. Na argila, era ritualística do sacerdote escriba. Com isso, digo que *drag* é resposta ao sujeito-obra-prima. Ainda junto a Souriau, podemos pensar numa radiante prática que responde para

contrariar o *ethos* do assunto [ou objeto] pelo procedimento concreto de realização, contrastes esses que, às vezes, dão mais vida à própria essência da realidade apresentada, mais até do que o faria a atribuição de certo modo mecânica, direta, banal, do assunto poético à poesia, do dramático ao drama, e assoo sucessivamente (SOURIAU, 1983, p. 255).

Admirar dessa réplica que sinaliza dados sucessivos e marginais, entende-se que iluminar, sensibilizar, é *contrastar*. É condição universal da Arte (estabelecendo-a na perspectiva da AD como a formação discursiva do “draguerismo”) compreender o trabalho de separar um objeto/estética de outro(a), colocando-o(s) em funcionamento por meio de diferenças. É que afirmar um conjunto de combinações reunidas (embora porosas) não apenas perceptíveis por aquilo que lhes dá propriedade (o travestimento), mas emparelhando tais particularidades por oposição (homem \neq *drag*), a fim de relativizar distintas relações.

O paleolítico o é em si, mas também o é em oposição ao renascimento, ao surrealismo, por exemplo. Todos esses movimentos se afirmam no instante em que são separados, ou seja, quanto atingem as periferias de outras margens. *Drag* o é, porque está para além das margens da feminilidade; da virilidade; do travestimento: *drag* é um contracorpo. Margens (movimentos, escolas, *establishments*, “*performances*” (GRECO, 2013) diferenciadas e instituídas à luz de suas inscrições materiais (pintura, escultura, poema, tábula, maquiagem;) num dado momento histórico.

Importante é atentar também, quanto à fabricação de tais materialidades, haver de um lado, às propriedades da *vocação estética*: a materialidade tangível de um universo que não é governado somente pelos critérios de sua fisionomia afetiva (sua face indiciária mais evidente: feminino? masculino?). O seu vínculo com esta ou aquela técnica

(pincelada, golpe de cisel, tradição, tradução, maquiagem) pertencente a este ou aquele movimento (linguagem). Em si, uma obra de arte é objeto inanimado. Porém, percebam, do outro lado, a face animada do objeto ganha vida no instante em que se ilumina com o nosso olhar, quando a tocamos com o *todo-poderoso-olhar*. *Drag* é uma obra de arte em movimento. É quando se apreende do/no objeto os vestígios lá deixados por intermédio da moção de sua *vocação artística*. A superfície (in)animada, materialidade/estética, também sofre com a erosão provocada particularmente pela ação do sujeito-obra-prima que a executa, ou seja, nesse caso, o postulante da ascese *drag*.

Com Ginzburg, refiro-me aos vestígios que distendem da estética aludida deixando lugar “a traços puramente individuais, que lhe escapam sem que ele se dê conta [...] a uma atividade [vocação] inconsciente [que] impressiona a identificação do núcleo íntimo da individualidade artística com os elementos subtraídos ao controle da consciência” (GINZBURG, 1983, p. 150). Logo, entre a obra e o artista, se nota sobre certos vestígios, o sujeito que diz, que cunha sua obra em simetria ora renascentista, ora surrealista, ora “draguerista”, em posse de maior ou menor liberdade, mas sempre *intervindo* sobre o objeto, calculando-o engenhosamente sob a mira e alcance do *todo-poderoso-olhar*. Este olhar, acabamento, lhe mostrando, lhe transcorrendo, lhe transformando, é o que determina seu resultado existencial (assim como a da obra que executa). O que é criar senão dar existência? Em recíproca,

as condições às quais a arte se submete são condições *sine qua non* a toda verdadeira possessão da existência. Não se imagine que é possível existir por si mesmo sem arte – sem fazer de si [**amalgamados, sujeito e objeto artístico**] (pela harmonia, arquitetura, opulenta profundidade e ecos indefinidos em busca de uma transcendência, de algum modo, uma obra-prima (SOURIAU, 1983, p. 257).

A essa altura, devo problematizar como pensar tal luz concretamente. Houve estética, obra-prima capaz de apreendê-la para que pudéssemos colocá-la em análise? Houve algumas, de fato. A luminosidade emanada e condicionada à própria materialidade do objeto, à dependência do sujeito que lança seu olhar sobre ela, a compendo numa varredura, ocorre como uma combustão de sentidos trazendo à tona sob a córnea do espectador, a face invisível do objeto. A alegoria que inspira seu conceito é a mesma que queimava os sonhos de vivos e mortos na Grécia antiga. Falo da tocha que ardia nas mãos dos “lampadórafos” (MATANGRANO, 2013, p. 105), os responsáveis por iluminar o caminho palmilhado em procissões de cerimônias religiosas, até que os óbolos cobrissem

os olhos dos mortos, até que se acendesse a pira olímpica ao final da corrida e promessas dos jogos olímpicos.

Na literatura, é efeito muito esteticamente almejada, é cânone luminoso que lançou sobre o tecido dos sonhos um “brilho recíproco entre as palavras” MATANGRANO, 2013, p. 104), libertando suas miragens internas, como quando, no poema *Un coup de dés* (1897), publicado na revista *Cosmopolis*, num verso, o simbolista Stéphane Mallarmé dissipou *l’angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore*. É esta luz de espectro cíclico e em violenta agonia que sustenta e dissipa tais sonhos, seja madrugada ou meia-noite, condicionando toda existência onírica à mercê de sua confecção sob a luz de um poente ou de um amanhecer lampadofaro. É a mesma luz de que fala Foucault (na Plástica) ao lançar sua reflexão sobre a bela modelo Olympia; irradiante componente, índice oblíquo inscrito nos 2,08 metros por 2,64 metros de *Déjeuner sur l’herbe* (1862–1863).

4.5 – *Le Déjeuner sur l’herbe*

Foucault introduz o conceito “lampadofaro” ao abordar um evento ocorrido em 1865, atravessado por certo alvoroço estético. Enquanto se ocupava de seu projeto Arqueológico, na Tunísia, Foucault esboçava um ensaio intitulado *Le noir et la couleur* (1960). Estudando as propriedades dos signos pictóricos, o filósofo tece alguns apontamentos relevantes sobre o pintor impressionista Edouard Manet (1832-1883), mais precisamente sobre sua técnica de representação pictórica.

A versão publicada deste ensaio é *A pintura de Manet*, de mesma data. Neste, Foucault diferencia todo o campo do universo plástico a partir da cisão técnica que cumpre representar o elemento “luz”, legando a responsabilidade desta prática divisora de águas ao pintor de conceber “certas formas de iluminação e de luminosidade que não eram conhecidas na pintura precedente” (FOUCAULT, 2011, p. 260).

A relação estabelecida é uma oposição imagética quanto à representação da luz, durante e após o período *quattrocento* (século XV). No período, ela só era concebida sobre os limites das dimensões quadriláteras das pinturas. Ou seja, ela não se mimetizava com a luminosidade do espaço externo onde a superfície, a pintura estava pendurada. Representava-se, na plástica, uma luz no interior dos quadros, no interior mesmo daquilo que ali estava representado (reflexos cintilantes na água, sobre árvores, rostos, vestidos de cetim, luars, nasceres ou pores-do-sol), configurando assim as propriedades materiais

“luminosas” *internas* do/no espaço representado (papel, tela, prancha de madeira, afrescos; qualquer que fosse o *médium*).

Até então, na tradição da pintura ocidental, a premissa era camuflar o fato de a pintura estar disposta ou inscrita em um certo lugar. Era fazer esquecer, em suas dimensões, substituindo

esse espaço material sobre o qual a pintura repousava [por] um espaço representado, que navegava, em certa medida, o espaço sobre o qual se pintava; e é assim que essa pintura, depois do quattrocento, tentou representar as três dimensões, uma vez que ela repousava sobre um espaço de duas dimensões (FOUCAULT, 2011, p. 261).

Antes da intervenção de Manet, a pintura tentava, com sua representação luminosa materializada no interior da tela (advinda de seus próprios planos, fundo; um de seus quatro cantos), sobrepor à presença da luz externa, do ambiente, que inevitavelmente a atingia. A pintura assim negava e contornava em si própria a evidência do fato de seu repouso sobre uma superfície retangular, emoldurada, e de qualquer relação com a iluminação real que a atingisse conforme a iluminação do dia. A pintura não estava pendurada lá, ela representava sempre e antes a presença fictícia de um *outro lugar*.

Fato que implica dizer, primeiro, que pintura (objeto mirado) deveria possuir apenas um ponto fixo ideal a partir do qual, somente a partir do qual, podia-se e devia-se contemplar o quadro (*drag* ≠ homem; mulher). Segundo, implica na *imobilização* do analista-espectador-detetive, ou seja, implica negar-lhe a pintura como um espaço diante do qual ele poderia, deslocando seu olhar, perambulando frente a ela, descobrir detalhes seus que lhe atribuiriam, no mínimo outra faceta, contrária àquela idealizada, e prestes a ser descoberta (*drag* = ...).

Este é para Foucault o “jogo de esquivas, de esconde, de ilusão e de elisão” (FOUCAULT, 2011, p. 262). que praticava a plástica representativa ocidental do *quattrocento*. Esta tradição pictórica é abalada por Manet quando ele reinventa o “quadro-objeto, o quadro como materialidade, o quadro como coisa colorida que uma luz externa vem iluminar e diante do qual, ou ao redor do qual, vem girar esse espectador” (FOUCAULT, 2011, p. 261). O tratamento particular de Manet sobre o espaço próprio da tela (superfície X altura X largura), como ele aí fez agirem suas propriedades materiais e espaciais naquilo que ele buscava representar na pintura, o fez não utilizando “uma luz representada que ilumina do interior do quadro, mas sim a luz exterior, real” (FOUCAULT, 2011, p. 261).

O impacto foi tamanho, que lançou seus espectadores a passarem da inércia à total deriva frente aos seus quadros (objetos pendurados aqui, agora representando, em sua superfície, a presença física dos elementos retratados). Manet, graças ao modo como capturou a luz externa, convidando-a a significar sobre as dimensões de suas pinturas, exige de seus espectadores que admitam a *irradiante* presença do objeto exposto. Manet desnorteou, desestabilizou, desajustou, indignou, ofendeu seus espectadores; sua plástica foi ponto catalizador de discórdia.

Essa mobilização transgressora (portanto positiva), foi, sem dúvida, aquela envolvendo a figura de uma mulher em ruptura absoluta com toda a sistematicidade luminosa engessada desde o *quattrocento*. Ela respeita o impacto fulminante de uma iluminação perpendicular ao próprio quadro-objeto. Manet engendra a luminosidade interna da pintura em dependência/coexistência direta à iluminação do ambiente em que o objeto está exposto. O que se vê, para além daquilo que superficialmente ali está representado, é a iluminação real iluminando o real material; técnica, se lida em termos paleográficos, que sublima na incongruência os índices inscritos sobre a tela.

