



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO - UFPE  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – CFCH  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

JOSÉ WELLINGTON DE OLIVEIRA MACHADO

**AS ARTES DE PINTAR E AS ARTES DE SE PINTAR:  
Lembranças e esquecimentos sobre Márcia Maia Mendonça, uma artista  
transexual católica**

Recife  
2021

JOSÉ WELLINGTON DE OLIVEIRA MACHADO

**AS ARTES DE PINTAR E AS ARTES DE SE PINTAR:  
Lembranças e esquecimentos sobre Márcia Maia Mendonça, uma artista  
transexual católica**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de doutor em História. Área de concentração: Sociedades, Culturas e Poderes.

Orientador: Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior

Recife  
2021

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Valdecir Alves Silva, CRB4-1260

M149a Machado, José Wellington de Oliveira.  
As Artes de pintar e as artes de se pintar: lembranças e esquecimentos  
sobre Márcia Maia Mendonça, uma artista transexual católica / José Wellington de  
Oliveira Machado. – 2021.  
601 f. : il.; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.  
Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2021.  
Inclui referências.

1. História. 2. Arte. 3. Subjetividade. 4. Transexualidade. 5. Catolicismo. 6.  
Mendonça, Márcia Maia. I. Albuquerque Júnior, Durval Muniz de (Orientador). II.  
Título.

900 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2021-134)

JOSÉ WELLINGTON DE OLIVEIRA MACHADO

**AS ARTES DE PINTAR E AS ARTES DE SE PINTAR: Lembranças e esquecimentos  
sobre Márcia Maia Mendonça, uma artista transexual católica**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco para obtenção do título de doutor em História pela linha de Pesquisa Cultura e Memória sob orientação do Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior

Aprovado em: 01/07/2021

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Junior (orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

---

Profa. Dr. Regina Beatriz Guimarães  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

---

Prof. Dr. Antônio Torres Montenegro  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

---

Prof. Dr. Francisco Régis Lopes  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Elias Ferreira Veras  
Universidade Federal do Alagoas (UFAL)

---

Prof. Dra. Sandra Saleiro  
Centro de Investigação e Estudos de Sociologia do Instituto Universitário de Lisboa  
(CIES/ ISCTE/IUL)

---

Antônio Paulo Rezende (suplente)  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

---

Benito Bisso Schmidt (suplente)  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Essa pesquisa é dedicada ao meu amor, Luma Nogueira de Andrade, que sabe na teoria e na prática o que significa ser travesti na sociedade brasileira. Obrigado pela paciência nesses quatro anos e por fazer parte da minha vida a mais de uma década. Te amo.

## **AGRADECIMENTOS**

- Agradeço, primeiramente, aos amores da minha vida, Raimunda Dias de Oliveira Machado, minha mãe; e Luma Nogueira de Andrade, minha companheira. Mas, também a minha irmã, ao meu pai e a toda a minha família. Aproveito também para agradecer:

- Às amigas e aos amigos, às colegas e aos colegas da Coordenadoria Regional de Educação (Crede 08) e da Coordenadoria de Diversidade e Inclusão Educacional (Codin) com quem convivi antes e depois do afastamento para cursar o doutorado;

- Às recepcionistas e aos recepcionistas, às garis e aos garis, às faxineiras e aos faxineiros, às professoras e aos professores, às estudantes e aos estudantes, às secretárias e demais funcionárias/os da Universidade Federal do Ceará (UFC), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e do Centro de Investigação e Estudos de Sociologia do Instituto Universitário de Lisboa (CIES/ISCTE/IUL);

- Às interlocutoras e aos interlocutores em Limoeiro do Norte, Fortaleza, Guaramiranga, Recife, Olinda, São Paulo, Lisboa e Paris;

- Às funcionárias e aos funcionários do Museu Franciscano do Colégio Internacional São Lourenço de Brindes, em Roma;

- À Marcise Mendonça Vital e Marilúcia Maia Mendonça (irmãs) Marconi Maia Mendonça (irmão) e Iara (tia de Márcia Mendonça), que disponibilizaram os arquivos e ajudaram a realizar essa pesquisa;

- Às funcionárias e aos funcionários da Biblioteca do Centro de Filosofia e Ciências Humanas do Centro de Artes e Comunicação e da Biblioteca Central da Universidade Federal de Pernambuco;

- Às funcionárias e aos funcionários do Memorial Denis Bernardes;

- À Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco;

- Às funcionárias e aos funcionários da Secretaria de Educação que acompanharam o meu processo de afastamento e que avaliaram todos os relatórios;

- Ao meu orientador do mestrado em História da UFC, Jailson Pereira;

- Ao meu orientador no doutorado em História da UFPE, Durval Muniz de Albuquerque Júnior;

- Aos membros da Banca de Qualificação: Durval Muniz (UFPE), Régis Lopes (UFC), Jailson Pereira (UFC) e Antônio Montenegro (UFPE);

- As pessoas que ajudaram, direta ou indiretamente, a encontrar quadros, imagens e textos (Marcise, Marilúcia e Marconi Mendonça, Iara, Tarsio Pinheiro, Rita Peixoto, Arísio Barros, Mardônio Régis, Zé de Telvina, Charles, Rameres Régis, Camille Cabral, Thina Rodrigues, Gilmar de Carvalho, etc);
- Às funcionárias e aos funcionários da Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos, da Escola Normal Rural de Limoeiro do Norte, do Colégio Diocesano Padre Anchieta e do Centro de Vocação Tecnológica;
- Aos Grupos “Cartografias Espaciais Contemporâneas: História, espaço, práticas institucionais e produção de subjetividade” e “CORPUS: Grupo de Estudo e Pesquisas em História dos Corpos e das Sensibilidades”;
- À Rede de Historiadorxs LGBTQIA+
- À *senhoria* responsável pelo apartamento onde morei em Lisboa (Dona Júlia).
- Aos amigos e às amigas de Portugal, como Fransmar, Miguel, Moisés e Caterina (em Lisboa) e Andréia (no Porto);
- À Professora Sandra Saleiro que nos recebeu tão generosamente no CIES/ISCTE/IUL, em Lisboa;
- À Camille Cabral e toda a equipe do PASTT;
- À Jó Bernard, Caterina Rea e Ana Catarina, que cederam os seus apartamentos em Paris;
- À Thais e Thábata que ajudaram a encontrar novas interlocutoras em Paris;
- Ao Professor Thamy Ayouch que ajudou quando estávamos com covid em Paris;
- Aos artistas da Place du Tertre, em Montmartre (Paris);
- A todas e todos os membros da banca de defesa de doutorado.

