



**"Quem tornou masculino o corpo infantil do menino?":
Infância, Arte e Educação**

*"Who made masculine the boy's infant body?":
Childhood, Art and Education*

João Paulo Balisceiⁱ
Universidade Estadual de Maringá

Resumo

Dentre tantas fotos minhas, há uma de 1998, que aciona memórias de minha infância e da maneira como me constitui masculino. Quase duas décadas depois desse registro fotográfico, decidi recuperar essa foto e transformar seus significados a partir da arte. Com este artigo, tenho como objetivo apresentar reflexões sobre meus processos de criação artística, que atuam na (trans) formação de significados de afetos às masculinidades. Elaborei uma pesquisa com metodologia de Pesquisa em Arte e com respaldo teórico nos Estudos Culturais da Cultura Visual e das Masculinidades. Ao todo, comentei sobre seis produções artísticas de minha autoria. Argumentei como a condição de professor-pesquisador-artista pode ser propulsora para a (trans) formação de memórias.

Palavras-chave: Arte, Infância, Gênero, Masculinidades, Estudos Culturais.

Abstract

Among so many of my photos, there is one, from 1998, that triggers memories about childhood and the way it constitutes me as masculine. Almost two decades after this photographic record, I decided to recover this photo and transform its meanings based on art. In this article, I aim to present reflections on my artistic creation processes that act in the (trans)formation meanings related to masculinities. I elaborated a research with Art Research methodology and with theoretical support in Cultural Studies, Visual Culture and Masculinities. Altogether, I commented on six artistic productions of my authorship. I argued how the condition of a professor-researcher-artist can be a driver for the (trans)formation of memories.

Keywords: Art, Childhood, Gender, Masculinities, Cultural Studies.

Enviado em: 05/04/21 - Aprovado em: 09/06/21

"O Califa tá de olho no decote dela"¹: Fissuras entre quem olha e quem é olhado

Há, dentre tantas fotos de minha infância, uma que aciona em mim significados especiais sobre a criança que fui e o adulto que me tornei; e ela guarda relação com o

¹ Trecho da música *Ralando o Tchan (Dança do Ventre)*. Link <<https://www.letras.mus.br/e-o-tchan/80/>>. Acesso em 02 de abr. de 2020.

trecho da música que trouxe para compor os títulos dos tópicos deste artigo. A foto em questão, feita em 1998, em uma cidade pequena na região sul do Brasil, registra o momento em que, na época com aproximadamente nove anos, pulei carnaval fantasiado de Jacaré, o dançarino do grupo *É o Tchan!*, Edson Gomes Cardoso Santos (1972). Esse grupo de axé baiano fez sucesso no Brasil, sobretudo na década de 1990, quando fora lançado à população pela mídia televisiva, com canções de teor erótico e de duplo sentido, e com coreografias executadas por um trio, constituído por duas dançarinas e um dançarino, conhecido pelo apelido de Jacaré.

A fantasia da foto daquele carnaval imitava o figurino utilizado por Jacaré em sua *performance* da música *Ralando o Tchan (Dança do Ventre)*, a qual estabelecia aproximações entre o Brasil e o Egito. Diante das relações que essa música guarda, e com as memórias que me impulsionaram ao processo de criação tanto na Arte quanto na pesquisa, utilizei de sua letra para compor os títulos dos tópicos que subdividem no presente artigo.

Ainda que o corpo dançante, adulto, negro e masculino do dançarino Jacaré possa ter causado às pessoas, naquela época, um certo estranhamento, tendo em vista que os movimentos e a exposição sensual característicos do axé costumavam ser estritamente associados à objetificação do corpo da mulher, considero que sua *performance* contribuiu para provocar leves deslocamentos sobre a masculinidade hegemônica vigente naquele contexto.

Isto não significa que as músicas e coreografias do grupo *É o Tchan!* 'transfiram' a objetificação do corpo da mulher para o do homem. A música *Ralando o Tchan (Dança do Ventre)*, por exemplo, indica o gênero do sujeito que olha e o gênero do sujeito que é olhado. Trechos da música em questão, que anunciam que o "olhar *do califa*" - um homem - volta-se para o "decote *dela*" (para o "biquinho do *peitinho dela*" e para a "marquinha da *calcinha dela*") - uma mulher -, insistem em localizar o homem como sujeito *voyeur*, o qual satisfaz seus desejos na e pela exposição da mulher.

Esta mesma direção unilateral anunciada pela música se repete em outras produções do grupo *É o Tchan!*, que mantêm uma hierarquia de dominação do homem em relação à mulher, como nos trechos: "*o samurai quer ver bumbum mexer*", "*havaiana sobe [...] sacudindo as mamonas*" e "*joga ela no meio; mete em cima; mete embaixo*"². A rigidez das atribuições feitas para cada um dos gêneros também era vista explicitamente nas roupas dos e das integrantes do grupo, bem como nas funções que desempenhavam em sua estrutura inicial: *elas* dançavam; *eles* cantavam; *elas* eram convocadas pelos seus

² Aqui, com essas expressões, me refiro, especificamente, às músicas *Ariga Tchan*, *É o Tchan no Havaí* e *Segure o Tchan*. Links <<https://www.letras.mus.br/e-o-tchan/98765/>>, <<https://www.letras.mus.br/e-o-tchan/98523/>> e <<https://www.letras.mus.br/e-o-tchan/452879/>>, respectivamente. Acessos em 02 de abr. de 2020.

atributos físicos; *eles* faziam a convocação. E mesmo entre o trio dançante – inicialmente integrado por Jacaré, Carla Perez (1977) e Débora Brasil (1970) e depois, em outras configurações, por Scheila Carvalho (1973), Sheila Mello (1978) e outras dançarinas – os espaços e as *performances* desempenhadas por *ele* e por *elas* eram sempre assimétricos e generificadas.

Se as letras das músicas pouco ou nada mencionam acerca de Jacaré, não economizavam em detalhes nas descrições estratégicas dos corpos femininos das “loiras” e “morenas” “do *Tchan!*”, como, por exemplo, nas frases: “tem 60 de cintura (que gostosura), 105 de bundinha (que bonitinha)”³. Por vezes, inclusive, as mulheres eram convocadas a *performar* de maneiras dirigidas e individuais, conforme expressavam em frases imperativas, como “pegue no bumbum, pegue no compasso” e “alô *loirinha*, ô *loirinha*, você sabe mexer; *moreninha*, *moreninha*, você sabe descer”⁴.