Nesse caso, o índice que absorve toda essa luz é o corpo flamejante retratado da jovem Olympia em *Le déjeuner sur l'herbe*. Nesta obra, a iluminação representada na atmosfera da cena retratada é sufocada pela luz externa derramada sobre a pintura. E o que se apreende disto? Segundo Foucault, trata-se da imposição de um corte luminoso que acentua a presença do corpo da mulher retratada, que modela seu rosto, que a envolve quase como se a esmaltasse completamente. Ela não está mais (somente) lá, na “pintura”, posando segura à distância, em outro lugar. A varredura dessa luz é prática exorcista à representação das coisas retratadas. Olympia agora está aqui conosco. Ao invés de espantar, a luz lampadófara invoca o objeto imediatamente para cá, no plano do espectador; ela é a ponte de acesso entre este e outros lugares; entre o lá para onde miramos e o nosso aqui onde estamos.

Evidentemente, ainda continuamos diante de uma pintura (inanimada), cujos elementos e técnica se constituem num jogo dimensional em que “uma iluminação tradicional, iluminação clássica [...] dá relevo e que é constituída por uma luz interior” (FOUCAULT, 2011, p. 261). Porém, penso, tal jogo técnico, de regras estabelecidas pelo conjunto de uma *vocação estética*, no caso, o impressionismo, tem, na particularidade de *Déjeuner sur l'herbe* (figura 14), a intervenção de um todo-poderoso-olhar, assegurado

pela *vocação artística* de Manet. Desse modo, tal acabamento reluzente atribuído à jovem a faz destoar vertiginosamente da composição estética prevista não só pelo impressionismo, tampouco pela forma como no *establishment* da Plástica, tecnicamente a luz deve-se/é capturada em cores por pinceladas, mas “por uma luz totalmente diferente que não pode vir senão brutalmente e de frente [da pintura]” (FOUCAULT, 2011, p. 274).



Figura 9: *Déjeuner sur l'herbe*, fonte: domínio público.

Momento esclarecedor, percebe-se, é compreender a ação da luz lampadófara junto ao nosso olhar imediatamente capturado por Olympia. Ao compulsarmos sobre sua carne, a luz retratada no quadro-objeto é afetada; ela se reacomoda, se ressignifica. Não se mimetiza mais com o exterior: ao contrário, impõe-se neste, destoa; é um ataque visual; é pintura sinistra que se exige presente. Conforme analisa Foucault, a exemplo da referida pintura, eis o encontro de

uma iluminação exterior bloqueada pelos corpos de dois homens [1º plano da composição] e uma iluminação interior duplicada [2º plano da composição, o corpo esmaltado de Olympia] [...]. Esses dois sistemas de representação, ou melhor, esses dois sistemas de manifestação da luz no interior do quadro, estão aqui justapostos nessa mesma tela, estão em uma justaposição que dá a esse quadro seu caráter em alguma medida discordante [a luz sobre o corpo de Olympia que desestabiliza a composição], sua heterogeneidade interior; heterogeneidade interior que Manet tentou, em certa medida, reduzir, ou talvez ainda sublinhar [ao passo que o corpo de Olympia (2º plano) se sobrepõe aos corpos dos cavalheiros (1º plano)] (FOUCAULT, 2011, p. 275).

Mas o que haveria de escandaloso nessa pintura que fez com que ela não fosse suportada? Não se trata de apontar mero desgosto técnico, certo erro de intensidade

luminosa que deveria ser reproduzida gradativamente, esmorecendo à medida em que avança internamente sobre os planos representados na pintura, não ao contrário. Como se sabe, Olympia precisou ser retirada do Salão de 1865 para que não fosse perfurada pelos burgueses pelas pontas de seus guarda-chuvas.

A “indecência” da ocasião também não deveria estar propriamente ligada à sua nudez. Representações de corpos femininos remontam no ocidente desde o século XVI. Também foram avistadas muitas outras mulheres nuas antes de Olympia exibidas nas paredes desse mesmo Salão. A “discórdia” era *estética*, na medida grega do termo, *αισθητική* (*aisthesis*); era sensorial, ou seja: lampadófara. O *sentido* atribuído ao escândalo está ligado à uma descoberta feita senão graças à introdução/percepção dessa luminosidade sobre o objeto, lhe ressignificando, pois

há essa mulher nua que está aí [**transgredindo o espaço pictórico, vindo agora ficar conosco, que**] não pensa em nada, não vê nada, há essa luz que, indiscretamente, vem atingi-la, ou acariciá-la, e nós, espectadores, que surpreendemos o jogo [**agora perambulantes, desnorteados**] entre essa luz e essa nudez. Ora, aqui vocês veem que se Olympia de Manet é visível, é porque uma luz vem atingi-la. Essa luz, de modo algum é uma doce e discreta luz natural, é uma luz muito violenta que a atinge aí, em cheio. Uma luz que vem do espaço que se encontra à frente da tela, ou seja, a luz, a fonte luminosa que está indicada, que está pressuposta pela própria iluminação da mulher, essa fonte luminosa, onde ela está, senão precisamente ali onde nós estamos? (FOUCAULT, 2011, p. 276).

Nota-se, desestabilizando esse jogo, a conjugação de três elementos: o índice (Olympia), a iluminação (lampadófara) e o espectador: *nós que aqui estamos* girando agredidos em torno da obra. O escândalo, ou, fator surpresa permitido nesse jogo de sentidos remanejados por Manet: o *reposicionamento* entre espectador e obra, entre nós e Olympia. Nós (sujeitos espectadores), que ocupamos, na exterioridade da pintura, o lugar e a responsabilidade da iluminação lançada, tal como faziam os lampadófaros munidos com suas tochas flamejantes. Para Foucault, é na abertura e posse de nosso olhar que Olympia se ilumina, pois somos nós que passamos a transformar, por exemplo, a obviedade da nudez (entre tantas outras lá já exibidas) agora *visível*. Isso porque, nesses termos, “nosso olhar sobre Olympia é “lampadóforo”, é ele que porta a luz; nós somos responsáveis pela visibilidade e nudez de Olympia.

Recapitulando: a jovem não está nua senão por nosso olhar, pois “somos nós que a deixamos nua e nós a deixamos nua porque, olhando-a, nós a iluminamos, pois, de toda

forma, nosso olhar e iluminação não são senão a mesma coisa” (FOUCAULT, 2011, p. 276). Na medida deste dar a ver refletido estabelecido por Foucault, se olhar um quadro e iluminá-lo são única e mesma coisa – é cocriar uma realidade, considerando objetos estéticos como este. Esse é o motivo que implica afirmar a nossa responsabilidade/possibilidade, como todo espectador, de promover transformações estéticas, de dar visibilidade ao que até então jazia invisível, sobretudo quando abordamos objetos incongruentes, de sentido dificilmente indexável graças à espessura discursiva de acumuladas verdades seculares, como já demonstrei associados em discórdia à figura *drag*.

Cumpra agora expor minha analítica de decifração em busca da figura e fabricação dos ‘sujeitos-obra-prima’. A exemplo da reflexão foucaultiana deixada sobre *Le Déjeuner sur l’herbe* formulo a minha perspectiva lampadófara apresentando-a junto da dimensão heterotópica do contracorpo *drag*. Submeto, então, a máscara *drag* RvH sob a ótica-filosófica da ‘hexa analogia’ tomando por ensinamento as margens conceituais de Foucault, Ginzburg e da recente restauração do célebre retábulo de Van Eyck, *O Cordeiro místico*.

CAPÍTULO 5: ENSAIO SOBRE O CORDEIRO MÍSTICO

5.1 – (Re)decifrando Van Eyck

*É o privilégio de um cometa transtornar os que o olham.
Os olhos podem queimar-se com a luz de tais sóis.*

Gilles Néret, epílogo de *Miguel Ângelo*

A habilidade de transgredir barreiras, a arquiteto aqui em analogia ao ofício de um exímio restaurador: prática a quem se atribui o *saber da cisão* sobre o estado tangível das coisas. É a figura capaz de reconstituir a matéria pelo alcance e perícia de seu olhar singular, ferramenta que talha “visível” o vazio deixado por cavidades, que separa “volumes” de “ausências” agrupadas. É o responsável pelo reestabelecimento da “perda” diante da memória, é quem repara as “fissuras” provocadas pelo tempo. Exercício que demonstro observável na ocasião da mais recente e bem-sucedida restauração de *O cordeiro místico*, designação de *A adoração ao cordeiro sagrado*, retábulo do mestre flamengo Jan Van Eyck pintado no século XV, na Catedral de São Bavão, Bélgica, em meados das décadas de 1420 a 1432.

Antes de seu restabelecimento, o retábulo, a dimensão narrativa do discurso plástico avistada, era superfície em torpor imersa em opacidade acumulada ao curso de muitas épocas. O que se via *lá* era o resultado da produção de outras verdades, uma zona cambaleante sob a ação de vernizes já amarelados de muitos anos, camada que obscurecia e selava todos os signos apreensíveis em cores e texturas outrora nela visíveis. Circunstância típica de pinturas seculares que chegam à atualidade ditas “obras primas”. Esse revestimento, o penso como uma “camuflagem” omitindo, ou desvirtuando o viço estético que sinalizavam sentidos outros, anteriormente. Esta é a primeira barreira interpretativa, ponto de discórdia a ser estimado entre o objeto mirado e o espectador-analista.

É como se posicionar em frente à camadas de discursos acumuladas por séculos sobre textos se mantendo, simultaneamente, à distância dos possíveis sentidos parcialmente encurralados ali ((in)visíveis). Para outorgar essa reflexão, apresento o saber de cisão do restaurador cujo exercício prático é capaz, com efeito, de ressignificar índices fragmentados, atualizar sentidos incorporados em determinados suportes e produzir novas leituras rumo à transgressão dos sentidos.

Durante 600 anos, *O cordeiro místico* esteve recoberto de pó, atravessou acidentes e sofreu reparos equivocados. Frente ao retábulo, o que se enxergava, até então, era a face “atual” da obra-prima de Van Eyck, retocada muitas e inúmeras vezes. Após oitos anos passados num apurado processo de restauro, documentado em *Van Eyck par le détail* (2013)⁵⁸, do canal *Franceculture.FR*, a obra teve “seus mistérios enfim revelados, permitindo descobrir a versão do genial Van Eyck”⁵⁹. Refutando, como mérito desta operação a extração de uma verdade anulando outra, o que interessa pontuar sobre a “descoberta” desta “nova” pintura é tirar dela a *reconfiguração de sentidos* implicada à descoberta. Falo da recuperação da discursivização pictórica que restabelece o papel do retábulo como imagem transformadora na representação da pintura medieval, sobretudo pela peculiaridade do tratamento da luz ali representada. A título de ilustração:



Figura 10: *O cordeiro místico*, fonte: @Arte.it

A concepção pictórica finalizada em 1432 ilustra a cena do pecado original associada ao sacrifício do cordeiro. Discursivização pictórica, era a *dimensão narrativa* sobre a “salvação da alma”, perdida até então, que escapava da atualidade tendo em vista as alterações que sofreu desde seu surgimento. Em 1550, o painel é vítima de um restauro

⁵⁸ Disponível em: <https://www.franceculture.fr/emissions/affaire-en-cours/les-decouvertes-de-la-restauration-de-l-agneau-mystique-peint-par-les-freres-van-eyck>

⁵⁹ Tradução do autor : « ses mystères enfin révélés, permettant de découvrir la version du génie Van Eyck »

desajeitado: adição de drapeados, botões, paisagens, e rostos aleatoriamente “renovados”. Dessa primeira intervenção sobreposta às técnicas executadas por Van Eyck são apontadas: a mudança de tons, de cores, em suma; a transformação do estilo do mestre chegando a “perverter a intenção” estética ali narrada.