“A luz vinda dos céus fere a retina  
E expõe toda beleza – a dor mais fina  
Condensada ternura de aquarela” (Colares, in.: Vital e  
Mendonça, 2007, p. 102-103)

“Porém a mão da Artista, invertebrada  
Feito um pássaro líquido flutua  
Na brancura do tempo e continua  
Muito além dessa tela inacabada” (Pinheiro, in.: Vital e  
Mendonça, 2007, p. 102-103)

## RESUMO

Esta pesquisa tem como foco as corpografias de uma artista transexual católica. As carnes que saíram do parto em 1949 ganharam próteses sociais e culturais que ajudaram a construir os corpos, as artes e a subjetividade de Márcio e Márcia Mendonça. Mas, nunca existiu unidade, homogeneidade ou coesão nesses sujeitos, o que havia eram vários corpos, diversas artes e muitas subjetividades, porque tanto ele como ela transitavam entre a tradição e a transgressão, fazendo, desfazendo e refazendo a existência. A composição dos corpos e subjetividades dependia das conexões, dos encontros com outros corpos, sejam eles de carne, de tinta, de gesso, de barro, de madeira, de cimento, de sons, de palavras, de ideias, etc. Existiram vários partos e muitas mesas de operação ao longo de sua vida. As suas carnes foram operadas pela sociedade e pela cultura, através das roupas, dos calçados, dos brinquedos, das tintas, dos quadros, dos painéis, dos desenhos, do piano, do violão, do cinema, das esculturas e das arquiteturas. O corpo foi sendo montado, desmontado e remontado através da mãe, do pai, do padrinho, da madrinha, das vizinhas, dos cinemas, da Escola de Belas Artes de Recife, do Mosteiro de São Bento de Olinda, dos conventos, das missões, dos frades capuchinhos, dos índios Kanelas, da contracultura, do catolicismo popular e das artes. O seu corpo não era feito apenas de hormônios, silicone ou de operações legais e ilegais. Ela nasceu através dos encontros com as travestis e as transexuais de Fortaleza, de São Paulo e de Paris, com os corpos que conheceu nas ruas, na TV, nas revistas e nos jornais. Não se montou apenas com vestidos, calçados e maquiagens, a sua pele estava coberta de tinta, de barro, de madeira, de colares, de terços, de hábitos religiosos e não religiosos. Ela nasceu através das idealizações de uma cultura afrancesada, do contato com as ruas e com os rios de Limoeiro do Norte e Paris, com as catedrais do Brasil e da Europa, com as exposições de arte, com os carnavais, com os cabarés de Montmartre, com Pigalle e com o Bosque de Bolonha. Ela montava-se através dos cusquinhos, do Cine Jangada, da Boate Casa Blanca, do canto gregoriano, das músicas clássicas, da MPB, da música internacional e do forró. Esse corpo diverso, múltiplo, nômade, foi enquadrado pelas memórias pré-mortes e pós-mortes, que cristalizaram e engessaram uma identidade, a de pintor sacro.

**Palavras-chaves:** corpografias; Márcia Mendonça; artista; transexual; católica.

## ABSTRACT

This study aimed to investigate the corpographies of a Catholic transsexual artist. The flesh that came out of childbirth in 1949 gained social and cultural prostheses that helped build the bodies, the arts, and the subjectivity of Márcio and Márcia Mendonça. However, there was never unity, homogeneity or cohesion between these subjects. Instead, there were several bodies, several arts and multiple subjectivities, because both he and she transitioned between tradition and transgression, doing, undoing and re-creating existence. The composition of bodies and subjectivities depended on the connections and the encounters with other bodies - whether made out of flesh, paint, plaster, clay, wood, cement, sounds, words, ideas, etc. There were several births and many operating tables throughout their life. Their flesh was operated on operated by society and culture, through clothes, shoes, toys, paints, paintings, panels, drawings, piano, guitar, cinema, sculptures and architectures. Márcio's body was assembled, disassembled and reassembled by his mother, father, godfather, godmother, neighbors, cinemas, the School of Fine Arts of Recife, the Monastery of São Bento De Olinda, convents, missions, Capuchin friars, Kanelas Indians, counterculture, popular Catholicism and the arts. The same thing happened to Márcia, the only difference being that her body was not made only of hormones, silicone or legal and illegal operations. She was born out of encounters with transvestites and transsexuals from Fortaleza, São Paulo and Paris, from the bodies she met on the streets, on TV, in magazines and newspapers. She did not come together only with dresses, shoes and makeup, her skin was covered in paint, clay, wood, necklaces, rosaries, religious and non-religious habits. She was born through the idealizations of a "Frenchified" culture, in touch with the streets and the rivers of Limoeiro do Norte and of Paris, with the cathedrals of Brazil and Europe, with art exhibitions, with the carnivals, with the cabarets of Montmartre, with Pigalle and with the Bosque of Bologna. She came together with the help of the Cusquenhos, Cine Jangada, the Casa Blanca nightclub, Gregorian chant, classical music, MPB, international music and forró. This diverse, multiple, nomadic body was framed by premortem and postmortem memories, which crystallized and typecast the identity of Márcio and Márcia Mendonça as that of a painter of the sacred.

**Keywords:** corpographies; Márcia Mendonça; artist; transsexual; Catholic.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Francisca Maia Mendonça .....	47
Figura 2 - O pequeno Márcio Mendonça cantando na “Voz da Cidade” em 1953.....	47
Figura 3 - Foto da primeira comunhão .....	47
Figura 4 - Marcise Mendonça e Márcio Mendonça .....	80
Figura 5 - Documento Estudantil .....	122
Figura 6 - Capa do Livro de Matrícula No 2 do Curso Livre da Escola de Belas Artes .....	127
Figura 7 - Assinatura de matrícula do Curso Livre da EBA-UR.....	127
Figura 8 - Escultura executada na Escola de Belas Artes de Recife.....	136
Figura 9 - Escultura executada na EBA-UR .....	136
Figura 10 - Desenhos em nanquim sobre papel (1965) .....	148
Figura 11 - Desenhos feitos com lápis de cor e giz de cera (1965).....	148
Figura 12 - Menino da Rua (década de 1960).....	169
Figura 13 - Deusa Olímpica (1969) .....	174
Figura 14 - Deusa Olímpica (1969) .....	174
Figura 15 - O Rio Jaguaribe (1969).....	176
Figura 16 - Retrato de Dom Aureliano Matos.....	177
Figura 17 - A fome (1970) .....	178
Figura 18 - Recorte de Jornal.....	188
Figura 19 - Medusa (1975).....	190
Figura 21 - Chapeuzinho Vermelho (1963) .....	191
Figura 22 - Quadro da Escola Normal de Limoeiro do Norte .....	192
Figura 23 - A Coruja (1973).....	197
Figura 24 - Panfleto entregue no dia da solenidade de admissão na OFMCAp (1974) .....	200
Figura 25 - O Santo da Natureza (1974) .....	201
Figura 26 - Indígenas Kanelas – Barra do Corda (1975).....	207
Figura 27 - Indígenas Kanelas (1975) .....	207
Figura 28 - Indígenas Kanelas (1975).....	207
Figura 29 - Tapeçaria (1965).....	219
Figura 30 - Índia Canela (1976).....	221
Figura 31 - Queimada (1976) .....	221