Ainda, reconheço que os espaços que o grupo *É o Tchan!* ofereceu para Jacaré podem reforçar estereótipos sobre o homem negro – contribuindo para a caracterização daquilo ao qual a australiana⁵ Raewyn Connell⁶ (1997) denomina-se Masculinidade Marginalizada. Os pensamentos da autora possibilitam ler a representação e a *performance* de Jacaré – um homem negro, forte, com corpo atlético e que dança seminu – como produto e produtor do estereótipo que associa o homem negro ao fetiche sexual. Mesmo reconhecendo a legitimidade e a potencialidade dessa leitura, optei, neste artigo, por seguir com uma outra abordagem – também possível.

Intento, com isso, chamar atenção para as maneiras pelas quais Jacaré proporcionou fissuras, ainda que sutis, aos ideais de masculinidade vigentes àquela época. Desempenhando uma função junto às mulheres; movimentando-se como elas; e usando roupas justas e/ou mínimas semelhantes às delas, Jacaré acabou proporcionando identificação para homens e meninos da década de 1990 que, assim como eu, gostavam de dançar.

A partir da concepção apresentada pelo britânico-jamaicano Stuart Hall (2006, p. 12), de que a identidade cultural se aproxima a uma “celebração-móvel”, a qual é “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados”, tomo consciência de que na década de 1990 meu ponto de vista, sobre o que um homem poderia ou não fazer foi desestabilizado por Jacaré.

³ Trecho da música *A nova Loira do Tchan*. Link <<https://www.letras.mus.br/e-o-tchan/98525/>>. Acesso em 03 de abr. de 2020.

⁴ Trechos das músicas *Pega no Bumbum* e *Dança do Põe Põe*. Links <<https://www.letras.mus.br/e-o-tchan/101388/>> e <<https://www.letras.mus.br/e-o-tchan/162869/>>. Acessos em 03 de abr. de 2020.

⁵ Para dar visibilidade ao gênero e origem dos/as autores/as, na primeira menção indico sua nacionalidade e seu nome completo.

⁶ Ainda que em alguns textos a identificação de Connell seja indicada pelo nome atribuído a ela em seu nascimento, em respeito à sua identidade de gênero, utilizei pronomes e substantivos femininos para me referir à autora, uma mulher transgênero.

Esta desestabilização que a *performance* de Jacaré proporcionou às referências sobre masculinidade que tinha em minha infância e os fundamentos teóricos que agora, enquanto professor-pesquisador-artista auxiliam-me a ler o mundo e a perceber os deslocamentos identitários, permitiram-me enxergar as masculinidades como identidades de projeto, isto é, que são (trans) formadas mediante identificação, contestação e negociação de significados.

Dessa forma, reconhecendo o potencial da Arte na reconstrução do sujeito e na transformação da memória, neste artigo, tenho o seguinte objetivo: apresentar reflexões sobre meus processos de criação artística que atuam na (trans) formação significados afetos às masculinidades. Com isso, aproximo-me do eixo temático "criação artística e sujeito", porque considero que as memórias e experiências que vivenciei durante a infância e a adolescência podem ser recuperadas, revisitadas e, inclusive, reinterpretadas através dos processos de criação artística com os quais me envolvi agora, enquanto professor-pesquisador-artista.

Para desempenhar esse objetivo, desenvolvi uma Pesquisa em Arte, com uma metodologia que, conforme explica a brasileira Sandra Rey (1997), atribui protagonismo ao/à artista-pesquisador/a ao organizar a sua pesquisa a partir dos aspectos plásticos e poéticos do seu próprio processo de criação artística. Teoricamente, essa Pesquisa em Arte buscou aporte nos Estudos Culturais e nos Estudos de Cultura Visual, os quais se dedicam a investigar as práticas de "olhar" como constituidoras e transformadoras das identidades culturais.

No que tange à estrutura, dividi este artigo em três tópicos para além da introdução. Todos eles também foram intitulados com expressões extraídas da música "*Ralando o Tchan*" (*Dança do Ventre*), que, como expliquei, tem relação com as memórias que impulsionaram meu processo de criação artística.

No primeiro tópico, reuni as especificidades metodológicas da Pesquisa em Arte (REY, 1997), aproximando-a da abordagem que os Estudos Culturais e os Estudos de Cultura Visual conferem à pesquisa. O segundo tópico, por sua vez, foi dedicado à discussão acerca de minhas memórias sobre a infância a partir de um ponto específico: a foto de 1998, em que pulo carnaval fantasiado de Jacaré. Descrevi as etapas do processo de criação artística de uma produção minha, intitulada *Quem tornou masculino o corpo infantil do menino* (2019). Nesse mesmo tópico, ainda, estabeleci diálogos com os Estudos das Masculinidades. Por fim, no terceiro tópico, em minhas considerações finais, comentei sobre outras cinco produções artísticas, também de minha autoria, em que o bordado - enquanto técnica - e as masculinidades e as infâncias - enquanto temas - são recorrentes, e destaquei a potência da Arte como propulsora de (trans) formação de memórias.

“Tem que ter charme pra dançar bonito”: A Pesquisa em Arte e seus diálogos com os Estudos Culturais e com os Estudos da Cultura Visual

Para apresentar reflexões sobre meus processos de criação artística que atuam na (trans) formação de significados afetos às masculinidades, metodologicamente, neste artigo, optei por descrever e comentar as ideias e ações que orientaram minhas atividades enquanto artista, conectando-as com minhas práticas como professor-pesquisador. Para tanto, recorri à Pesquisa em Arte - modalidade de pesquisa que segundo Sandra Rey (1997), teve origem na década de 1980, na França, e que também pode ser chamada de Pesquisa em Poéticas Visuais.