E o que se apreende dessa subversão estética? A *discrepância* das mensagens. Dado o agrupamento, o acúmulo de impressões sobre o retábulo, executadas conforme pontos de vistas e técnicas aleatórias, houve a desassociação dos sentidos inscritos na obra daqueles formulados em sua primeira concepção. Evidentemente, no *establishment* das artes, a interpretação de uma obra após finalizada não pode ser limitada ao diálogo de seu executor. No entanto, tamanhas as discrepâncias, cabe perguntar: frente à “antiga face” do retábulo, interpretávamos de fato qual narrativa? Com quais sentidos ela se enredou, com quais rompeu? Segundo o historiador de arte Maximiliaan Martens, num primeiro nível, os primeiros índices que comprometem a estética do pintor flamengo são notados

no tratamento das persianas externas [retratadas na pintura], descobrimos 70 % de retoques aplicados depois do século XV, de fato. [No correr desses séculos,] a obra foi desmantelada, escondida em porões, desmontada na Prússia, na França, foi recoberta com vestes pudicas, escapou por pouco da explosão de uma mina de solo austríaco comandada por Hitler. [Assim,] ela foi sujada. Ela se degradou.⁶⁰

Após ser desmantelada, ter setenta por cento de sua superfície “suja”, “degradada”, coberta por aplicações, correções, demãos de tinta, ter sofrido o atrito pela estocagem em sótãos, e de uma longa viagem por países europeus afligidos pela Segunda Guerra mundial, da qual sobreviveu, de retorno à catedral belga (faltando um dos 12 painéis, roubado como pedido de resgate e jamais encontrado) em 2012, se decide empreender uma vasta restauração científica, microscópica no artefato, cujos resultados vieram a público em novembro de 2021. Então, surpreendentemente, “descobre-se”

o realismo de cortar o fôlego dos retratos, os cabelos, os melhores detalhes, as texturas dos materiais, o jogo sugestivo com a profundidade, a precisão da geometria, as qualidades óticas dos reflexos e a presença da luz. Do qual entendemos, que corresponde à luz natural

⁶⁰ Tradução do autor : « dans de traitemen de volets de l’exterieur, on a découvert 70% de surpints appliqués depuis de XV^e siècle, en effet. l’ouvre est demantelée, cachée dans des greniers, dissominée en Prussie, en France, recouverte des vêtements pudiques, réchappant de justesse à l’exploison d’une mine de sol autrichienne commandée par Hitler. Elle se salit. Elle se dégrade. »

que vem destas janelas da capela de Ghent. O cordeiro original é revelado, com o seu olhar imbuído de humanidade⁶¹

Van Eyck havia pintado o retábulo seguindo as *prescrições do local*, representando o Cristo sob seu aspecto humano e não pela simbologia de um animal glorificado. Compreende-se seu ponto de partida estético visando “restituir a realidade para revelar o conhecimento, e num senso metafísico, compreender Deus e sua criação”⁶². Reconciliando a espiritualidade do cristianismo e o mundo material humano, o legado de Van Eyck, partindo dessa obra, (re)organiza uma *iné dita visão do mundo*, “muito mais precisa que toda aquela vista aparentemente sobreposta na [mesma] pintura”⁶³. A saber,

os instrumentos musicais são tão detalhados que os musicólogos foram capazes de recriar uma cópia verdadeira de cada um. Também conseguimos identificar as notas cantadas por cada anjo de acordo com as suas expressões faciais. Esta revolução ótica foi possível graças ao seu excepcional sentido de observação, ao seu conhecimento de ótica e geometria, mas também à sua otimização técnica.⁶⁴

Para Martens, este nível de restauração que sobeja a face “conhecida” de *O cordeiro místico* a reconfigura significativamente num patamar distinto entre as *narrativas pictóricas* do Renascimento flamengo. A emersão de sua outra face, até então velada, revela um aperfeiçoamento técnico lançado pelo pintor. Consiste em técnicas ligadas ao próprio redescobrimento das possibilidades plásticas da pintura à óleo, as quais “permitiam sugerir todos os materiais possíveis, todas as texturas que [Van Eyck] observava na natureza”⁶⁵. Dito de outro modo, “pode-se também o considerar um pintor com um conhecimento bastante amplo das ciências do seu tempo e seus textos

⁶¹ Tradução do autor : « ainsi le réalisme à coupler le souffle des portraits, les cheveux, les détails les plus fins, les textures des matériaux, le jeu suggestif avec la profondeur, la précision de la géométrie, les qualités optiques des reflets et la présence de la lumière. Dont on comprend, qu'elle correspond à la lumière naturelle venant de ces fenêtres de la chapelle de Ghent. L'agneau d'origine est révélé, avec son regard empreint d'humanité. »

⁶² Tradução do autor : « restaurer la réalité pour révéler la connaissance, et dans un sens métaphysique, pour comprendre Dieu et sa création. »

⁶³ Tradução do autor : « beaucoup plus précis que tout ce que l'on voit apparemment sur le tableau. »

⁶⁴ Tradução do autor : « les instruments de musique sont si détaillés que les musicologues ont été capables de recréer une copie conforme de chacun. On a aussi pu identifier les notes chantées par chaque ange d'après leurs expressions faciales. Cette révolution optique a été possible grâce à son exceptionnel sens de l'observation, ses connaissances en optique et en géométrie, mais aussi son optimisation des techniques. »

⁶⁵ Tradução do autor : « lui permet de suggérer tous les matériaux possibles, toutes les textures qu'il observait dans la nature. »

[materialidades pictóricas] explicaram a geometria da visão humana. Os seus textos também foram interpretados de forma metafísica.”⁶⁶

Esta atualização que reordena os índices de *O cordeiro místico*, expondo suas argúcia técnica e simbologia, nos leva ao entendimento de um “novo” sentido à dimensão narrativa de Van Eyck. O restabelecimento do virtuosismo da imitação da realidade pictórica produz uma via de mão dupla ao passo que restabelece o *nosso saber* sobre a obra.

Com este exemplo instruidor, demonstro como “vazios”, “volumes”, “ausências”, “perdas” e “fissuras” (sob a ótica de um saber de cisão) se tornam índices rastreáveis na linha reta do discurso, neste produzindo certo *desvio, incongruência* semântica (em positividade ou negatividade) perceptíveis a nós em *curso interpretativo* (obra + analista). Sentidos restabelecidos no jogo de ordenação de uma dimensão narrativa venatória assistida: é nessa condição prática e analítica estabelecida do jogo da observação que incluo na cena do paradigma arqueogenealógico, de um lado, o analista-espectador-detetive (o *connaisseur* restaurador bailado na/pela função enunciativa⁶⁷), do outro, a obra artística (o incongruente contracorpo *drag*, ‘sujeito-obra-prima).

Compreendida a restauração como prática de cisão, proponho a hexa analogia como técnica cujo exercício prático posiciona o analista do discurso como exímio artesão-restaurador. Até aqui falei da formulação de um analista-espectador-detetive (posição/função enunciativa) capaz de desestabilizar a superfície visível da ordem “natural” ou “imutável” das coisas já ditas, já vistas, pelo saber da cisão. De início, rastreando o vasto arquivo do imaginário humano (visando a memória discursiva) logo, ao detetive-caçador de Ginzburg não cabe mais manter-se estático na detecção de suas pistas se jaz à deriva no arsenal multisemiótico assimilado à cultura *queer* (e seus atravessamentos).

⁶⁶ Tradução do autor : « on peut aussi le considérer comme un peintre avec une connaissance des sciences de sont temps assez large et ses textes expliquaient la géométrie de la vision humaine. Ses textes étaient aussi interprétés dans une façon métaphysique. »

⁶⁷ Na Arqueologia de Foucault, considerando intrínsecos ao enunciado o “referencial”, a ‘posição-sujeito’, o “campo associado” e a “existência material”, a relação do sujeito com o enunciado é compreendida como singular e refuta o sujeito como fonte do enunciado, como autor. Sendo, assim, o sujeito uma posição, um vazio (que não é criado por ele nem dele depende para existir). Na síntese de Milanez: “a função enunciativa são lugares em rede que configuram uma formação para o sujeito aparecer e mostrar quem é. [...] é um modo de enunciar e enunciar é um modo de posicionar-se frente a um determinado objeto” (MILANEZ, 2018, p, 91).

Também não pode se conformar em reestruturar uma imagem *queer*, este “reduo subversivo, dedutivamente plural, polifônico e múltiplo” no interior dos limites dimensionais em que trabalha visto os indícios infinitesimais que pulverizam sentidos de todo um “universo semiótico paradoxal e incongruente” observável. Para transcender as “justaposições inéditas” que avista, é necessário comovê-lo antes à sua própria transgressão. É preciso lhe dar um pontapé rumo à ótica das experiências do sujeito, como àquelas concebidas na filosofia pirotécnica de Foucault. Assim, seu exame do olhar (agora problematizado pelo viés da função enunciativa) lhe permite se posicionar como **(i) o analista-espectador-detetive** a decifrar **(ii) das pistas/sintomas** multisemióticos e incongruentes. Torna-se habilitado ao restauro de **(iii) indícios/signos** que gravitam ‘sujeitos-obra-prima’. Além disso, segue submetido **(iv) à violenta transgressão** que, simultaneamente, o transforma a partir de seus **(v) olhos/recipientes de imaterialidades**, através dos quais lança a **(vi) iluminação lampadófara** pela varredura de seu todo-poderoso-olhar.

Partes um do outro nesse jogo de observação e cisão, objeto e sujeito se posicionam para o “reenvio” de todo um “conjunto de códigos, práticas e saberes” *restaurados* pois agora seu “dizer para anunciar o todo – *drag*, sujeito-obra-prima – é estrondar ressoando o lampejo de um sentido”. Se conjurei Foucault e Ginzburg para sistematizar o paradigma arqueogenealógico (PA), devo, a partir daqui mergulhar esta análise num *horizonte de sensibilidades*.

Na emergência desta conjectura intelectual é que o detetive-caçador se torna o analista-espectador-detetive: posição habilitada à envergadura analítica capitalizada por um modelo epistemológico, conforme sugiro, o PA, cuja pretensão é impulsionar a discussão dos incômodos da contraposição entre “racionalismo” e “irracionalismo” iniciada por Ginzburg. Reflexão que restabeleço agora, de um lado condicionando-a à dimensão restauradora evocada pelo manancial criativo da linguagem, do outro verticalizando-a sob a soberania foucaultiana de um todo-poderoso-olhar, catalizador de uma violenta transgressão cuja ignição parte do olhar lampadófaro. Nas páginas adiante, demonstro a sua prática.