Figura 32 - Pôr do Sol (1976).....	221
Figura 33 - Ressaca (1976).....	221
Figura 34 - Ressaca (1976).....	221
Figura 35 - Nu artístico (1976).....	222
Figura 36 - Márcio Mendonça e o indígena.....	223
Figura 37 - Jesus é condenado a morte.....	233
Figura 38 - Jesus é carregado com a cruz.....	233
Figura 39 - Jesus cai por terra.....	233
Figura 40 - Jesus encontra-se com sua mãe.....	234
Figura 41 - Jesus é ajudado a levar a cruz por Cireneu.....	234
Figura 42 - Verônica limpa o rosto de Jesus.....	234
Figura 43 - Jesus cai pela segunda vez.....	234
Figura 44 - Jesus consola as mulheres piedosas.....	234
Figura 45 - Jesus cai pela terceira vez.....	234
Figura 46 - Jesus é despido das suas vestes.....	235
Figura 47 - Jesus é pregado na Cruz.....	235
Figura 48 - Jesus morre na Cruz.....	235
Figura 49 - O corpo de Jesus é colocado nos braços da mãe.....	236
Figura 50 - Jesus é colocado no sepulcro.....	236
Figura 51 - Soldado “desmunhecando” e despido.....	245
Figura 52 - Mão do soldado “desmunhecando”.....	245
Figura 53 - Soldado com rosto parecido com o de Márcio Mendonça e soldados afeminados e despídos.....	245
Figura 54 - Bodas de Canaã.....	251
Figura 55 - Multiplicação do pães e peixes.....	251
Figura 56 - São João.....	252
Figura 57 - São Marcos.....	252
Figura 58 - São Mateus.....	252
Figura 59 - São Lucas.....	252
Figura 60 - Altar da Catedral de Limoeiro do Norte.....	253
Figura 61 - Nossa Senhora da Conceição.....	253
Figura 62 - Recorte do Quadro de Nossa Senhora da Conceição.....	255
Figura 63 - Catedral de Limoeiro do Norte (1980-1981).....	265
Figura 64 - Estátua de Dom Aureliano Matos (1980).....	265

Figura 65 - Texto escrito a mão no livro “O Limoeiro da Igreja: A História de Limoeiro do Norte a partir de seus párcos” .....	276
Figura 66 - Texto escrito a mão no livro “O Limoeiro da Igreja: A História de Limoeiro do Norte a partir de seus párcos” .....	276
Figura 67 - Márcio Medonça com Zé de Telvina .....	284
Figura 68 - Natureza (1979) .....	288
Figura 69 - Marina (1979).....	288
Figura 70 - Tentação (1979).....	291
Figura 71 - Nanã Buruquê (1979).....	291
Figura 72 - Corpo andrógino .....	301
Figura 73 - Corpo andrógino .....	301
Figura 74 - Close no rosto .....	301
Figura 75 - Márcio Mendonça esculpindo .....	303
Figura 76 - Sinfonia dos Espantalhos (1979) .....	304
Figura 77 - Os viandantes (1979).....	304
Figura 78 - Márcia Mendonça e Zé de Telvina .....	321
Figura 79 - Assinatura da cartinha para o Papai Noel.....	328
Figura 80 - Assinatura da carteirinha de estudante (Recife -1964) .....	328
Figura 81 - Assinatura no Curso Livre de Pintura e Escultura da Escola de Belas Artes de Recife (1964) .....	328
Figura 82 - Assinatura da Identidade (1979) .....	328
Figura 83 - Assinatura do Cartão Postal (Paris -1985).....	328
Figura 84 - Assinatura de um envelope de carta (Paris - 1985) .....	328
Figura 85 - Assinatura do quadro “O Jaguaribe” (1969).....	328
Figura 86 - Assinatura do quadro “Dom Aureliano Matos (1970).....	328
Figura 87 - Assinatura do quadro “Coruja” (1973).....	328
Figura 88 - Assinatura de quadro (1973).....	328
Figura 89 - Assinatura de quadro (1978).....	328
Figura 90 - Assinatura do quadro Ressaca (1978).....	328
Figura 91 - Assinatura do Cartão Postal (Tailândia - 1989) .....	328
Figura 92 - Assinatura encontrada atrás de uma das fotografias .....	328
Figura 93 - Assinatura do quadro “A morte” (1994).....	329
Figura 94 - Assinatura do quadro “Conversão de São Francisco” (1995) .....	329
Figura 95 - Assinatura do quadro “Aprovação da Regra” (1994).....	329

Figura 96 - Assinatura de quadro (1994).....	329
Figura 97 - Passaporte de Márcia .....	330
Figura 98 - Arco do Triunfo (1982) .....	339
Figura 99 - Sacre Coeur - Montmartre .....	339
Figura 100 - Cartão Postal de Paris .....	339
Figura 101 - Cartão Postal de Paris .....	339
Figura 102 - Jornal Tribuna do Ceará, Fortaleza, 14-11-1995 .....	348
Figura 103 - Fotografia de 1979 .....	356
Figura 104 - Fotografia de 1982 .....	356
Figura 105 - Fotografia de 1985 .....	356
Figura 106 - Fotografia de 1989 .....	356
Figura 107 - Santa Cecília (1995) .....	380
Figura 108 - Santa Bárbara (1995).....	380
Figura 109 - Santa Cecília (1995) .....	380
Figura 110 - Santa Apolônia (1995) .....	380
Figura 111 - Nossa Senhora Aparecida (1996).....	380
Figura 112 - Cusquenho (1997) .....	380
Figura 113 - Santa Apolônia (1997) .....	380
Figura 114 - Nossa Senhora da Luz (1997) .....	380
Figura 115 - Nossa Senhora do Perpétuo Socorro (1998) – Tela inacabada.....	380
Figura 116 - Anjo da Justiça (1995) .....	383
Figura 117 - Anjo Gabriel (1995).....	383
Figura 118 - Anjo Protetor (1997).....	383
Figura 119 - Arcanjo.....	383
Figura 120 - Um sonho e a realidade (1997).....	383
Figura 121 - Anjo Gabriel (1997).....	383
Figura 122 - Envelope do cartão postal.....	396
Figura 123 - Envelope do cartão postal.....	396
Figura 124 - Cartão postal.....	396
Figura 125 - Cartão postal.....	396
Figura 126 - Tela (25x20) pintada em Paris (1985).....	403
Figura 127 - Casa em Eusébio - CE.....	433
Figura 128 - Casa em Eusébio - CE.....	433
Figura 129 - Casa em Eusébio - CE.....	434