Diferente da Pesquisa sobre Arte - na qual o/a pesquisador/a se envolve com a História, Crítica e Teoria da Arte e com os processos de legitimação e circulação artísticas, a Pesquisa em Arte, conforme Rey (1997), baseia-se em significados que o/a próprio/a artista projeta em relação à sua produção e ao processo de criação que a subsidiou. Com isso, esta modalidade de pesquisa acaba por não valorizar apenas a obra já feita, finalizada, e tampouco somente o seu projeto de realização, e sim os processos, pensamentos, dúvidas, mudanças e intencionalidades que conduziram o/a artista em seu “fazer-se” junto à obra. Ainda conforme Rey (1997), a Pesquisa em Arte abrange três instâncias metodológicas, entre as quais optei por descrever duas: “o trabalho com *atelier*” e “a pesquisa teórica” - ambas desempenhadas no próximo tópico.

Considero que essa modalidade de pesquisa possibilita sublinhar que todas as formas de manifestação cultural podem sinalizar indícios que caracterizam não só seus e suas praticantes, como os movimentos que dinamizam a sociedade como um todo. Os significados que subjazem as músicas e as coreografias de um grupo de axé baiano, bem como o processo de criação de um professor-pesquisador-artista, podem, portanto, contribuir para a (trans)formação dos significados afetos às masculinidades.

Esse tipo de análise se harmoniza com aquelas propostas pelos Estudos Culturais e Estudos da Cultura Visual. Compartilho da defesa feita pelo brasileiro Tomaz Tadeu da Silva (2013, p. 131) de que a cultura, a partir destes campos, pode ser entendida como “[...] experiência vivida de qualquer agrupamento humano”. Nessa visão, não há nenhuma diferença qualitativa entre, de um lado, as ‘grandes obras’ da literatura e, de outro, as variadas formas pelas quais qualquer grupo humano resolve suas necessidades de sobrevivência”.

Os Estudos Culturais se utilizam do termo artefato cultural para caracterizar fenômenos que mesmo sendo construídos socialmente, vão se tornando, com o passar do tempo, “naturalizados”. Assim, o conceito de artefato cultural caracteriza os valores, gestos, instituições, gostos, prazeres, medos e práticas artístico-culturais inventados ou

desenvolvidos ao longo da história, mas que ao mesmo tempo têm sua origem social esquecida. O suposto "esquecimento" da origem social dos artefatos culturais contribui para que eles sejam tomados como óbvios, autênticos e inquestionáveis. Sobre isso, Silva (2013, p. 134) destaca que:

Uma proposição frequentemente encontrada nas análises feitas nos Estudos Culturais pode ser sintetizada na fórmula "x é uma invenção", na qual "x" pode ser uma instituição, uma prática, um objeto, um conceito... A análise consiste, então, em mostrar as origens dessa invenção e os processos pelos quais ela se tornou "naturalizada".

Essa compreensão também orienta o pensamento e as pesquisas desenvolvidas no bojo dos Estudos da Cultura Visual. Esse campo de investigação se propõe a analisar artefatos culturais em suas visualidades e a problematizar os referenciais que eles oferecem para a constituição das identidades culturais dos indivíduos. Segundo essa perspectiva, portanto, não só as imagens da Arte, mas também as de cinema, publicidade, desenhos animados, moda e tantas outras oferecem diretrizes específicas, a partir das quais os sujeitos podem se identificar ou não. Entretanto, é preciso explicar que neste caso, a ênfase não é dada aos aspectos plásticos e visuais dos artefatos em si, e sim às maneiras como as pessoas negociam significados com eles. Sobre isso, o espanhol Fernando Hernández (2013, p. 83) argumenta que "[...] o relevante das pedagogias da cultura visual não são os objetos, mas sim as relações que mantemos com eles".

No caso deste artigo, a relação mantida com as visualidades afetas às masculinidades, e com o processo de criação artística como um todo, em minha visão, corresponde às observações feitas pela brasileira Susana Rangel Vieira da Cunha (2013), de que a paixão e a inquietação são sentimentos impulsionadores da pesquisa na perspectiva dos Estudos da Cultura Visual. Para Cunha (2013, p. 24) uma investigação precisa de problemas, de inquietações, de dúvidas não solucionadas e, assim, a "[...] escolha de nossas temáticas e objetos de pesquisa acontece quando temos um vínculo muito estreito com elas".

Dentre as convergências epistemológicas que podem ser identificadas entre a Pesquisa em Arte (REY, 1997), os Estudos Culturais (HALL, 2006; SILVA, 2013) e os Estudos da Cultura Visual (HERNÁNDEZ, 2013; CUNHA, 2013), destaco a ênfase que os autores dão às maneiras como os sujeitos veem e são vistos pelas imagens com as quais se relacionam. Estes referenciais compreendem que se por um lado aquilo que as pessoas veem as constituem enquanto sujeitos, por outro as maneiras como elas veem são resultantes de suas experiências e subjetividades. Concordo com Rey (1997, p. 87) quando afirma que a Arte "[...] perturba o conhecimento de mundo que me era familiar antes dela:

ela me processa”, o que justamente sobre as maneiras como a Arte têm ‘processado’ que trata-se o próximo tópico.

“Mexe a barriguinha, sem vergonha e entre”: A foto em que estou de Jacaré

A foto sobre a qual fiz referência na introdução deste artigo e que atuou como estopim para meu processo de criação artística foi capturada por minha mãe, a partir de uma câmera analógica. A tecnologia daquela câmera, diferente das mais atuais, não possibilitava apagar, editar e recortar a foto antes de sua revelação, tampouco dispunha das facilidades, hoje acessíveis, para controlar o enquadramento, o foco e o controle da luz. Mesmo assim, minha mãe conseguiu capturar um instante exato enquanto eu dançava no meio de um círculo formado por outras pessoas, as quais também participavam da festa de carnaval.

Em seus detalhes de composição, a foto parece ter sido ainda mais precisa e pensada em sua captura: nela, encontro-me exatamente ao centro, com os dois braços simetricamente abertos, e equilibrando-me sobre um dos pés. A fantasia que uso na foto - colete, calça, sapato e acessórios na cintura e cabeça - imita àquela usada por Jacaré em suas apresentações que assistimos na televisão. Ao fundo, as dezenas de pessoas têm seus olhos voltados para mim, a criança que dança de costas para elas. O brilho cintilante de meu corpo claro e dos paetês dourados de minha fantasia conferem contraste com os tons mais escuros e opacos das pessoas, assim como o vazio que ocupo destoa do aglomerado de corpos ao fundo.