5.2 – O sujeito-obra-prima *drag* sob a hexa analogia

Tendo em vista a totalidade das materialidades e discursivizações mobilizadas e problematizadas até aqui, reestabeleço a discussão à analítica do PA apreendendo deste

horizonte um enunciado rastreado na Gênese cristã. Com isto remonto “a uma realidade complexa e não experimentável diretamente” (GINZBURG, 1989, p. 152). A este enunciado repercute a disputa e redução de uma verdade sobre a corporificação humana. Na língua hebraica, o enunciado “barro” (sinônimo de argila) é *‘adama*, e o termo nela que designa homem é *‘adam*. No lastro dessa tradição substancial, chega-se à sua tradução comum *Adámu*, dispersada pelo evangelho traduzido do grego nos primeiros *Testamentos*. No encaço da transição latina do Cristianismo para a Idade média, período enfatizado na doutrina da penitência, a face deste enunciado se fragmenta como *Adamus*, vítima do pecado expurgado pela imagem associado ao cristo entalhado na *Cruz de Gero*. Na disposição desta sequência narrativa se percebe o sentido “origem” da humanidade ecoar enredado como índice da carne de *Adão*.

Por sua vez, apagadas as pistas de seus vestígios indiciários, o ensolarado mito mesopotâmico principiado no barro se tornou opaco. E na mudez de seus corsários esculpidos a golpes de caniço, Shámhat e Enkídu, ganha espaço a narrativa da criação cristã ressignificada sob a rasura de uma Eva/Shámhat apartada de seu protagonismo pelos contornos da implacável virilidade utópica de um Adão/Enkídu. Enunciados (e sentidos silenciados, mas não imperceptíveis) desembocam indiretamente na iconografia cristã. Interpretá-los neste rastreamento arqueológico evidencia um ponto divergente, como resultado, nas discursivizações sobre a verdade do ser, do dizer e do vestir. Retrospecto determinante à reflexão desta tese, pois disto aceno à interdição da imagem *drag*: é enunciado em dessemelhança a Adão porque seu postulante vibra, conseqüentemente, enredado em semelhança antagônica à figura de Eva e suas descendentes. Contudo, e afinal, a imagem plural *drag* transcende: ora, não vestirá (mesmo) o homem vestes de mulher?

Enunciado bem-sucedido no funcionamento da vontade de verdade do patriarcado cristão, no entanto, em se tratando das relações de poder de que não escapam as subjetividades posicionadas estrategicamente umas em relação as outras, a simetria do cálculo e do câmbio dos prazeres que compulsam sob a carne de Adão são constadas pela ótica espetacular estabelecida sob a carne *drag*. Nisto o *drag* se torna *um ponto de fuga* para a verdade biológica que defere às subjetividades *queer* à impossibilidade de demovê-las deste espaço, a matéria com a qual em “sentido estrito” (FOUCAULT, 2013, p. 7) *fazem corpo*. No assombro de seu ataque visual a verdade de Adão é fendida porque o

savoir-faire drag permite ao seu postulante se transportar “tão rápido quanto a luz” ao “país [o contracorpo *drag*] onde as feridas se curam com um bálsamo maravilhoso na duração de um relâmpago” (FOUCAULT, 2013, p. 8-9). Visto este universo multisemiótico através das janelas de um todo-poderoso-olhar, eu jogo emblematicamente com um

corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico [**em resistência à verdade cristã**]. Corpo absolutamente visível em um sentido, [**que é**] olhado por alguém da cabeça aos pés, [...] [**que sabe**] o que ser espiado por trás, vigiado por cima do ombro, surpreso quando percebo isso, [...] [**que sabe**] o que é estar nu. No entanto, este mesmo corpo que é tão visível, é afastado, captado por uma espécie de invisibilidade da qual jamais posso desvencilhá-lo [**os vestígios da virilidade deixados pela imagem de Adão**] (FOUCAULT, 2013, p. 10-11).

A CARNE CRISTÃ SOB O LAMPEJO DA CARNE DRAG é o destrinchar *queer* da palavra Adão por antítese na espessura do discurso. Através das fissuras da máscara do travestimento é que se percebe o postulante da arte *drag* operando a sua vocação/verdade artística visível alinhado aos “microacontecimentos históricos, [em seus] pequenos fragmentos de realidade” (MILANEZ, 2018, p. 80), por sua vez rastreados em “zonas claras e sombras, [em suas] diferenças de níveis, [...] vãos, relevos, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas” (FOUCAULT, 2013, p. 19). A isto consiste em dizer como o barro de ‘*adama*/‘*adam*/Adão cede espaço à *competência estética* na cena da criação.

Afinal, animado, o corpo “é também um grande ator utópico, quando se trata de máscaras, da maquiagem [...]. Mascarar-se, maquiar-se, [...] não é exatamente, como se poderia imaginar, adquirir outro corpo, simplesmente mais belo, mais bem decorado, mais facilmente reconhecível” (FOUCAULT, 2013, p. 12). Nessa medida, delimito o contracorpo *drag* como

máscara, signo [**1) sujeito drag = posição discursiva**] [...] pintura [que] depositam no corpo toda uma linguagem: toda uma linguagem enigmática [**incongruente**] toda uma linguagem cifrada, secreta, sagrada, que evoca para este mesmo corpo a violência do deus [**sob o patriarcado**], a potência surda do sagrado [**a carne de Adão**] ou a vivacidade do desejo [**sob o protagonismo de Eva**]. A máscara, [...] a pintura, instalam o corpo em outro espaço, fazem-no entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo [**2) o drag = função produtora ou contestadora de verdades**], fazem deste corpo um fragmento de espaço imaginário [**3) os sentidos = opacos ao analista**] que se comunicará com o universo das divindades ou com o universo

outro. Por ele, seremos tomados pelos deuses [mesopotâmico ou hebraico] ou seremos tomados pela pessoa que acabamos de seduzir [4] o espectador da obra-prima = o analista, pesquisador ajustando e atualizando o enunciado *drag*] (FOUCAULT, 2013, p. 12).

O barro e a maquiagem, vejo-os, como diz Foucault, como “tudo o que concerne ao corpo – desenho, cor, coroa, tiara, vestimenta, uniforme, – tudo isso faz desabrochar, de forma sensível, as utopias seladas no corpo” (FOUCAULT, 2013, p. 13). No entanto, a incongruência também transforma o *drag* em produto antagônico de seus próprios fantasmas. É carne estigmatizada, “torna-se sofrimento, resgate e salvação, ensanguentado paraíso” (FOUCAULT, 2013, p. 14). Colocação oportuna para verificar a ritualística batismal *drag* – prática narrativa da criação deste contracorpo - em sinonímia à prática caligráfica dos sacerdotes escribas.

Adiante, instituo um *outro lugar*, novo cosmos heterotópico no qual fulguram todos os matizes da ação imaginada que pude agrupar a respeito da imagem *drag*. Nesse passo, *penso com os meus olhos* sobre a fabricação ritualística do ‘sujeito-obra-prima’ a partir do *savoir-faire drag*. Para tanto, tomo o postulante que dá voz à máscara RvH de *Capítulo I, Rita von Hunty*⁶⁸, documentário sobre os bastidores da arte *Drag*, dirigido por André Luiz Batistuti (2018). Interessa-me, das sequências enunciativas analisadas (imagens/testemunhos), propor uma “ascese” *drag* teorizada a partir da fabricação desta imagem (o travestimento/draguerismo) tomando-o como ritual de um exímio artista (um poeta-calígrafo) cujas inscrições que sedimenta sobre o corpo (a maquiagem) funcionam/capturam (na ordem do olhar) o lampejo de uma obra-prima.

Heterotopias têm por regra justapor incompatibilidades; ajustam em um único lugar real vários espaços outros, até então inconciliáveis. O vídeo, tal como o teatro e o cinema, perfaz no retângulo da cena toda uma série de estranhos encontros. É animada cena em duas dimensões da qual, de seu fundo, projeta-se uma terceira dimensão; eis o objeto filmado, o espaço filmado e eu compulsando diante desse desdobrado recôndito heterotópico. Na singularidade deste documentário, o tempo e uma voz reúnem-se sob a máscara do *drag* sob a varredura de meu olhar e posição analista-espectador-detetive.

⁶⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bivWoZATaqE>

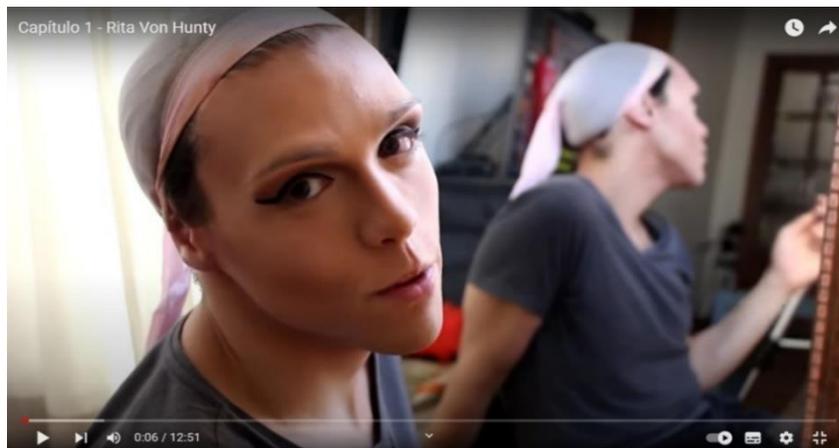


Figura 11: *Capítulo I, RvH – 1* (0:06 /12:51 min)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=bivWoZATaqE>

Na temporalidade desta cena de abertura, o menino de Ribeirão Preto narra com o pincel para demover de sua subjetividade parte de seus traços masculinos. Os vestígios da palavra Adão não delimitam as marcas da imagem *drag* no mundo, visto que “a subjetividade do sujeito é que é a proprietária apenas por um instante do contrato que se estabelece entre os sujeitos e seus interlocutores” (MILANEZ, 2018, p. 82). Assim, o agrupamento de pormenores que vão estilizando a pintura viva que observo não refluem ali somente como a *coisa drag*. O que eu assisto é a *história* e o *percurso drag* escoando inscritos sobre um corpo posto em narrativa dizendo:

Ah, antigamente quando eu fazia os documentários para a escola... eu falava de uma forma mais didática, pedagógica, porque eu sabia que podia ser o primeiro contato da turma com a coisa. Hoje eu “tô” falando como se fosse “minhazamiga”. Então foda-se você que tá assistido, sabe, eu não “tô” nem pensando em você. Antes eu pensava, agora não mais. Então você receba como puder, se quiser vá pro *Google* depois. “Uláaa” a todos e “beeem” vind... “tô” brincando gente. Oi. Eu me apresento com “oi” ou só me apresento? Tenho muitas dúvidas, eu acho que o pe... pessoal de humanas não tem certezas na vida...⁶⁹

O postulante à arte *drag* cambaleia o pincel gasto na mão junto a sua cabeça, por três vezes, em condolência esgotada ao seu interlocutor. Enquanto se pincela também se apropria do espaço retangular para o infinito: preenche o *close* agressivo em primeiro plano, mas também se dirige a mim sentado lá, em seu reflexo no espelho ao fundo. Quando seu olhar atinge o meu, ele passa a existir sob a carne dos meus olhos. É quando o conjunto multisemiótico incongruente mirado passa a reverberar comigo. Uma vez acessados os discursos sob as memórias da minha carne, imediatamente reenvio o esboço

⁶⁹ (0:01 / 1:10). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bivWoZATaqE>

drag em andamento às margens lamacentas do rio Tigre: barro tomando contornos andrógenos à beira do antigo lar dos escribas mesopotâmicos.