Figura 130 - Casa em Eusébio - CE.....	434
Figura 131 - Exposição de carros antigos .....	445
Figura 132 - Exposição de carros antigos .....	445
Figura 133 - Márcia Mendonça e Rene Durand no Salambo (1989).....	458
Figura 134 - Márcia Mendonça e Rene Durand no Salambo (1989).....	458
Figura 135 - Márcia Mendonça e Rene Durand no Salambo (1989).....	458
Figura 136 - Márcia Mendonça e Rene Durand no Salambo (1989).....	459
Figura 137 - Márcia Mendonça e Rene Durand no Salambo (1989).....	459
Figura 138 - Márcia Mendonça e Rene Durand no Salambo (1989).....	459
Figura 139 - Márcia em Hamburgo, 1989.....	461
Figura 140 - Márcia em Hamburgo, 1989.....	461
Figura 141 - Márcia em Hamburgo, 1989.....	461
Figura 142 - Márcia em Hamburgo, 1989.....	461
Figura 143 - Márcia em Hamburgo, 1989.....	461
Figura 144 - Trecho de uma carta enviada por Márcia.....	463
Figura 145 - Cartão postal enviado para a mãe .....	465
Figura 146 - Cartão postal enviado para a mãe .....	465
Figura 147 - Nossa Senhora da Conceição em Madeira (1989) .....	483
Figura 148 - Menino do Espinho (1989) .....	483
Figura 149 - A Anunciação (1989).....	484
Figura 150 - Anjo da Justiça (1989) .....	484
Figura 151 - Ficha catalográfica .....	485
Figura 152 - Cusquenho “SFrancesco com um angelo istruttore” do Museo Francescano, Roma .....	485
Figura 153 - Nossa Senhora da Conceição (1996) .....	487
Figura 154 - Nossas irmãzinhas aves (1997).....	487
Figura 155 - O irmão sol (1997) .....	487
Figura 156 - Rainha da Ordem dos Menores (1994).....	487
Figura 157 - Aprovação da regra da ordem (1996) .....	487
Figura 158 - A irmã Lua (1996) .....	487
Figura 159 - A irmã água (1997) .....	487
Figura 160 - Ceia larga (1996) .....	487
Figura 161 - Recorte da Ceia larga em destaque.....	488
Figura 162 - Os estigmas de São Francisco (1994) .....	489

Figura 163 - São Francisco e o despojamento dos bens (1994) .....	489
Figura 164 - São Francisco e o leproso (1994) .....	489
Figura 165 - A anunciação das regras (1994) .....	489
Figura 166 - A morte (1994) .....	489
Figura 167 - Sagrado Coração de Jesus (1995) .....	489
Figura 168 - Nossa Senhora da Conceição (1995) .....	489
Figura 169 - São Gregório (1995) .....	489
Figura 170 - Santa Cecília (1995) .....	489
Figura 171 - Santa Bárbara (1995).....	490
Figura 172 - Ceia larga (1995) .....	490
Figura 173 - Recorte da ceia larga (1995).....	490
Figura 174 - Quadro de Bosco Cabelereiro em Olinda .....	490
Figura 175 - Recorte fotográfico das filmagens do enterro (Fonte: acervo de Mardônio Régis) .....	494
Figura 176 - Imagem do DVD da Filmagem do Aniversário de Aécio .....	516
Figura 177 - Fotografia de Márcia Mendonça pintando nos últimos meses de vida	528
Figura 178 - Fotografia de Márcia Mendonça pintando nos últimos meses de vida	528
Figura 179 - “Lembrancinha” feita por ocasião da morte de Márcia .....	530
Figura 180 - Márcia Mendonça na Pousada dos Capuchinhos de Guaramiranga ..	530
Figura 181 - Márcia e Zé de Telvina na Pousada dos Capuchinhos de Guaramiranga .....	530
Figura 182 - Márcia e Zé de Telvina na Pousada dos Capuchinhos de Guaramiranga .....	530
Figura 183 - Equipe de Produção e atores do filme "Milagre de Juazeiro" (1997) ..	531
Figura 184 - Filmagem do filme "Milagre de Juazeiro" .....	531
Figura 185 - Recorte de Jornal sobre o Filme Milagre de Juazeiro .....	531
Figura 186 - Imagem retirada do DVD do Aniversário de Aécio de Castro .....	569

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>18</b>
<b>2</b>	<b>EXPOSIÇÃO 1: O CORPO E AS ARTES DO MÁRCIO</b> .....	<b>31</b>
2.1	CORPOGRAFIA 1: AS ARTES DA INFÂNCIA.....	32
2.1.1	<b>Paisagem Sentimental 1: Corpo-tradição</b> .....	<b>34</b>
2.1.2	<b>Paisagem Sentimental 2: Corpo-brinquedo e corpo-infância</b> .....	<b>51</b>
2.1.3	<b>Paisagem Sentimental 3: Corpo com órgão e corpo sem órgão</b> .....	<b>73</b>
2.2	CORPOGRAFIA 2: AS ARTES DA ADOLESCÊNCIA .....	97
2.2.1	<b>Paisagem Sentimental 4: Corpo-rio e corpo-vizinhança</b> .....	<b>97</b>
2.2.2	<b>Paisagem Sentimental 5: Corpo-viagem e corpo-Belas Artes</b> .....	<b>116</b>
2.2.3	<b>Paisagem Sentimental 6: Corpo-ci(s)nemão</b> .....	<b>135</b>
2.2.4	<b>Paisagem Sentimental 7: Corpo-são, corpo-bento e corpo-flagelado</b> ....	<b>145</b>
2.2.5	<b>Paisagem Sentimental 8: Corpo-habit(uad)o e corpo-enforcado</b> .....	<b>155</b>
2.3	CORPOGRAFIA 3: AS ARTES DO ADULTO .....	172
2.3.1	<b>Paisagem Sentimental 9: Corpo-rebelado</b> .....	<b>172</b>
2.3.2	<b>Paisagem Sentimental 10: Corpo-empalhado e corpo-pacificado</b> .....	<b>194</b>
2.3.3	<b>Paisagem Sentimental 11: Corpo-missionário e corpo-ti(m)bira</b> .....	<b>204</b>
2.3.4	<b>Paisagem Sentimental 12: Corpo-sacro e corpo-sacrilégio</b> .....	<b>226</b>
2.3.5	<b>Paisagem Sentimental 13: Corpo-santa e corpo-Éros</b> .....	<b>250</b>
2.3.6	<b>Paisagem Sentimental 14: Corpo-curso, corpo-discussão e corpo- excursão</b> .....	<b>269</b>
2.3.7	<b>Paisagem Sentimental 15: Corpo-onírico e corpo-espiritual</b> .....	<b>279</b>
2.3.8	<b>Paisagem Sentimental 16: Corpo-andrógino</b> .....	<b>293</b>
<b>3</b>	<b>EXPOSIÇÃO 2: O CORPO E AS ARTES DA MÁRCIA</b> .....	<b>306</b>
3.1	CORPOGRAFIA 4: ENQUADRAMENTOS DE TRAVESTI.....	307
3.1.1	<b>Paisagem Sentimental 17: Corpo-carnaval</b> .....	<b>308</b>
3.1.2	<b>Paisagem Sentimental 18: Corpo-assinatura</b> .....	<b>323</b>