Apesar da suposta precisão compositiva desta foto - a qual atribuo mais ao acaso do que à intenção de minha mãe - recordo-me que nos anos seguintes, durante minha adolescência, não fui capaz de enxergar estas qualidades estéticas, ao contrário, tive vergonha desse retrato e da história que ele contava. Tive vergonha da masculinidade-feminina que a imagem evidenciava naquele corpo que, mesmo sendo infantil, deveria ser estritamente másculo, conforme as diretrizes heteronormativas da sociedade em que vivia na época - as quais, suponho que não eram tão distintas quanto as da sociedade contemporânea.

A partir da pergunta: Quem, pois, tornou masculino o corpo infantil do menino?, em março de 2019, na comemoração do meu 30º aniversário, decidi-me por ressignificar artisticamente as memórias que guardava em relação a essa foto, com vistas a transformá-las. Para isso, primeiro tive que encontrá-la - o que acarretou em visitas à casa de meus pais; buscas em caixas e álbuns de fotos; encontros de recordações de outros momentos; e diálogos sobre temas até então inéditos em minha família.

Finalmente localizada a referida foto, realizei 30 cópias coloridas - uma em comemoração por cada ano vivido - e, com estilete, extrai delas a figura do “eu-protagonista”. Nesse processo de criação artística, não me interessava, na foto, a criança propriamente dita, mas aquilo que não era ela: o contexto. Para intervir nas cópias daquela foto, com os 30 “eu-protagonista” recortados, busquei por uma técnica que, longe de distanciar-me do feminino, me aproxima dele: o bordado - prática que, na época, era uma novidade, afinal, nunca havia realizado antes.



Figura 1: *Quem tornou masculino o corpo infantil do menino?*
Fonte: Elaborado pelo autor, bordado sobre foto 120x66 cm (2019).

Com agulha e linha azul, realizei intervenções diferentes em cada uma das 30 imagens de modo experimental, mas não de modo aleatório. Durante o bordado, tentei criar referências visuais e simbólicas às histórias e instituições que - tais como a família, a escola, a igreja, a mídia e a universidade - atravessaram meu corpo, capturando-o e intitulado-o como masculino. Com exceção da primeira cópia, todas as outras apresentam símbolos que reclamam pela adequação do corpo e da mente conforme um ideal específico de masculinidade, ao qual Connell (1997) se refere como Masculinidade Hegemônica.

Como comenta a autora, a masculinidade hegemônica reúne as características físicas, as habilidades e os comportamentos cobrados e esperados dos homens desde a infância - tais como velocidade, força, competitividade, liderança, coragem, confiança, bom desempenho esportivo e desejos heterossexuais. Refere-se ao padrão de condutas que socialmente legitima seus adeptos como "machos de verdade", conferindo-lhes *status* em relação às mulheres e aos demais homens. Assim, o conceito de masculinidade hegemônica não apenas responde ao princípio do patriarcado - que remete à subordinação das mulheres à dominação dos homens - como presume também a subordinação de homens possuidores de masculinidades consideradas "inferiores".

Em meu processo de criação artística, há referência às tentativas acessadas pela sociedade (e por mim mesmo) para que aprendesse a desempenhar aquilo que a masculinidade hegemônica prescrevia ao longo dos anos. A linha azul, neste caso, deu formas intencionais às cópias ordenadas, chamando atenção para anos específicos de minha vida. No detalhe em destaque na Figura 02, por exemplo, na segunda e na terceira imagens - referentes ao meu segundo e terceiro ano de vida - a linha azul desenhou um cadarço e uma camiseta, em analogia ao uso generificado da roupa como estratégia (naturalizada) de garantir que meninos permaneçam masculinos. Em seguida, a corda - representando o uso generificado dos brinquedos; os chifres de veado - como marco da (provável) primeira vez que ouvi alguém me chamar de "viado", sem saber o que o termo significava; e assim conseqüentemente...



Figura 2: Detalhe de *Quem tornou masculino o corpo infantil do menino?*
 Fonte: Elaborado pelo autor, bordado sobre foto (2019).

Nas imagens que correspondem ao período da adolescência, há intervenções que demarcam a região dos braços, olhos, boca e genitália. Elas indicam o fora ensinado a mim em relação que, para se mostrarem homens, os meninos precisam acionar métodos específicos para gesticular as suas mãos e entoar sua voz, assim como precisam desejar corpos específicos. Esta trajetória, a partir da qual recorro a várias instituições para pontuar as maneiras como tenho 'aprendi' a ser homem vai ao encontro da abordagem da francesa Elisabeth Badinter (1993), para quem a masculinidade é caracterizada por uma espécie de "não ser", a autora se refere à uma tríplice negação: o homem não é mulher; o homem não é bebê; e o homem não é homossexual. Segundo Badinter (1993, p. 51, *tradução minha*):

[...] poderia dizer que, desde sua concepção, o embrião masculino "luta" para não ser feminino. Nascido de uma mulher, embalado em um ventre feminino, o menino macho, ao contrário do que se sucede à fêmea, se vê condenado a marcar diferenças durante a maior parte de sua vida. Só pode existir opondo-se à sua mãe, à sua feminilidade, à sua condição de bebê passivo. Para fazer valer sua identidade masculina deverá convencer-se e convencer aos demais de três coisas: que não é uma mulher, que não é um bebê e que não é homossexual. Daí o desespero daqueles que não conseguem esta tripla negação.

A tríplice negação apresentada pela autora, sobretudo aquela que se refere à negação da feminilidade, pode ser confrontada com a premissa defendida pelo espanhol José Miguel Cortés (2004, p. 41, *tradução minha*), quando afirma que "[...] o feminino não é algo exclusivo das mulheres, nem o masculino dos homens [...]". Essa defesa se relaciona diretamente com a segunda etapa de meu processo de criação artística. Nela, reúnem-se as 30 figuras recortadas das cópias - as imagens do "eu-protagonista" - e somei a elas a pergunta já mencionada: "Quem tornou masculino o corpo infantil do menino?". Já que interessa-me mais pelos contextos e instituições que intentaram assegurar a minha "não feminilidade" e menos pela manifestação ou não dela, decidi inserir as 30 figuras, individualmente, em livros que, a partir de várias áreas do conhecimento, conferiam ideias acerca da infância.