Figura 12: *Canal de Mari* (CHARPIN, 2012, p. 45)

A incongruência alerta: pele ou poro? base líquida ou argila? Já é indiferente a textura da matéria-prima. A fabricação de um contracorpo convida a ser povoada por um universo de signos que lhe permitam traços femininos.

Objetivando superar a história narrada na clausura do corpo, a maquiagem inscreve no postulante uma nova narrativa tracejada em texturas, nervuras, volumes, pelos, porosidades; arte de sutileza tátil como “a escrita cuneiforme [que] é efetivamente sempre uma realidade em três dimensões, seja a cavidade da incisão, sobretudo no barro, mesmo que pudessem usá-lo principalmente como suporte narrativo” (DURAN, 2012, p. 29). Desta maneira, se justapõem as figuras do postulante e a do escriba mesopotâmico: desdobrados pela/na *prática* caligráfica disciplinar. Deste alinhamento artístico, primeiramente agrupo os índices atrelados ao ofício do escriba que

era iniciado na **cópia** de verdadeiros textos. [...] Os primeiros exercícios consistiam em **copiar** provérbios, textos por vezes breves e fáceis de memorizar [...] tendo como suporte tabletes lenticulares, de 5 a 13 cm. [...] O **exercício seguinte era complicado**: uma vez o provérbio inscrito na superfície da tabuleta, o aluno deveria **copiá-lo novamente**, de memória, ao contrário. [...] Desse estágio, passava-se para a **cópia** de curtos extratos, depois para composições inteiras. Às vezes o mestre ditava: o aluno deveria **repetir** oralmente, depois escrever (CHARPIN, 2012, p. 49).

“Repetição”, “aritmética”, “sistemas de peso e de medidas”, “contratos de herança”, a aprendizagem recebida pelo escriba lhe preparava para “uma formação prática destinada a torná-los aptos para suas tarefas futuras”, como “as belas artes” e “a reconstituição do corpus da literatura sumeriana” (CHARPIN, 2012, p. 50): ora, técnicas que culminam a docilização do corpo do escriba. É quando, a subjetividade deste aprendiz, em extenuante maestria de seus caniços, sob o mecenato de um rei letrado

(Assurbanipal), é conduzida ao estrelato em Uruk (sob a ancestralidade legada à Sin-léqi-unnínni pelo cânone *Gilgámesh*).

A estes indícios, alinhados ao agrupamento de “ensaio”, “teatro”, “palco”, “espetáculo”, “salto alto”, “peruca”, “docência”, “exercícios exaustivos”; que relativizo o ofício *drag* como prática do martírio; exigência em alto nível de perícia, visando seu postulante dizer:

eu volto da balada, de um *show* que eu fiz, ou que eu termino de gravar, sei lá, **dois Tempero drag em seguida...** Ah tá tão bonita essa cena, deixa eu virar pra eles... que eu “tô” secando meu nariz por dentro, faz um bem isso aqui. Eu penso em desistir. **Porque é extenuante né.** Eu acho que é a **coisa da estafa** mesmo, e... e conciliar com minha vida de universitário, minha vida de professor, de dono de casa, de... **cansa.** Então **eu penso em desistir toda vez que eu faço.** Mas é bacana né, acho que tipo, pensar em desistir é sinal que você também está pensando em fazer. Porque senão você **desistia** só. [...] Eu **faço teatro há muito tempo né.** “Sô” formado em Artes Cênicas pela UNIRIO... Então, fiz teatro quando era pequeno... **Subi no palco muito cedo...** – subi no palco – viu, pervertidinhos? Tem gente em casa oh, abrindo a braguilha da calça pra se masturbar... Eeeee sei lá, eu gosto, acho muito legal. Eh, sentia muita falta quando eu vim morar em São Paulo, eu, **eu comecei fazer um pouco a Rita por falta,** por sentir falta de estar no teatro. Meu nariz está escorrendo, essa maquiagem vai ficar tão cagada... Foda-se. [...] Cadê meu pincelzinho? Aqui. **Devo “tá” produzindo uma imagem maravilhosa né?**⁷⁰

O *ataque visual* em processo codifica sons e forma. A imagem *drag* evocada pelo postulante é “cheia de tentáculos”: andar deslizante, voz macia, o estilo *pin-up*. Essas iscas são os índices que usa para envolver seu espectador em seu mundo: “Rita é ferina, sarcástica e dona de um humor ímpar – mas tudo, sempre, com o rigor da mais alta classe”⁷¹. Expiar-se em submissão ao espetáculo *Drag* é subjetivar-se/objetificar-se a golpes de pincel, assim como o cânone requiriria do escriba certa subjetivação/objetificação intermediada pela prática ritual caligráfica. Duas figuras conjuradas, neste estabelecimento, pelo alinhamento de “seus hábitos, as convenções que governavam a arte de escrever [*arte queer/maquiar-se*], os silêncios também, nos escondem uma parte da realidade [contracorpo *drag/masculino? feminino?*] ou a deformam – voluntariamente ou conscientemente”. Com efeito, “o escriba [e a *drag*] é [são], portanto, uma verdadeira tela [zona heterotópica], por vezes reveladora” (CHARPIN, 2012, p. 51).

⁷⁰ (11:18 / 11:38). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bivWoZATaqE>

⁷¹ (2:18 / 9:50). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bivWoZATaqE>

O postulante ao *drag* diz: “então, *drag*, ser *drag* é igual ser pintor, escultor, tapeceiro, meninas rendeiras da Bahia... É, é um fazer artístico.”⁷² Disto, penso eu, ser/fazer *drag* é efetivamente sempre uma realidade efêmera fabricada em *três dimensões*: é a coincidência da tentativa de *isolamento de um suporte* (o sujeito) sob a *ilusão* protagonizada na/pela (i) **incisão da pincelada** (maquiagem, vestes, próteses, perucas...); sendo *escritura* que *dá a ver* ao corpo (tela reveladora: gesto, caminhar, voz, posicionamento...) uma nova (ii) **superfície multisemiótica de indícios** (a coisa *drag*) que lhe amalgamam senão como (iii) **dimensão heterotópica narrativa** (poema plural das incongruentes faces *drag*).

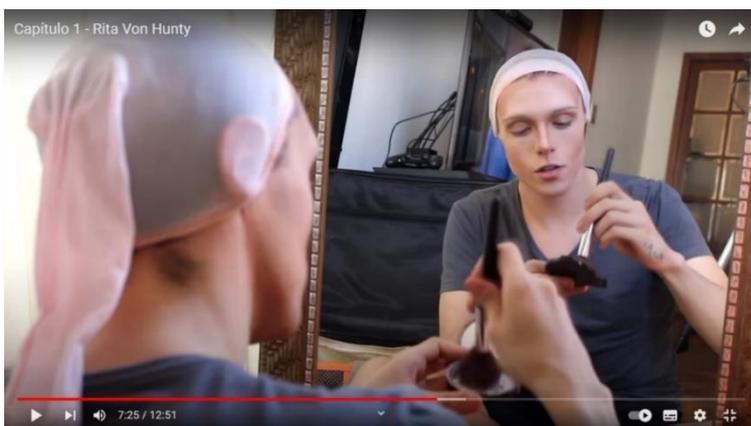


Figura 13: *Capítulo I, RvH – 2* (7:52 /12:51 min)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=bivWoZATaqE>

Dessa maneira, o postulante se mimetiza como uma verdadeira tela (palco da arte do artista). Torna-se contracorpo (materialidade *drag*) vindo à tona graças à sua prática artística. Disto isto, frente a este agrupamento de índices, discursivizações,

este atravessamento de enunciados que capturo com o olhar, devo inquirir: que retorno estou fazendo agora a mim mesmo? Ainda diante da plenitude de Rita (imagem que já mora comigo), experimento no discurso de seu postulante a língua constitutivamente *falha*. Já não posso observá-lo “se montando” (figura 11) ignorando algo de (in)completude neste contracorpo que avisto (Rita). Talvez, “a incongruência corporal com o escalonamento identitário produz um efeito explosivo de estranhamento e desamparo [...] que apresenta não uma presença, mas a ausência” (MILANEZ, 2018, p. 87). Talvez, sem Rita, vejo no postulante o sonho de dizer tudo:

“Eeeee” eu sou natural de Ribeirão Preto, interior de São Paulo... E eu tenho 25 anos de idade... Nossa, como pesou o lábio, até pendeu aqui pra falar essa idade. Eu ainda não tenho casa própria, nem carro próprio. Ainda não conheci os cinco continentes do planeta... Então eu tenho 25 anos que significam um quarto de século e eu ainda não fiz quase nada do que eu preciso fazer. Ou seja, eu sou uma pessoa muito triste, e eu tenho ci.. eu tenho noção da tristeza, ciência da tristeza, que faz ainda

⁷² (8:45 / 9:50). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bivWoZATaqE>

mais triste. Porque poucas coisas são tão tristes quando você saber que você é triste.⁷³



Figura 14: *Capítulo I, RvH – 3* (8:37 / 12:51 min)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=bivWoZATaqE>

Ocorre-me, assim, a “ascese” *drag* como uma ascensão a que só atinge seu postulante somente se este praticar sobre seu corpo este *savoir-faire queer*. Na cena final do documentário, já observo menos do postulante e mais de Rita. Não consiste nesta cisão a sua

mortificação para dar lugar à *drag*? Desviando a face do espelho, vejo nos vestígios finais do postulante como espaço colateral da narrativa que ele cria com esta experiência transgressora. É assim que ele confronta as linhas do próprio corpo, é como fratura a própria face, indo de encontro com o limite (“eu faço pelo amor à arte”) para lá deparar-se com versões suas (“lado muito libertador”), comprazendo-se de seus próprios pecados ou virtudes (“ver seu lugar”/”lugar que aprisiona”) dizendo:

Gente que vive de *drag* das duas uma: ou é louco ou é herdeiro ou não liga pra dinheiro, não quer ligar. Porque no Brasil tem duas que vivem disso... e as outras... **batalha, batalha diária** e faz mil outras coisas. Então [...] você que tá assistindo, *drag* não é carreira. **Drag é um fazer artístico.** [...] Quem consegue eu aplaudo e tiro o chapéu. Eu gosto até, eu até brinco né, que eu sou uma *drag* amadora. [...] Eu, eu sou... eu sou uma *drag* amadora porque **eu faço pelo amor a arte.** Tem muita *drag* que entra numa *drag trip* de eu, eu, eu, e aí **não basta ser o eu homem** e ainda **criam um eu mulher** e aí a pessoa cria um “*egotrip*” duplo né, com *bacon* e fritas. Porque **existe um lado muito libertador**, de questionamento, de **pôr coisas em xeque**, de **se entender**, de, de, de **ver seu lugar** na, na sociedade, de ver seu lugar na arte... mas existe um **lugar que aprisiona**, que é esse **lugar do ego**. Que todo artista tem mas que, não todo artista, – todo mundo tem –, [...], é enfim... todas as profissões... Hoje eu “tô” meio alta, que eu tomei um negocinho ali que eu peguei lá fora antes de começar aqui. Mas “cês” entenderam a ideia, eu acho. Se não entenderam também, foda-se.⁷⁴

⁷³ (1:10 / 1:22). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bivWoZATaqE>

⁷⁴ (11:58 / 11:55). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bivWoZATaqE>



Figura 15: *Capítulo I, RvH – 4* (10:13 /12:51 min)
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=bivWoZATaqE>

Concluída a procedura que baliza o postulante sob a égide de uma imagem incongruente, ponto de injúria, discórdia, a fragmentada máscara *drag queen* RvH diz: “às vezes, as pessoas vão achar que você não vale o suficiente. Que você não é bom o bastante. Que você é ruim, que “cê” tem muito pra melhorar. Que o que você tem pra oferecer é muito pouco. É isso⁷⁵”. Face em resistência à antítese *Adão*, sentidos fantoches à serventia desta pretensão, compulsa a imagem *drag* montada, finalmente. De resto, da sequência enunciativa abaixo, codifico o meu lampejo do sentido:



Figura 16: *Capítulo I, RvH – 5* (12:32 /12:51 min)
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=bivWoZATaqE>

Sentado em frente à câmera, está o postulante coberto por demãos de tinta refutando, com a nova face, muitas outras jaulas que já lhe foram concedidas. Observa-

⁷⁵ (12:30 / 12:51). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bivWoZATaqE>

me pacientemente lá, onde *está/não está mais*, onde a estética feminina antes não deveria se assentar/se assenta, já trajada/o segundo muitas vontades que não delimitam as suas. À sombra de Rita vejo o postulante se admirando maquiado. Diante destas considerações, o olhar lançado daqui adiante é o lampadóforo. Submeto, portanto, o último enunciado recortado (figura 15) ao vórtice dessa violenta luz, de modo a depurar os índices que recolho deste (cores, linhas, formas, volumes, profundidades, sexos, presenças).

Consciente iluminação que redistribui e interpreta estes índices na instância do todo-poderoso-olhar, eu, analista-espectador-detetive ressignifico a configuração primária da composição amalgamando os elementos *visíveis* (Rita) e *invisíveis* (Guilherme) a partir da sequência lampadórafa a seguir (figuras 16, 17 e 18): os contornos e linhas *drag* estouram pelo contraste acentuado (figura 16) e pela matização extrema que sofro eu e os índices capturados no clarão desse olhar. Vultos saturados dessa luz, vacilamos *ela, ele e eu*. Por um segundo, não há mais lacunas entre mim e os enunciados *homem, mulher, drag*. Desfazem-se incongruências e ambiguidades. Só resta a *distância* latente entre ambas as histórias, entre ambos os sonhos. Nessa fresta avisto o gérmen pulsando sobre a alvura de uma página – espaço puro e semente criativa de todo manancial da linguagem. É assim que a luz entra:



Figura 17: Sequência lampadófara – 1 (12:32 /12:51 min)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=bivE>

Mesclados sujeito e obra pela luz lançada, as fronteiras entre o “natural” e o “humano” se dissipam, o acesso ao *drag* é um desamordaçar inteirezas. Na ordem da olhar, a performance artística é uma troca. A densa ilusão alcançada pelos contornos transgressores de Rita desencadeia o sacrifício ao qual sua produção exige-se enlaçada.

Batismo laborioso que vai de encontro ao limite daquilo que violentamente encerra: só pode existir à medida em que barra os traços que lhe dão forma. Só se avista mais de Rita conforme mais se apagam as linhas, conforme mais se esvai translúcida a presença de Guilherme. Deve-se morrer para viver em nova vida, pois *drag queens* não são *drag queens* se não puderem *entregar* algum tipo de espetáculo abrasador à retina.

Ao recolher as peças desse mosaico estilizado de delicadezas e minuciosidades, intensifico a luz para reformular a inteireza do cenário (figura 15). No intervalo deixado nessa sequência pulverizada de indícios, interpretação minha em consonância a este *contra espaço*, penso com os olhos sobre novos contornos para o contracorpo *drag*. Depois de sua efêmera morada comigo, apaziguo a incômoda indexicalização entre o espectro de Guilherme e a obra-prima Rita. *Aqui* eu lhe neutralizo, eu lhe purifico ao nível de um sujeito-obra-prima, espectro imerso na dimensão que tomou por empréstimo a discursivização de mitos crucificados à poemas calcificados, conjugados sob a análise deste paradigma arqueogenealógico à luz da hexa analogia.



Figura 18: Sequência lampadófara – 2 (12:32 /12:51 min)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=bivE>

Sem mais, devolvo ao fenômeno humano *queer* como resultado desta reflexão *o meu testemunho* como (re)inscrição para o enunciado *drag*. Sim, o lampejo do sentido é pessoal, intransferível. À frente, portanto, a cisão que faço é reparo de minha mera singularidade analítica, inscrição de minha função enunciativa: posicionamento que declaro como ilusão de morte em vida talhada no *transgredir*. Fantasma de Guilherme, agora enunciado versado por Felipe, rasuro a existência da máscara RvH talhada no pé

deste retângulo branco de papel. Logo ali adeja o que de resto penso com olhos sobre drag, hoje:



Figura 19: Sequência lampadófara – 3 (12:32 /12:51 min)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=bivE>

... aqui jaz Guilherme, poema desfeito em Rita: a inelutável poesia.

PALAVRAS FINAIS

Quem eu sou acho que me estaciona. Quem eu posso ser me mantém em movimento.

Rita von Hunty, entrevista em #Provoca

“Relicário furtado, em 1991, de museu no Iraque, artefato com trecho da primeira obra literária da humanidade volta para casa⁷⁶” – anuncia a manchete publicada em 1º de outubro de 2021. Enfatizando o esforço do Departamento de Justiça do governo norte americano em devolver centenas de obras de arte aos museus iraquianos (saqueados desde a Guerra do Golfo), a reportagem evoca uma tabuleta (figura 4) até então exibida no *Museu da Bíblia*, sediado em Washington, adquirida ilegalmente por intermédio da casa de leilões *Christie's*, em 2014. O poema calcificado, peça datada de 3600 a.C. contendo inscrições da *Epopéia de Gilgamesh*, retorna para o seu lar de calcário, berço de toda literatura perpetrada outrora em Nínive, no Oriente. Como se recusasse a se manter imerso em seu sono sem sonhos, o mito reaparece entre nós, modernos.

Gilgamesh, certo é dizer, atravessou milênios como eco insistente de uma voz rasgada por várias vozes que, singrando em discursos cíclicos, como aqueles mobilizados nesta tese, ainda repercutem. Estofos de uma tradição múltipla, poética imemorial em movimento e uma recusa óbvia da origem cristã do homem, toda a tessitura mítica dessa epopeia (re)vive a cada nova performance, a cada nova voz, a cada nova escrita encontrada. Mas, mais do que recalcar o Gênesis, penso eu, a linha que tensionei no encaixe de seus versos (vestígios constatados em complexas discursivizações) melhor impõe a nossos olhares à necessidade de conexão com toda a *polissemia* manifestada no imaginário humano: trabalho, portanto, inesgotável na língua. Agora, encerro esta discussão na extremidade de seu traço que termina desatado, arqueogeneologicamente, remontando no tempo, na materialidade e na língua, os sentidos e técnicas que tangenciam, conforme demonstrei, a existência própria de crucifixos e *drag queens*.

Nesse passo, e concisamente, pontuo algumas últimas considerações, à medida que repertorio a análise realizada ao longo deste trabalho. Primeiramente, do objetivo

⁷⁶ Na web revista *Istoé*, disponível em: <https://istoe.com.br/a-epopeia-de-gilgamesh/>

geral desta tese, frente ao *corpus* que investigou se valendo do mirante teórico dos EDF, analisei e demonstrei *obra* e *vida* do sujeito histórico enquanto circunstâncias indissociáveis, enquanto experiências estéticas que fundamentam, simultaneamente, o ato da escrita (como a caligrafia, seu viés com a pintura, a maquiagem) e da ação (como o pacto cristão, a maestria dos escribas e a militância performática *queer*). Assim verticalizei, conceitual e teoricamente, um estudo a partir da arqueogenealogia foucaultina, sobre a fabricação da transgressora imagem *drag*, figura do sujeito do desejo atravessada pela governamentalidade e pela gestão dos corpos tendo em vista, sobremodo, a inscrição e afluência dos sentidos que lhe dão forma(s) na contemporaneidade.

Por segundo, quanto ao problema exposto da má-indexicalização cerceando o *drag*, em seu turno, significante/reduto dedutivamente plural, polifônico, múltiplo, de significado/interpretação apreendidos sobremodo na linha da nervura, da discórdia, do desvio, para repensá-lo por meio da ancoragem do processo da indexicalização, relativo às análises dos *circuitos do corpo* (unidade discursiva), problematizei esse enunciado, dessa maneira, considerando-o pelo seu atravessamento na história, no discurso e na língua. Pude, assim, rastrear a fabricação de seus sentidos examinando as suas relações diversas e constitutivas tendo em vista determinadas formações discursivas que embricam, sobremodo, o *drag* às práticas do sujeitar-se e aos poderes que o objetivam.

Como decorrência, visto que o saber (arqueológico) aperfeiçoa, fornece rumos, que é guia da ação na existência do indivíduo, a escanção do enunciado *drag* permitiu (quanto a sua prática ética) revelar a produção positiva de seu lado brilhante, político e artístico, ou seja: a superfície de indícios *queer* da ordem de seu espetáculo abrasador de retinas. Já seu lado cinza, obscuro, demonstrado pela análise genealógica, apontou para a redução de seus sentidos pelo viés do gênero, graças à sua circulação confiscada por algumas ramificações institucionais que visam penetrar o corpo individual e social, tornando-o dócil, governável. Coube então, responder a sua má-indexicalização (a partir do presente) relacionando esse fenômeno à circulação de desejos, valores, saberes e produções de verdades resultantes desses processos de objetivação e subjetivação que, no caso particular do *drag*, florescem em torno das dicotomias incongruência \neq normalidade; sinonímia \neq antonímia. Por isso, a polifonia múltipla *drag* é fenômeno que (re)estabelece/dissolve o *modo* como é produzida a sexualidade à medida que confronta

vontades de verdades e saberes como figura ao lado do anormal, do desviante, da mulher histórica ou do homossexual libertino.