<b>3.1.3 Paisagem Sentimental 19: Corpo-afrancesado .....</b>	<b>332</b>
<b>3.1.4 Paisagem Sentimental 20: Corpo-silicone e corpo-hormônios.....</b>	<b>347</b>
<b>3.1.5 Paisagem Sentimental 21: Corpo-perambulação e corpo-peregrinação</b>	<b>364</b>
<b>3.1.6 Paisagem Sentimental 22: Corpo-cusquenho .....</b>	<b>378</b>
<b>3.1.7 Paisagem Sentimental 23: Corpo-Montmartre e corpo-Sena .....</b>	<b>388</b>
<b>3.1.8 Paisagem Sentimental 24: Corpo-Molin Rouge e corpo-Pigalle .....</b>	<b>407</b>
<b>3.2 CORPOGRAFIA 5: ENQUADRAMENTOS DE TRANSEXUAL.....</b>	<b>432</b>
<b>3.2.1 Paisagem Sentimental 25: Corpo-casa e corpo-mundo.....</b>	<b>432</b>
<b>3.2.2 Paisagem Sentimental 26: Corpo-Salambo e corpo-Rene Durand .....</b>	<b>450</b>
<b>3.2.3 Paisagem Sentimental 27: Corpo-transexual.....</b>	<b>467</b>
<b>4 EXPOSIÇÃO 3: O CORPO E AS ARTES DA MEMÓRIA .....</b>	<b>494</b>
<b>4.1 CORPOGRAFIA 6: MEMÓRIAS (EN)QUADRADAS .....</b>	<b>494</b>
<b>4.1.1 Paisagem Sentimental 28: O corpo-enterrado .....</b>	<b>498</b>
<b>4.1.2 Paisagem Sentimental 29: Corpo-centenário e corpo-aniversário .....</b>	<b>512</b>
<b>4.1.3 Paisagem Sentimental 30: Corpo-doente.....</b>	<b>528</b>
<b>4.1.4 Paisagem Sentimental 31: Corpo-estigmatizado.....</b>	<b>543</b>
<b>4.1.5 Paisagem Sentimental 32: Corpo-arquivo.....</b>	<b>558</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>571</b>
<b>FONTES.....</b>	<b>590</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>594</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A pesquisa intitulada “As Artes de Pintar e as Artes de se pintar: Lembranças e esquecimentos sobre Márcia Maia Mendonça, uma artista transexual católica” tem como foco as composições corporais de Márcio Mendonça e Márcia Mendonça. Existem muitas maneiras de cartografar a vida dessa pessoa transexual e nômade; uma delas é através do espaço, mostrando os seus deslocamentos geográficos. A outra é por meio dos nomadismos de seu corpo, apresentando a construção da sua masculinidade, muitas vezes desviante, da androginia e da feminilidade pelas quais seu corpo transitou. O que vamos fazer ao longo de três exposições, seis corpografias e trinta e duas paisagens sentimentais, é cartografar um pouco desse trânsito.

Como o corpo de Márcio foi construído na década de cinquenta e sessenta do século XX, na região Nordeste do Brasil? Quais foram as instituições sociais que ajudaram a pintar e esculpir a sua masculinidade? Como ele lidava com as normas de gênero e sexualidade? Como produziu, paulatinamente, a androginia e a feminilidade? Quando começou a transformação corporal através da ingestão de hormônios, da aplicação de silicone e de outras operações que foram feitas para realizar a transição de um corpo masculino dissidente para esse corpo feminino não hegemônico? Estamos falando de uma pessoa que foi coroinha, seminarista e missionário, que viveu no interior de espaços e instituições católicas e conheceu os sabores e dissabores de pertencer a ordens religiosas. Não tem como separar a vida individual da vida social, o corpo da tradição ajudou a construir o corpo do Márcio, assim como o corpo do Márcio ajudou a construir o corpo da tradição<sup>1</sup>.

Para organizar a tese através de exposições, corpografias e paisagens sentimentais precisei me apropriar de alguns conceitos, como cartografia, antropofagia, linhas da vida, paisagem e território, usados por Suely Rolnik em *Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. Cartografar não significa apenas criar um mapa ou acompanhar os deslocamentos através de vários espaços, tem mais haver com a existência, com a produção de territórios existenciais,

---

<sup>1</sup> Para não cometer anacronismos vamos chamar esse primeiro corpo da maneira como ele foi concebido na infância e na adolescência, no masculino. A ideia é perceber que ele, assim como ela, também foi montado, desmontado e remontado pelas tecnologias corporais da época, criando uma masculinidade dissidente. Mas, também é importante observar que essa dissidência carrega traços de feminilidade, o que configurava o seu lugar, ou o seu não lugar, era justamente o que a sociedade considerava como não masculino.

com paisagens que são psíquicas e sociais, que nascem através do contato entre os corpos e destes com o mundo, de encontros que provocam afetos e desafetos (Rolnik, 1989, p. 15-53). A afetividade, nesse caso, é pensada a partir do filósofo Baruch Espinoza, que entendia o corpo como potência, capaz de afetar e de ser afetado (Machado, 1990, p. 75).