Para isso, recorri à ferramenta de busca *online* da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Maringá - UEM, em Maringá, Paraná. A partir dessa ferramenta de busca, procurei por livros que tivessem a palavra "infância" em seus títulos, e encontrei materiais de diferentes campos da ciência, como Medicina, Direito, Psicologia, Educação e Arte, assim como textos de Literatura - áreas que, de maneiras assimétricas, contribuem para a caracterização da infância e, conseqüentemente, nas maneiras pelas quais as crianças podem (ou não) se tornar masculinas e femininas.

Tendo encontrado os 30 primeiros livros em suas versões físicas, 'deixei', no meio de cada um deles, a figura do eu-protagonista, do menino-feminino que dançava vestido

de Jacaré, acompanhado da pergunta que atuou como disparadora para essa produção. Para essas inserções, escolhi, estrategicamente, a página 24 de cada livro - número que no Brasil têm sido culturalmente utilizado para ridicularizar homens e meninos que se mostram femininos, independentemente de suas sexualidades. Culturalmente, no Brasil é feita a associação entre o número 24 e a homossexualidade masculina, de modo pejorativo.

Tal associação possui relação com o Jogo do Bicho (prática de apostas que apesar de ilegal é bastante popular no Brasil), em que o veado é identificado pelo número 24. Ainda há explicações que atribuem essa associação a sonoridade do número 24, o qual se assemelha à expressão "vim de quatro".

Ao final dessa intervenção, os livros foram devolvidos às suas estantes de origem à espera de alguém, que, talvez, a imagem e a pergunta pudessem ser endereçadas. Os caracteres posicionados de forma estratégica abaixo de cada uma das 30 cópias (como pode ser percebido nas Figuras 1 e 2) são referentes aos códigos, os quais na biblioteca em questão, identificam os livros, em 30 diferentes páginas de números 24, permaneço dançando como Jacaré (Figura 3).



Figura 3: 30 páginas 24
Fonte: Elaborado pelo autor, inserção em livros (2019).

“Cheguei no oásis, ordinária! Estou todo molhadinho”: Considerações

Em 2019, quando decidi por presentear-me com essa intervenção, já haviam se passado quase duas décadas desde o carnaval de 1998. Com a foto em mãos, percebi que o meu olhar já não era mais o mesmo sobre a masculinidade, tampouco sobre aquele sujeito que dançava vestido de Jacaré. Senti orgulho das fissuras que aquela criança tão pequena fora capaz de proporcionar no seu círculo familiar de imediato e na rotina de sua escola, quando manifestou interesses e curiosidades pelo que era rotulado como feminino; do jovem que informou sua homossexualidade às/os colegas religiosos/as com quem dividiu a adolescência; e do professor-pesquisador-artista que se sentiu incentivado a tematizar a construção visual das masculinidades em suas produções.

Relaciono o processo de criação também com a pesquisa, pois considero que a (trans) formação de significados sobre a masculinidade foi tematizada por mim academicamente. Em minha tese de doutorado, por exemplo, investiguei a construção visual dos personagens masculinos de cinco animações da Disney (BALISCEI, 2018), e mais recentemente, debruçei-me novamente sobre duas delas para sistematizar as análises em um livro (BALISCEI, 2020).

As análises conferidas a cinco personagens heróis, cinco personagens vilões e a 28 coadjuvantes, indicaram comportamentos específicos, os quais associam o homem ao protagonismo, ao objeto e ao cômico. No campo artístico, as minhas intervenções permanecem autobiográficas e mantêm o bordado como característica e as infâncias e as masculinidades como temas. Em *Eu, menino, nasci rosa - cor de batom* (2019), por exemplo, materializo alguns diálogos que estabeleci com minha mãe e retomo fotografias da gestação e nascimento (figura 4).



Figura 4: *Eu, menino, nasci rosa - cor de batom*,
Fonte: Elaborado pelo autor, técnica mista. 41x25 cm (2019).

Essa produção ganhou tonalidades e composição que evocam o feminino, presente, inclusive no batom infantil no formato de morango - objeto que, por vezes, fora alvo dos meus desejos durante a infância. Outras composições resultantes de meu processo de criação artística experimentam outros suportes e denunciaram espaços, instituições e práticas que não são necessariamente pessoais e exclusivamente relacionadas às minhas memórias, mas que, de modo social e mais amplo, favorecem a cristalização de estereótipos referentes à masculinidade.

Em *Michelangelo, Alair e eu* (2019), por exemplo, bordei, a partir de contornos estilizados, uma representação da escultura *David* (1504) do artista Michelangelo Buonarroti (1475-1564). A escolha dessa escultura guarda relação com as medidas, proporções e estética que ela apresenta, as quais têm sido tomadas como referência de beleza e de masculinidade por várias sociedades, desde o Renascimento. Sobre isso, Cortés (2004, p. 63, *tradução minha*) destaca que:

David (1504), que simboliza (com seus cinco metros e meio de altura) os ideais da nova república florentina e na qual se podem ver um jovem herói em repouso e confiante em sua vitória, esperando a batalha com Golias. Nessa obra Michelangelo combina a cabeça de Apolo com o corpo de um jovem Hércules, mesclando o tratamento sensual do corpo com uma expressão de força e segurança.

O *David* (1504) de Michelangelo, inclusive, foi apropriado pelo artista brasileiro Alair Gomes (1921-1992), em uma de suas produções. Alair é reconhecido pelo tratamento homoerótico que atribui às suas imagens, como nos registros que realizou de sua casa, fotografando homens *seminus* se exercitando na orla da praia. Em uma série fotográfica, o artista enquadrando a escultura *David* (1504) de Michelangelo a partir de diversos ângulos - de frente, de lado, de baixo, de cima, de perto, de longe - e com isso, atribuiu à escultura um caráter mais sedutor e desinibido. As fotos, em *close*, apresentam fragmentos das mãos, abdômen, tórax, pernas e do pênis representado na escultura, a partir de um olhar *voyeurista*.