Por terceiro, de seus objetivos específicos, pontualmente quanto à fabricação de subjetividades pela perspectiva teórico-metodológica dos EDF, partindo do conceito das técnicas de si, desdobrei essa noção pontualmente sob sua terceira matriz (técnicas de poder determinantes à conduta dos indivíduos), compreendendo o sujeito *drag queen* objetivado num quadro de relação que toma por modelo *a renúncia do sujeito à sua vontade e a si mesmo*, tal como se prescreve e ocorre na penitente prática cristã da *exomologese*: prática pactual com a conexão e busca por uma revelação que não pode ser concebida sem uma *renúncia*, nos termos de Foucault, uma “mortificação de si”.

Nesse sentido, portanto uma prática de conduta determinante e eficaz para/na expressão *drag queen*, mostrei (ponderando as especificidades práticas cristã e *drag* requeridas aos seus postulantes) seu funcionamento permitir: (i) a transformação (a conversão/o travestimento); (ii) à manipulação de objetos (o véu, a cruz, as vestes/os pincéis, as próteses, a maquiagem); por meio de sistemas semânticos que permitem (iii) a utilização dos signos, dos sentidos e dos símbolos envolvidos (a morte pelo renascimento/a revelação pelo espetáculo); desse modo os (iv) resignificando por intermédio do martírio (a penitência/montar-se). Assim respondi de que modo o *savoir-faire drag* funciona como ‘*ascese queer*’: é manobra da estética *drag queen* ritualizada aos moldes de um “batismo laborioso” pelo qual demonstrei como ***a carne drag tem sua experiência próxima da carne cristã***.

Por quarto, precisamente sobre as formações discursivas as quais o *drag* incide, conforme salientei, trata-se de um enunciado que não pode existir nem se esquivar dos jogos da governamentalidade regulados sob vontades de verdade. Pela ótica arqueológica, não se concebe a inexistência de discursos neutros e opacos, tão pouco se admite que a verdade de um venha anular a verdade do outro. Logo, objeto disputado *entre* o embate de verdades, é que *drag* é um enunciado a todo momento *tensionado*. Porque assim essencialmente o *é/está*, e uma vez apreendido que sua inscrição material e ação (contracorpo e performance *drag*) são fundamentalmente, *uma só e mesma coisa*, foi indispensável que expusesse ***aquilo o que é visto como unidade drag, hoje***, como palco e consequência simultâneos de *uma só substância de incongruências*, isto é, fração de uma só *força*: é ‘sujeito-obra-prima’ – poética em movência – da qual sentidos inúmeros

lhe decorrem em *objeção* e/ou *positividade*. Do eixo analítico *queer* desta tese, considero essa reflexão o seu diálogo mais válido com os estudos de gênero.

À vista disso, profilei a análise sobre a imagem *drag queen* partindo da força motora de sua carga semântica, tomando-a como ponto de ignição da má-indexicalização de seus sentidos “incongruentes” em razão dos atravessamentos discursivos multisemióticos referidos. Dessa forma, a instituí, de um lado, como um objeto de arte (um heterotópico contracorpo), do outro, propondo-a como um referente de discórdias avultado às sombras míticas do enunciado “Não vestirá o homem vestes de mulher”, *Deutenonômio* 22:5. Ponto em que esta análise vai de encontro ao seu eixo cujo exame atravessa o cristianismo.

Posto isso, por quinto, elegendo a figura histórica *drag* sob a *persona* e ícone *queer* RvH, foi possível avançar com esta discussão em duas frentes. Em uma direção, tratando agora das relações de poder, sendo que estamos sempre “uns em relação aos outros, em uma situação estratégica [...] [e que] em nenhum lugar estamos livres de toda relação de poder” (FOUCAULT, 2014, p. 256), para examinar ***como seria talhada a máscara em que se sedimenta o travestimento*** detive esta análise à formulação da incongruência interpretativa do contracorpo *drag* condicionando sua imagem enviesada discursivamente ao nó da discórdia (o fenômeno de sua má indexicalização), desta vez, estritamente, ligada à memória do antagonismo mítico de Eva.

Partindo desse embricamento discursivo, elegi a máscara RvH justamente para relativizar as verdades reverberadas sob a alcunha de “João” e “Maria”, tomando-a como expressão de resistência (porque é/está agente social e militante), uma voz vibrante em dissonância à vozes outras, portadoras de discursos outros. Operação que demonstrei, arqueogeneologicamente, pondo em movimento o saber histórico, suas exigências e riscos próprios. Neste caso, associados à desejos de decisórias vontades de verdades (Não vestirá o homem vestes de mulher; Joãozinho é Joãozinho a vida toda; Maria é Maria toda a vida) que impulsionam/ativam todo um *retardamento semântico* (homem? mulher? Travesti?) decorrentes do legado cristão: uma redução cínica de sentidos ligados aos processos de subjetivação da figura “homem” e, por consequência, fundamentação das interdições associadas à figura *drag* ao passo em que ela se torna espelho e arena do antagonismo endereçado à figura “mulher”.

Ainda investigando o talhar *drag*, sem perder de vista os espaços colaterais descobertos, na outra frente desta problematização sobre a fabricação de subjetividades, cheguei a uma terceira prática ritualística, cujo ofício a aproxima das ritualísticas éticas reclamadas pelas subjetividades cristã e *drag*: a prática caligráfica mesopotâmica, técnica cuneiforme que prezei como um aparato próprio das técnicas de si – elo operação de talhe da conduta, do corpo e da alma – a fim da *fusão do autor e obra* pela premissa artística do cânone literário, transformados assim para atingir um estado de sabedoria, perfeição e/ou imortalidade.

Não ao acaso, aprofundando a investigação nessa direção, mobilizei: (i) a produção de textualidades milenares (*Gilgamesh*, Código deuteronomico, Pentateuco, Torá, Bíblia); (ii) processos tradutórios envolvendo determinados tráfegos linguísticos (acádio, sumério, hebraico, neobabilônico, grego, latim, francês e português); (iii) processos de leitura e fabricação do suporte narrativo e do referente sensível do texto (patrimônio cognoscitivo, tríplice analogia, *mise en texte*, *mise en livre*); (iv) as premissas do estatuto caligráfico cuneiforme (as três dimensões da escrita); (v) os poderes e saberes implicados à essas produções (mecenate, ritualística sacerdotal). Com base nesses saberes e seus extratos históricos, demonstrei como algumas das verdades do cristianismo são fruto de um diálogo secular com várias culturas do Oriente, e, relevante a esta discussão, a criação do antagonismo de Eva ao preço do apagamento de Shámhat.

Por último, já observando as técnicas disciplinadoras de subjetivação o objetivação dos “poetas-calígrafos” da envergadura de Sin-léqi-unníni, avancei conceitualmente com a formulação do paradigma arquegenealógico apresentado. Centrando a pesquisa no eixo das Artes plásticas, no paradigma indiciário e nas modalidades de decifração nas ciências não positivistas, com o objetivo de contribuir cientificamente com os EDF, ensaiei um novo modelo de método analítico relevante e urgente ao avanço dos estudos que investigam a ordem do olhar. Metodização que regulariza discursos e práticas de (re)invenção de objetos estéticos, dessa maneira **respondi à incongruência transgressora *drag*** formulando o estatuto do ‘sujeito-obra-prima’, tecnicamente falando, alinhando as “técnicas de si” (o batismo laborioso) às “heterotopias” (o contracorpo *drag*), às “três dimensões da escrita cuneiforme” (procedura ético-estética do sacerdote escriba) juntamente das “*dimensions catégorielles*” (*savoir-faire drag queen*).

Isto, na medida em que delineei estas técnicas em uma analogia entre as noções e conceitos de Michel Foucault e de Carlo Ginzburg, com isso (re)sistematizando o paradigma indiciário (a tríplice analogia: Pistas, Indícios, Signos) do último junto à esteira ótica filosófica (a Transgressão, o Olho, a Iluminação Lampadófara) do primeiro, compreendendo assim um ‘paradigma arqueogenealógico’ pela convergência de uma ‘hexa analogia’. E como descrever essa hexa analogia? Trata-se, pois, de uma esteira analítica “heterotópica”, dimensão em que se estabelece uma operação de decifração aplicável ao exame e funcionamento da *observação*: jogo (interpretação/leitura) em que se apreendem dados/sentidos indiretos, indiciários, conjecturais, significados pela escrita e tomada de posição do sujeito transgredido (o analista espectador) em frente à obra estética mirada (como o contracorpo *drag*); contexto interpretativo pelo qual já decorre a própria formação do *corpus* analisado.

A esta hipótese de tese, o luminoso golpe de cisão que promove a travessia física do olhar sensível (o lampejo do sentido), dei o nome de hexa analogia: *transgressora cisão em andamento*, ferramenta de captura de enunciados desconstruindo-os filosoficamente, tencionando-os em aberturas, vazios, volumes, ausências, perdas e fissuras (reordenados sob a ótica restauradora do *connaisseur*, portador de um saber de cisão que os dialetiza sob a análise de sua luminosa observação). Ela é o *desenredar do dado em palavra*, enunciação que distende tanto o objeto estético como o estado ético do sujeito que dela faz uso.

Nesse percurso do olhar (vale ainda dizer), o ato de *dar a ver* que problematizei não é a percepção estanque de uma máquina sobre a realidade composta de evidências tangíveis, tautológicas. Ele também não é o resultado de um par de olhos analíticos que se apodera de um dom visual (leda cilada) para se satisfazer com a imagem encarada. O *dar a ver* por meio da hexa analogia é reter-se em um estado de atenção sempre inquietando o ver, em sua prática, em seu sujeito. Pois bem, se ver é inevitavelmente uma operação pessoal, é, também, uma operação fendida, estilhaçada, agitada, aberta. Fato é que todo olho traz consigo sua névoa, carrega consigo informações das quais se acredita detentor – até o momento em que, quando transgredido, a luz lhe adentra, se abre o antro escavado pelo objeto iluminado ao passo que, interpelado pelo próprio lampejo do sentido, ele converge coadunado com aquilo que vê.

De conclusivo, sobre o progresso científico resultante desta empreitada realizada *para e na* Ordem do olhar (dimensão povoada por enunciados incongruentes e sob constante ataque de signos coloridos), também afirmo que em momento algum esta pesquisa cogitou a pré-existência de um olho em estado selvagem, tão pouco um olho puro, um olho sem sujeito, sem língua nem história, sem ritmo, dilatação ou contração, perfeito para fazê-lo transcender ‘foucaultianamente’ em conformidade com o estatuto da observação minuciosa, morelliniana. Ao contrário, porém, ao propor O PARADIGMA ARQUEOGENEALÓGICO pela ótica dos EDF e relativizar A CARNE CRISTÃ DISCURSIVIZADA SOB O LAMPEJO DA CARNE DRAG evidenciando-as como máscaras que não substituem uma verdade baseada no sexo, ao invés disso, desnudam a sexualidade entrelaçada em um sucessivo jogo de práticas associadas aos modos de (tra)vestir-se, penso ter exposto, claramente, diante da orientação do gesto, captura e transgressão dos sentidos que profilei, como somos mais capazes, por excelência, de fixar imperfeições sob os objetos que miramos.