A antropofagia é exatamente um ritual de degustação que envolve a capacidade de deglutir o outro, fazendo com que passe a fazer parte de nós. Não existe antropofagia sem encontro e sem afecção; antropofagiar é comer e deglutir as substâncias alheias e aproveitar o que fortalece dado território de desejo. O que Suely Rolnik fez, depois de antropofagiar centenas de autores e autoras, foi uma cartografia dos territórios existenciais das mulheres de sua geração. Ela queria saber como as “noivinhas” lidavam com os afetos, de que maneira aceitavam ou reprimiam a finitude do corpo e as possibilidades ilimitadas do devir. Foi pensando nessas questões que ela criou uma cartografia das linhas da vida, que podem ser vitais ou mortais, dependendo de como são construídas (Rolnik, 1989, p. 15-53).

Foi através da cartografia e da antropofagia que cheguei a corpografia. Esse conceito criado pelo arquiteto urbanista Alain Guez foi usado por Fabiana Dultra Britto e Paola Berestein Jacques para investigar as micro resistências urbanas. É um tipo de cartografia realizada “pelo e no corpo, que corresponde a diferentes memórias urbanas que se instauram no corpo como registro de experiências corporais da cidade”. Elas falam sobre a “grafia da cidade vivida” que fica inscrita, mas “que, ao mesmo tempo, configura o corpo de quem a experimenta” (Britto e Jacques, 2012, p. 144-145). Nós vamos utilizar esse conceito para além dos espaços urbanos porque estamos falando de um corpo que transita entre as cidades; não é uma experiência de corporacidade ou de “corpocidade”, como as autoras gostam de chamar, é de “corpotranscidade”, com movimentos trans-estatais e transnacionais.

As corpografias que estou sugerindo podem ser chamadas de transgrafias, porque nascem dos deslocamentos geográficos e existenciais do Márcio e da Márcia Mendonça. São construídas através do corpo e dos movimentos em torno dele. Não estou pensando apenas na carne e nas próteses que foram colocadas sobre ou dentro dela; refiro-me a outros corpos, que no contato com seu corpo nele imprimiram memórias. O conceito de paisagens sentimentais serve para mostrar que as cenas e os cenários são sensoriais, porque nascem através da história vivida, que é constituída, por sua vez, pelos afetos e sentimentos, pelo contato que nós temos com

as coisas e seres, da nossa capacidade de usar os sentidos, de sentir e de dar sentido aos objetos que encontramos.

Os documentos históricos funcionam como disparadores espaciotemporais, eles representam, em certa medida, a possibilidade de viagem no tempo e no espaço. Nós podemos viajar com eles, contra eles, aquém ou além deles, mas nunca sem eles. Os restos desse sítio histórico, que podemos chamar de “arqueoafetivo”, servem como ponto de partida para imaginar o que estou chamando de paisagens sentimentais. Antes de serem fontes eles eram restos e antes de serem restos eram objetos da história vivida, instrumentos de paixão e de desejo, que alimentaram e foram alimentados por emoções.

Suely Rolnik é uma das autoras que pode nos ajudar a pensar sobre afetos, desejos e emoções, já que escreveu sobre cartografias e paisagens psicossociais. As territorialidades analisadas não são apenas psíquicas e sociais, são sentimentais (Rolnik, 1989, p. 15-53). O outro autor que ajuda a pensar sobre as sensibilidades é o antropólogo David Le Breton, que escreveu *Antropologia dos sentidos* (2016) e *Antropologia das emoções* (2019). Ao falar sobre visão, olfação, tatilidade, gustação ou audição de mundo, ele mostra que os sentidos são culturais e que alimentam o sentido que damos ao mundo, inclusive às paisagens.

Quem me mostrou que a escrita cria quadros e paisagens e que é possível pintar através das palavras foi Orhan Pamuk. O maior prazer, dizia ele, é “entrar em outra forma e dar-lhe vida”. Talvez seja por isso que falo tanto de cena, de cenário, de quadro e de paisagem; existe um devir ator/pintor/atriz/pintora dos historiadores e das historiadoras, que cria teatros e exposições através das palavras. A literatura e as artes podem nos ajudar a construir esse mundo, de aventuras e desventuras, de afetos e desafetos, de amores e desamores, de sabores e dissabores, de magia e sedução. O importante é que o espaço ganhe vida, assim como os personagens que o habitam (Pamuk, 2011, p. 13-19).

Essa tarefa não é fácil. Os escritores e as escritoras lutam com todas as forças para que as palavras surjam em sua imaginação, a ponto de conseguir visualizar, como se observassem uma paisagem pela janela, “transformando-a em pintura com os olhos da mente”. Escolhem e organizam as palavras, para pintar através das letras. Depois de criar várias paisagens eles conseguem colocar elas em movimento. O grande desafio é criar e dar vida as imagens, fazendo os leitores e as leitoras entrarem

na cena, como se estivessem acompanhando a história “com os olhos dos protagonistas que habitam esse mundo” (Pamuk, 2011, p. 13-19).

A proposta de Pamuk é que possamos ser criadores e criadoras de sonhos, inventando paisagens que sejam multissensoriais, para que os leitores e as leitoras possam imaginar os sons, os cheiros, os gostos, as cores, os rostos, as vestimentas, os corpos, as cenas e os cenários. A Literatura é uma grande exposição. Ela faz o que as instalações de arte estão fazendo hoje, o que o cinema 3D tenta fazer através das tecnologias. A escrita é uma forma de maquinação, ou melhor dizendo, uma oficina de produção de mundos, de criação de cenas, cenários e personagens.

No caso dos romances as paisagens são textuais e sensoriais, porque nascem através do texto e dos sentidos. As cenas e os cenários não existem; somos nós (leitores e leitoras) que os criamos através da imaginação, dando forma ao texto. Com a História não poderia ser diferente; nós também precisamos construir uma trama, esse traçado “que liga os pontos que desejamos mostrar e transpor”. O desafio é criar as conexões que dão sentido ao enredo, que dão consistência a esse mar de “narrativas, assuntos, padrões, subtramas, mini histórias, momentos poéticos, experiências pessoais”, etc. Esses pontos “são as grandes e pequenas esferas de energia”. O grande desafio é “ver, e fazer ver esses pontinhos, essas terminações nervosas, associando com os sentimentos e as percepções dos sujeitos que fazem parte da história” (Pamuk, 2011, p. 60-5).