O título de *Michelangelo, Alair e eu* (2019), portanto, faz referência a esses artistas, aos quais me uno no que diz respeito à admiração pela figura de *David* (1504). Utilizei como suporte três páginas extraídas de um catálogo cromático. As páginas estrategicamente escolhidas, como pode ser percebido na Figura 5, enfatizam a gradação cromática existente entre as cores azul e rosa - o que me remeteu à defesa de que as masculinidades e as feminilidades não se excluem, não se separam, ao contrário disso, coexistem e se sobrepõem.

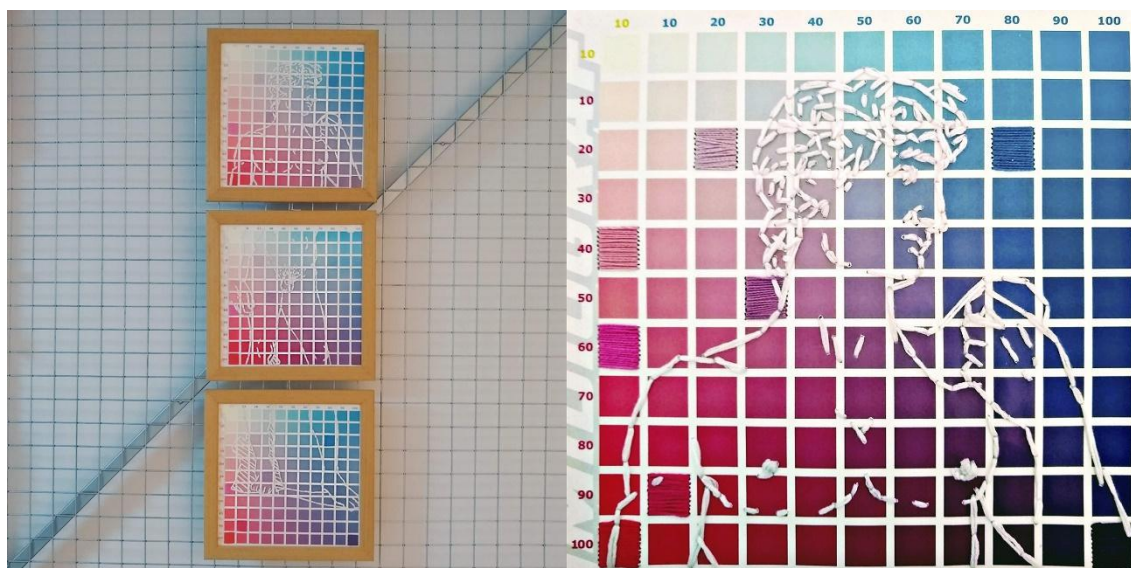


Figura 5: *Michelangelo, Alair e eu.*

Fonte: Elaborado pelo autor, bordado sobre catálogo cromático. Três peças, 25,5x25,5 cm cada (2019).

A cor branca da linha do bordado percorre pela superfície, em tons de rosa e de azul indicando a fluidez com a qual as masculinidades podem ser desenhadas. Há ainda, nesse mesmo sentido, intervenções feitas sobre oito quadrados de cada página, utilizando linhas com cores e tons semelhantes às deles, como pode ser percebido na segunda imagem, que se refere ao rosto e tronco da figura. As linhas, que neste caso quase se camuflam às cores do catálogo cromático, aludem à sutileza dos processos que (trans)formam as identidades masculinas e que intentam fazê-las menos (ou nada) femininas - para perceber tais processos, é necessário olhá-los com atenção e provavelmente mais de uma vez.

Em *Abraços a Yukio Mishima, 14, 21 e 32* (2019), faço referência à outra figura pública, desta vez a um escritor japonês, Yukio Mishima (1925-1970), o qual compartilhou em seu primeiro livro, *Confissões de uma máscara*, publicado em 1948, memórias, medos e traumas de sua infância. Nesse romance (possivelmente) autobiográfico, Mishima se expressou a partir do personagem protagonista, Koo-chan, relatando os dissabores de (con)viver com seus desejos homossexuais.

Nascido em uma família e país culturalmente tradicionais, Mishima passou a vida travando conflitos contra seus desejos homossexuais e contra as limitações que seu corpo frágil, fraco e pequeno implicava ao projeto de masculinização imposto à maioria dos homens. A expectativa e o conseqüente fracasso de Mishima nesse projeto podem ser relacionados à sua morte, em 1970. Na ocasião, ele invadiu o quartel de um exército, fez um pronunciamento aos homens e, após os soldados vaiarem e riem de seu discurso (que propunha retomar valores tradicionais do Japão), Yukio cometeu *seppuku* - um ritual

samurai suicida, em que o sujeito primeiro finca uma espada em suas próprias entranhas e depois escolhe um homem de sua confiança como responsável por lhe cortar a cabeça.

Abrços a Yukio Mishima, 14, 21 e 32 (2019) busca consolar Mishima pelas dores que esse ideal de masculinidade lhe acarretou. Os bordados com linhas em dois tons de rosa foram feitos sobre 3 páginas estratégicas, extraídas de *Confissões de uma Máscara* (1948).

Na página 14, Mishima descreve o erotismo com o qual, quando criança, vislumbrava uma ilustração de um soldado sobre um cavalo. Nessa mesma página, expõe sua decepção quando uma enfermeira lhe explica que a ilustração, na verdade, representava uma mulher: Joana D'Arc. A página 21 mostra o desejo sexual que o personagem-autor manifestava por figuras masculinas feridas. Quando relata uma história em que um herói sai da boca de um dragão, lamenta que em seu corpo não havia nenhum arranhão sequer. Por fim, na página 32, descreve a excitação que sentiu ao ver pela primeira vez uma pintura do italiano Guido Reni (1575-1642) na qual São Sebastião fora representado seminu, preso e sangrando.