De resto, a formulação deste trabalho, alternância do imaginário humano convertido como texto, traço de luz impresso nestas páginas, a princípio, parecia tarefa inviável. Afinal, diante do ambíguo, como lhe indexicalizar outra coisa além daquilo que nele não se detém, novamente? Contudo, ficou claro, era justamente essa a questão. A tentativa de *enunciar essa inelutável modalidade do visível* era tudo. Doravante, solto a palavra a ponto de abandonar, dizendo de outro modo, tudo aquilo que meus olhos carregaram até aqui, finalmente: ora, no jogo da observação, a travessia do sentido passa através do olhar fornecendo ao pensamento signos a ler, esses objetos primeiros de todo o conhecimento, assinaturas de toda visibilidade, essas coisas todas a acariciar, a (re)tocar, mas que também são, por vezes, obstáculos contra os quais um corpo se constrói ou se desfaz. Apagadas as luzes, agitados os sintomas, tendo abismado o meu olhar diante de toda aquela superfície espetacular, carne sempre em distensão à outras carnes, compulsão de sentidos incompatíveis, por um vão instante a fixei: expressão exterior do interior, *drag* é/dá forma à emoção.

Porém, o olho, lugar em mim limite dessas coisas diáfanas, adíafanas, é também o lugar onde estou condenado a viver com as imagens que habitam comigo. Habitam? Todas elas puderam entrar, mas na verdade, essas coisas continuam permanecendo no exterior, pois vejo-as diante de mim e eu, por minha vez, devo me esforçar para capturá-las, mesmo ciente de que jamais as conservarei de todo comigo. Por isso mesmo, o *drag*

seja mais bem estimado pelas crianças. São elas, afinal, fluentes nesses contraespaços: mergulham no oceano de suas cobertas, nelas avistam o céu, ou os seus fantasmas em seus lençóis. De saída, imagino uma deixada sozinha, passando a considerar diante dela os poucos objetos que povoam sua solidão. De repente, sob a ausência e expectativas que lhes foram impostas é que ela se vê, no estupor da espera, obrigada a *pensar imagens* e, rachada ao meio, as ideias lhe adentram. Daí a diante, indago, e se ela estiver em posse de uma folha em branco, o que ali ela passaria a captar exatamente, ou melhor, *como* ela lá deteria as coisas que está prestes a ressignificar no mundo?

Talvez, ela só aviste um espaço pálido e vazio, palco heterotópico (conforme um dia aprenderá) para ensaiar lembranças convertendo-as em desenhos ou palavras, conjurando lá a substância física das fábulas. Ou, quem sabe, fosse melhor que não tentasse fixar sentidos arredios, que os deixasse soltos, à deriva, admirando-os suspensos à atração de qualquer adesão, avessos a viscosidade de toda a certeza daquilo que se deseja dizer, escrever ou ilustrar. Mas ela pensou, e violentamente as imagens aconteceram. Bate com sua cachola contra elas, delas se compenetra... Só lhe restou dois caminhos para se aventurar: um irá requerir a força para arregalar os seus olhos a fim de dar a elas formas adequadas. O outro exigirá dela a coragem de fazê-los transgredir para melhor sonhá-las. No fim das contas, o *drag* assombra porque deleita: só vale a pena se destrinchar *como palavra* na medida em que se ignora como irá terminar.

Poderia, agora, fechar os olhos e ver?

REFERÊNCIAS:

Web sites:

BÍBLIA: A ESCRITURA SAGRADA?????????. *Tempero Drag*. 21 de mai. de 2019, *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bEr4bupz0Y>

BATISTUTI, Luiz André. **Capítulo I Rita von Hunty**. Bastidores *Tempero Drag*. *YouTube*. 3:35 / 12:51. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bivWoZATaqE>

Dia Internacional contra a LGBTfobia: mortes foram subnotificadas no último ano. *Brasil de Fato*, 2022. Disponível em: <https://www.anf.org.br/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-pessoas-da-comunidade-lgbtqia-no-mundo/> Acesso em 20 de setembro de 2022.

Folha de São Paulo. UOL. **Bolsonaro Defende que “Joãozinho seja “Joãozinho”**. <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/07/bolsonaro-adota-fala-homofobica-e-defende-que-joaozinho-seja-joaozinho-a-vida-toda.shtml>

MARTENS, J. P, Maximiliaan. **Van Eyck par le détail**. *France Culture*, 2021. Disponível em : <https://www.franceculture.fr/emissions/affaire-en-cours/les-decouvertes-de-la-restauration-de-l-agneau-mystique-peint-par-les-freres-van-eyck>. Acesso em 20 de dezembro de 2021.

MATSUDA, Fernanda. **Dossiê feminicídio**. *Agenciapatriciagalvao.org.br*, 2021. Disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/feminicidio/capitulos/qual-a-dimensao-do-problema-no-brasil/> . Acesso em 20 de dezembro de 2021.

Relicário furtado em museu do Iraque é encontrado. Na *web* revista *Istoé*, disponível em: <https://istoe.com.br/a-epopeia-de-gilgamesh/>

Bibliografias:

ACKER, Clara Britto da Rocha. **Representações da Cidade Antiga: categorias históricas e discursos filosóficos**. Lisboa: Coimbra, 2010.

AUSTIN, J. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Traduzido por Marcondes Filho, Danilo. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

AUTHIER-REVUZ, J. **Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours**. *DRIAV*, Paris, no 26, p.91-15, 1982.

BECKETT, Wendy. **História da Pintura**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BARTHES, Roland. **A câmara Clara: nota sobre a fotografia**. [Ed. Especial]. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BATAILLE, George. **História do Olho**. 1ª ed. Trad. Eliane Robert Moraes. Posfácios: Elaine Robert Moraes; Michel Leiris; Roland Barthes. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BATAILLE., George. **La littérature et le Mal, Baudelaire**. Paris: Ouvres Complètes, 1957.

BÍBLIA, A. T. Provérbios. In BÍBLIA. Português. **Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos**. Tradução de José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.

- BLAINEY, Geoffrey. **Uma Breve história do Cristianismo**. 1ª ed. Trad. Neuza Capelo. São Paulo: Editora Fundamento Educacional, 2011.
- BLUNDEN, Caroline; ELVIN, Mark. **China ontem e hoje**. Ediciones Folio, S, A. Barcelona, 2008.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins; SIN-LÉQI-UNNÍNNI. **Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgámesh**. Trad. Jacinto Lins Brandão. ORG. Oséias Ferraz. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2021.
- COHEN, MAECEL; GARNOT, Jean Saint Fare. **La escritura y psicología des los pueblos**. México: Siglo Veintiuno, 1968.
- COURTINE, COUTINE, Jean-jacques. **Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos**. São Carlos: EdUFSCAR, 2014.
- COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo, pensar com Foucault**. Trad. Francisco Morás. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2003.
- COURTINE, J; HAROCHE, C. *O homem perscrutado: semiologia e antropologia, política da expressão e da fisionomia do século XVII ao século XIX*. In: Lane, S. M. T. **Sujeito e texto**. São Paulo: EDU, 1988, p. 37-60.
- CHARPIN, Dominique; DURAN, Jean-Marie. **Histoire de l'écriture : de l'idéogramme au multimedia**. Flammarion, Paris, 2012.
- CHARTIER, R. **Formas e sentido. Cultura escrita: entre distinção e apropriação**. 2ª ed. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2011.
- DOONAN, Simon. **Drag, the complete story**. 1ª ed. Reino Unido: Laurence King Publishing, 2019.
- DORNELES, Beatriz Vargas. **Esquemas da construção numérica elementar e da escrita alfabética em crianças de cinco e seis anos**. 1996, 125 f. Tese (Doutorado em Psicologia) Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- DURANTI, A. **Linguistic Anthropology**. Cambridge University Press, 1997.
- FABIEN, J. **Ethnographic misunderstanding and the perils of context**. In B. Masquelier et J.-L. Siran (éds), *Pour une anthropologie de l'interlocution. Rhétoriques du quotidien*, Paris, L'Harmattan, pp. 81-106, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 18ª ed. Edições Loyola, São Paulo, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **A Pintura de Manet**. Trad. Rodolfo Eduardo Scachetti. Goiânia: Visualidades, v.9 n.1 p. 259-285, jan-jun, 2011.
- FOUCAULT, Michel. In: *Prefácio à Transgressão. Ditos e Escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A vida dos Homens Infames*. In: **Ditos e Escritos IV. Estratégia poder-saber**. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

- FOUCAULT, Michel. *As técnicas de si*. In: **Ditos e Escritos IX. Genealogia da Ética, Subjetividade e Sexualidade**. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 3: o cuidado de si**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade IV: as confissões da carne**. Org. Frédéric Gros. Trad. Miguel Serras Pereira. Éditions Gallimard : Paris, 2018.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. 2ª ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. 7ª ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **O poder psiquiátrico**. Trad. Eduardo Brandão, São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. Curso no Collège de France (1974-1975). Trad. Eduardo Brandilo. São Paulo: Martin Fontes, 2001.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas e Sinais: morfologia e história**. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GRECO, Luca. **Dans les coulisses du genre**. 1ª ed. Limoges : Lambert-Lucas, 2018.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. **Discurso, semiologia e história**. Org. Carlos Piovezani, Luzmara Curcino, Vanice Sargentini. In: *Análise do Discurso e Semiologia: enfrentando discursividades contemporâneas*. 1ª ed. São Carlos: Claraluz, 2011.
- GREENBLAT, Stephen. **Ascensão e queda de Adão e Eva**. 1ª ed. Trad. Donaldson M. Garschagen, São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- GROS, Frédéric. **Desobedecer**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- MILNER, J. C. **O amor da língua**. Trad. Ângela Cristina de Jesuíno. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi. **Camilo Pessanha Revisitado: O “Verlaine Português” à luz de Mallarmé**. 2013, 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- MÉNARD, René. **La Mithologie dans l’Art Ancien et Moderne**. V. 3. 1ª ed. Trad. Aldo Della Nina. São Paulo: Opus, 1991.
- MILANEZ, Nilton. **Corpo Cheiroso, corpo Gostoso: unidades corporais do sujeito no discurso**. Rev. Acta Scientiarum. Language and Culture. v 31, n 2, p. 215-222, abril- junho, 2009.
- MILANEZ, Nilton; PEREIRA, C. Anderson; TFOUNI, V. Leda. Orgs. **O paradigma indiciário e as modalidades de decifração nas Ciências Humanas**. EdUFSCAR, São Carlos, 2018.
- MILLER, P. D. **Deuteronomy**. Cambridge University Press, 1990.
- OCHS, E. **Culture and language development. Language acquisition and language socialization in a Samoan village**. Cambridge, University Press, 1988.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Trad. Erni de Lourdes Puccinelli Orlandi. 2ª ed. Campinas : Editora UNICAMPI, 1995.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 2a ed. Trad. Angêla M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2019.

SOURIAU, Étienne. **A correspondência das artes: elementos de estética comparada**. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes; Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix: Ed da Universidade de São Paulo, 1983.

TFOUNI, F. E. V. **Interdito e silêncio: análise de alguns enunciados**. In: *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 39-56, jun. 2013.