As minhas “pequenas esferas”, os meus “pontinhos”, as minhas “terminações nervosas” são as paisagens sentimentais. Pamuk pensa a literatura através da pintura, porque aprendeu a pintar através das palavras. A História, para ele, seria uma grande exposição. Ao colocar os quadros numa sequência (não necessariamente cronológica) ele consegue criar a sensação de movimento – esse é o princípio da Literatura e do Cinema. Mas no caso da História precisamos das fontes, das metodologias e dos saberes historiográficos. É através do arquivo, do contato com os textos, que podemos pintar paisagens e fazer corpografias<sup>2</sup>.

Não se trata apenas de uma leitura historiográfica através das imagens pictóricas; a proposta é construir as imagens através das letras, ajudando os leitores e as leitoras a enxergar esse mundo, por meio da escrita. É por isso que coloquei

---

<sup>2</sup> Márcio viajou pelo Brasil e pela América Latina, Márcia se deslocou pela Europa e Tailândia, conhecendo vários lugares. Mas o que estou tentando mostrar é que além de usar o corpo para ver paisagens, podemos produzir paisagens para ver e fazer ver o corpo.

Márcia Mendonça ao lado de Orhan Pamuk, porque possuem a capacidade de construir paisagens através da tinta, dos pinceis ou das palavras. Mas, quando falo de quadro não estou pensando apenas nas pinturas figurativistas, paisagísticas, retratistas, surrealistas, sacras ou cusquenhas que Márcio e Márcia produziram, me refiro aos enquadramentos sociais que ajudaram a construir os corpos, os acervos e as memórias.

Não há como falar do jovem Márcio sem falar do poder da tradição. Quando as crianças nasciam, em 1949, estavam cercadas por pessoas que tentavam instituir padrões de sociabilidade. O corpo da tradição moldava, ou pelo menos tentava moldar, o corpo das pessoas, através dos discursos e das ações cotidianas. Uma criança que vinha ao mundo em Limoeiro do Norte, no Ceará, em plena década de 1940, encontrava uma sociedade dura, pronta para modelar o corpo e os desejos de acordo com os padrões de gênero e sexualidade.

A educação acontecia através da linguagem, dos códigos oficiais e costumeiros que circulavam na família, na escola, na igreja e através do direito. O ritual de batismo era uma maneira de incluir o corpo da criança na sociedade. Através da Igreja e do cartório, se inscreviam nas carnes o nome do pai celeste e os sobrenomes dos pais terrestres. O que chamamos de corpo não nasceu como corpo; ele foi produzido através das tecnologias corporais que tornaram possível a existência do Márcio, nas décadas de 1950, 1960 e 1970, e da Márcia, nas décadas de 1980 e 1990.

Nenhuma dessas corpografias, em que ela pinta e esculpe a feminilidade na própria carne, são apenas individual. Esse desejo nasceu em um novo contexto em que os corpos, os gêneros e as sexualidades estavam passando por transformações. A indústria e o comércio, com um alto grau de especialização fármaco e pornográfica, ajudavam a reinventar os corpos. Era o tempo da aplicação de hormônios, das cirurgias plásticas, dos implantes de silicone, da fita cassete e do cinema pornô, das técnicas e das tecnologias legais e ilegais que ajudavam a construir as subjetividades e as corporeidades das travestis e das transexuais.

Essa sociedade da neociência, da neoinformação e do neodesejo, que transformou o corpo em uma das principais mercadorias da sociedade neoliberal, é chamada por Paul B. Preciado de “Sociedade Farmacopornográfica” (2018). Foi a partir desse conceito que Elias Veras analisou um conjunto de fontes (jornais, revistas e depoimentos orais) para identificar o surgimento do sujeito travesti da forma como conhecemos hoje. Márcia Mendonça surgiu através de um novo modelo de sociedade

que ajudou a construir novas corporalidades no final da década de 1970 e no início da década de 1980 (Veras, 2017). Esses dois autores são importantes para esse texto porque ajudam a identificar o momento em que Márcio passou a ser Márcia sem cair na armadilha de uma descrição individualista. O corpo dela passou por uma série de enquadramentos, desenquadramentos e reenquadramentos sociais (Schmidt, 2009, p. 55-75) (Butler, 2015).

A tese está dividida em três exposições (ou partes), formadas por cartografias que acompanham esse corpo em trânsito, sendo construído, desconstruído e reconstruído em vida ou depois da morte, através das operações na carne e na memória. A ideia é a seguinte, vamos fazer de conta que estamos dentro de uma grande casa/convento/atelier e iremos caminhar em seu interior, conhecendo sala por sala ou, como prefiro dizer, paisagem por paisagem, encontrando tempos, espaços e sentimentos que surgem através dos objetos.

O que vamos encontrar ao longo de todas essas paisagens é o arquivo que construí para fazer essa pesquisa, é o despojo da minha cartografia de doutorado, é tudo que encontrei no caminho e transformei em documento. As salas/paisagens são as menores partes do que estou chamando de corpografia e as corpografias são as partes da exposição. As paisagens, nesse caso, não são apenas psíquicas e sociais, são sensoriais. É por isso que estou nomeando de “Paisagens Sentimentais”, porque surgem através do contato com as fontes, da capacidade de usar os sentidos, de sentir e de dar sentido ao material que encontramos.

O que estou chamando de exposição é a diversidade de objetos que estão sendo utilizados nesse trabalho, existe uma série de documentos textuais, visuais e sonoros que alimentam as paisagens e as cartografias corporais. Esses objetos, como lembra o professor Régis Lopes (2016, p. 70-93), podem ser “objetos geradores” porque mechem com os sentidos e os sentimentos, não são corpos isolados e estáticos, são corpos que podem alimentar afetos e produzir novas formas de conhecimento, como é o caso dos conhecimentos históricos. Eles não são apenas domados são danados.

O conceito de objetos geradores, que o autor construiu a partir de Paulo Freire, foi muito importante para pensar as fontes como objetos e a tese como uma exposição de paisagens sentimentais e cartografias corporais. Como dizia o autor “se aprendemos a ler palavras, é preciso exercitar o ato de ler objetos, de estudar a história que há na materialidade das coisas. Além de interpretar a história através dos

livros, é plausível estudá-la por meio de objetos”. Se “em sala de aula, no museu ou em outros espaços educativos, o professor” pode fazer uma pesquisa e escolher “objetos significativos para os alunos, ou participantes de certo grupo”, e realizar “exercícios sobre a leitura do mundo através dos objetos selecionados” porque não podemos fazer isso ao escrever a história? Os objetos que vamos encontrar “expressam traços culturais”, se transformando em “criadores e criaturas do ser humano” (Régis, 2016, p. 70-73).