As descrições visuais feitas por Mishima nessas e em outras páginas de *Confissões de uma Máscara* (1948) revelam seu desejo por corpos masculinos em cenas de vulnerabilidade e sua necessidade de controle a partir do qual buscou conter esse mesmo desejo. Como evidenciei na Figura 6, o processo de criação artística que culminou em *Abrços a Yukio Mishima, 14, 21 e 32* (2019) intentaram dar formas visuais às imagens com as quais, talvez, Mishima só tenha interagido por trás da máscara.

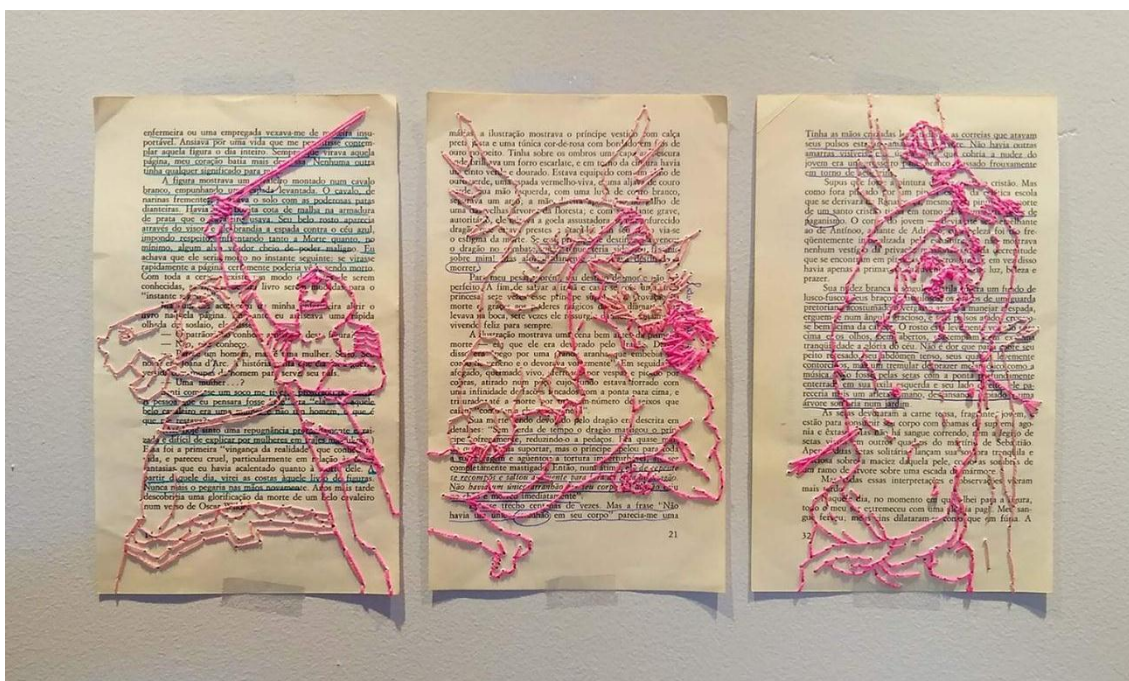


Figura 6: *Abrços a Yukio Mishima, 14, 21 e 32*.
 Fonte: Elaborado pelo autor, bordado sobre páginas de livro (2019).

Na série intitulada *2018 d.C* (2020), semelhantemente, tematizei a infância a partir de memórias e de vivências que não são minhas. Nela, problematizei as relações estabelecidas entre pais e filhos, a partir de três casos de violência infantil noticiados em 2018. Na época, percebi-me envolvido na prática de colecionar reportagens que expressavam as maneiras violentas, por meio das quais os homens produziam os outros e a si mesmos. A série *2018 d.C* contempla três produções, sendo que a Figura 7 aparece para representar uma delas.



Figura 7: *2018 d.C.*

Fonte: Elaborado pelo autor, bordado sobre páginas de livro. Três peças. 44 x 40 cm cada (2020).

Os bordados em três tons de rosa reproduzem a manchete “Padrasto agride menino de 4 anos com chute no peito no interior de São Paulo. 05/10/2018”⁷. Escolhi como suporte para cada uma das produções dessa série três páginas específicas da bíblia, nas quais grifei passagens que elogiam valores relacionados à disciplina e à obediência dos/as filhos/as, ainda que para isso precisem ser submetidos/as a situações de violência. Na configuração da produção na Figura 6, por exemplo, dei destaque à palavra “menino” - que, na manchete, caracterizava a vítima da violência. Organizei o bordado de modo que essa palavra perdesse linhas que, por sua vez, foram unidas e amarradas a um monóculo, de modo a sustentá-lo. O monóculo, como testemunha, guarda (e revela) um registro da

⁷ Manchete referente a um caso em que um padrasto chutou seu enteado de quatro anos no peito, na rua. O adulto explicou a agressão pelo fato de ter “perdido a paciência” pois o menino fora expulso da creche. Link: <<https://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/noticia/2018/10/05/padrasto-agride-menino-de-4-anos-com-chute-no-peito-no-meio-da-rua-em-sertaozinho-sp-veja-video.ghtml>>. Acesso em 03 de abr. de 2020.

violência infantil, a qual a manchete se refere. No detalhe em destaque na Figura 07, é possível ver, em tons de cinza, a imagem do padrasto, em cima de uma moto, chutando seu enteado, que está em pé ao lado da moto. Considero que a cena e a manchete em questão criam outros significados quando aproximadas dos versículos grifados nas páginas, como por exemplo, "Filho meu não desprezes a correção do Senhor. Não desanimes, quando reprimido por ele; pois o Senhor corrige a quem ama e castiga todo aquele que reconhece por seu filho"⁸.

Por fim e mais recentemente, em *MonuMENTal* (2020), dez pedras foram pintadas de uma tonalidade específica de azul. Sob essa cor, considero, as pedras não foram apenas fisicamente modificadas, mas parecem também ter adquirido outros significados que não mais combinavam com seus pesos, formatos e com a agressividade e força que lhes são atribuídas (Figura 8).



Figura 8: *MonuMENTal*.

Fonte: Elaborado pelo autor, inserção e registro em espaços públicos (2020).

O plástico bolha (que embrulhei as pedras individualmente) e a palavra "Frágil" (bordada em etiquetas presas às pedras) potencializaram ainda mais esse contraste. A intervenção consistiu em posicionar essas pedras em nove monumentos cívicos de Maringá, os quais exaltam figuras masculinas. Na Figura, primeiro apresento um retrato meu, sustentando nove das dez pedras pintadas; depois, ao lado, documento as inserções que fiz, posicionando as pedras próximas a bustos, painéis e estátuas que "celebram" as conquistas de homens políticos, esportistas, artistas e colonizadores a partir de um viés estereotipado de masculinidade. Diferente das demais, a décima pedra foi posicionada em um espaço privado e interno: na estante da sala de minha casa, para que reconheça meus privilégios enquanto homem e para que me perceba, cada vez mais, como sujeito ativo

⁸ Hebreus, 12, 5-6.

das (trans) formações de significados afetos às masculinidades. Essas inserções, como parte do processo de criação artística, intentaram problematizar os enunciados valorizados por aqueles monumentos.

O conjunto de produções aqui comentadas guarda relações com o processo de criação artística, que detalhei neste artístico, e que lança foco para outras manifestações culturais - tais como a família, as mídias, as religiões, a Literatura, a Ciência e as políticas - demonstrando sua participação na delimitação ou expansão daquilo que meninos/homens e meninas/mulheres podem ou não fazer. Parecem materializar, artisticamente, o pensamento de Connell (1990, p. 90), quando afirma: “[...] masculinidade não cai dos céus; ela é construída por práticas masculinizantes, que estão sujeitas a provocar resistência, que podem dar errado, e que são sempre incertas quanto a seu resultado”.

As semelhanças entre as seis produções podem ser localizadas em relação à técnica (bordado), às cores (azul e rosa), e às temáticas (infâncias, masculinidades e feminilidades). Mesmo que todas as obras sejam autobiográficas, percebi que em algumas delas eu não fiz alusão exclusivamente às minhas memórias individuais. Há aquelas que se preocuparam com outras infâncias e com outras memórias (não somente as minhas), como em *Michelangelo, Alair e eu* (2019), *Abraços a Yukio Mishima 14, 21 e 32* (2019) e *2018 d.C* (2020). Os processos de criação artística que envolveram essas produções contemplaram as maneiras como outras pessoas - artistas, escritores, religiosos/as e crianças vítimas de violência - percebem as infâncias.

No que tange ao objetivo de apresentar reflexões sobre meus processos de criação artística que atuam na (trans)formação significados afetos às masculinidades, considero que elaborar este artigo a partir de uma pesquisa em Arte implicou, em certa medida, que eu me posicionasse de frente para mim mesmo, e que encarasse memórias, pensamentos, medos e dores a fim de ressignificá-los.

Nesse sentido, o processo de criação artística tem sido eficaz em sua função de significar e transformar a vida. Comentar sobre cada uma das seis produções, identificando as semelhanças e diferenças entre elas, exigiu que comentasse sobre mim mesmo, e que percebesse as semelhanças e diferenças que apresento em relação à pessoa que já não sou mais. Hoje, a fotografia original de 1998 permanece emoldurada na parede de minha casa, acima de outras tantas que registram momentos igualmente importantes em minha vida. Os questionamentos que ela suscitou em mim, porém, já não cabem numa só parede, e se multiplicam por espaços outros, como por exemplo, agora, nas páginas deste artigo.

Referências

BALISCEI, João Paulo. **Vilões, heróis e coadjuvantes**: um estudo sobre Masculinidades, Ensino de Arte e Pedagogias Disney. 2018. Tese (Doutorado) – Pós-graduação em Educação, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2018.

_____. **Provoque**: cultura visual, masculinidades e ensino de artes visuais. Rio de Janeiro: Metanoia, 2020.

CONNELL, Robert. Como teorizar o Patriarcado? **Revista Educação & Realidade**, 16, 2, 1990. p. 85-93. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000098&pid=S1413-8557201200020000500008&lng=pt>. Acesso em 05 de mar. de 2020.

_____. La organización social de la masculinidad. In: _____. **Masculinidad/es**, Santiago: Ediciones de las Mujeres, 1997, p.31-48.

CORTÉS, José Miguel. **Hombres de mármol**: códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad. Barcelona, 2004.

CUNHA, Susana Rangel Vieira da. Experimentos e experiências na pesquisa. In: TOURINHO, Irene; MARTINS, Raimundo (orgs.). **Processos e práticas de pesquisa em Cultura Visual e Educação**. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2013, p.201-224.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A. 2006.

HERNÁNDEZ, Fernando. Pesquisar com imagens, pesquisar sobre imagens: revelar aquilo que permanece invisível nas pedagogias da cultura visual. In: TOURINHO, Irene; MARTINS, Raimundo (orgs.). **Processos e práticas de pesquisa em cultura visual e educação**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013, p.77-95.

REY, Sandra. Da Prática à Teoria: Três instâncias metodológicas da pesquisa em poéticas visuais. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 9, n.13, 1997. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27713>>. Acesso em 05 de mar. de 2020.

SILVA, Tomaz Tadeu. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2013.

ⁱ Doutor em Educação (2018) pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Maringá com estudos na Facultad de Bellas Artes/Universitat de Barcelona, Espanha. Mestre em Educação (2014) pela Universidade Estadual de Maringá; Especialista em Arte-Educação (2010) e Educação Especial (2011) pelo Instituto de Estudos Avançados e Pós-Graduação; e Graduado em Artes Visuais pelo Centro Universitário de Maringá (2009). É professor no curso de Artes Visuais na Universidade Estadual de Maringá; Coordenador do Grupo de Pesquisa em Arte, Educação e Imagens - ARTEI; e artista visual com produções que versam sobre gênero e infância. Desenvolve pesquisas sobre Educação, Arte/Ensino de Arte; Estudos Culturais; Estudos da Cultura Visual; Visualidades; Gênero e Masculinidades. É autor dos livros: "PROVOQUE: cultura visual, masculinidades e ensino de Artes Visuais" (2020) e "A vida de um Chuveirando" (2021).

Como citar esse artigo:

BALISCEI, João Paulo. "Quem tornou masculino o corpo infantil do menino?": Infância, Arte e Educação. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria: UFSM, v. 14, n. 2, p. 139-157, mai./ago. 2021.