A “**Exposição 1: O corpo e as artes do Márcio** equivale ao recorte temporal que vai da década de 1950 até o começo da década de 1980. Durante três décadas esse corpo foi sendo modelado através das diferentes tecnologias corporais que produziram as suas identidades. Esse período está dividido em três corpografias e dezesseis paisagens sentimentais que se debruçam sobre a infância, a adolescência e a vida adulta de Márcio Mendonça, mostrando como esse corpo foi sendo construído através das conexões com outros corpos, que podiam ser de pessoas, de textos, de imagens, de sons, etc. Ao longo de todas essas paisagens falaremos sobre o peso da tradição e a importância da família e da Igreja Católica.

Para falar dele precisamos nos debruçar sobre a família e as ordens religiosas, passando pela casa paroquial e a Igreja Matriz de Limoeiro do Norte, conhecendo as ordens religiosas e as missões. A composição corporal precisou das pinturas, das esculturas e de “outras artes”, que começaram antes e que continuaram depois de entrar no monastério e nos conventos. Para entender (ou desentender) o Márcio é preciso ir além do livro “A Arte em Dois Mundos (Vital e Mendonça, 2007) e do arquivo que foi produzido pela família Mendonça, encontrando elementos que ampliam a ideia de parto e de mesa de operação, mostrando que ele foi sendo construído através das viagens, das músicas, dos filmes, das entrevistas, dos quadros, das amizades, dos namoros e dos momentos de curtição e lazer.

O corpo de Márcio Maia Mendonça não existiria da forma como conhecemos sem a experiência de ser coroinha, seminarista e missionário, de ser afilhado de um padre, de pintar e esculpir a estátua do bispo Dom Aureliano Matos, de restaurar a Igreja Matriz de Limoeiro do Norte, de pintar dezenas de painéis sacros nas igrejas do Ceará, de conhecer as grandes catedrais do Brasil e da Europa. Esse universo religioso funcionava como próteses, as paredes e os altares das igrejas, os santos e as santas, os anjos, os terços, os confessionários, as missas em latim, os cantos gregorianos, as vestimentas dos padres, dos bispos, das freiras e dos frades, tudo

isso ajudava a construir o seu corpo, as suas artes e a sua subjetividade. Mas, ele também não existiria sem as experiências profanas, sem o contato com o mundo, sem o desejo sexual e as tentativas de conter ou de viver suas pulsões.

Na **“Exposição 2: O corpo e as artes da Márcia”**, falaremos sobre o nascimento de uma estética travesti e transexual, mostrando as transformações que estavam acontecendo tanto no seu corpo como na sociedade. As duas corpografias e as onze paisagens sentimentais mostram que a Márcia se construiu através dos gestos, das vestimentas, dos hormônios e das cirurgias. Mas, essa transformação não era apenas individual, ela fazia parte de um contexto histórico onde o corpo, o gênero e a sexualidade estavam passando por transformações. Não podemos pensar a transição de maneira linear, como se o Márcio tivesse saído de um polo para o outro. Tanto Márcio como Márcia gostava de conservar e de transgredir. Para fugir dessa dualidade apresentaremos as faces reativas e transgressivas da Márcia. As mais modernas tecnologias corporais podiam se misturar com a tradição, criando a imagem da Márcia Beata, que queria ser enterrada como santa.

A terceira exposição **“O corpo e as artes da memória”**, que também podemos chamar de corpografia 6, é formada por cinco paisagens sentimentais. Elas apresentam os enquadramentos que foram produzidos para sua memória e sua biografia antes, durante e depois da morte. A intenção é mostrar que o corpo continuava sendo feito, desfeito e refeito depois do enterro. Em todos os lugares por onde passei, como casas, igrejas, conventos, mosteiros, escolas e universidades, encontrei fetos vitais e restos mortais de Márcios e de Márcias, que continuaram nascendo e morrendo através dos trabalhos da memória. Eu vi o corpo sendo feito e desfeito por meio das palavras, dos gestos, das paixões, do desprezo e da inveja.

Essa pesquisa não é e nem pretende ser apenas uma biografia, não estamos querendo contar a história de uma vida ou de um corpo, nem mesmo de duas vidas ou de dois corpos, não se trata de encontrar a unidade ou a dualidade, a intensão é encontrar o múltiplo. Não existe apenas um ou dois viajantes nessa história, há vários. O Márcio e a Márcia viandaram<sup>3</sup>, mas a família também viajou, as pessoas que acompanharam o cortejo viandaram, os autores das cartas, dos poemas e dos recortes de jornais viandaram e eu também viandei quando comecei a fazer essa pesquisa.

---

<sup>3</sup> Estou usando viandar, ao invés de viajar, para fazer referência ao quadro “O Viandante” (1979).

A viagem não é apenas geográfica, é existencial, nós viajamos para fora e para dentro, deslocando-se no espaço ou deslocando a própria subjetividade. Esses deslocamentos criaram uma diversidade de Márcios e de Márcias. Em meio a essa multiplicidade existem elementos semelhantes, que permanecem, como se fosse uma eterna repetição do mesmo. Mas, nada que retorna continua igual. O que volta, através desse eterno retorno, não é apenas a semelhança, é a diferença, que se torna semelhante e, ao mesmo tempo, diferente, através do ato de retornar. É o que acontece, por exemplo, com a estátua do Bispo Dom Aureliano Matos e o painel de Nossa Senhora da Conceição que ficam em Limoeiro do Norte. Essa escultura e essa pintura, que fazem parte da vida e das memórias da Márcia Mendonça, estão no cortejo de enterro dela, na memória escrita, nos livros impressos, nas entrevistas, nos livros digitais, nos vídeos do YouTube e nos DVDs.

A família visitou e fotografou esses espaços, assim como foram à Guaramiranga, à Fortaleza, às igrejas de Recife e Olinda, fazendo uma peregrinação através das cidades, dos estados e dos arquivos. Mas, não foi apenas o Márcio, a Márcia, os amigos e a família, que viajaram, eu também fiz essas viagens, passando pelos mesmos locais, visitando as mesmas igrejas, conversando com as mesmas pessoas, fotografando os mesmos quadros e as mesmas esculturas, sem perceber que não eram mais os mesmos, por que os locais e as pessoas tinham mudado. A mesma coisa aconteceu com os interlocutores e as interlocutoras, os nossos olhares eram muito diferentes, a maneira como olhavam modificava o que estava sendo olhado. Eles e elas começavam a falar de si, da família, do que consideravam importante. Todas as vezes que fugiram das perguntas se emocionaram, choraram, riram, sofreram e gozaram com o que estavam dizendo, por que construía a sua própria narrativa, de acordo com as suas necessidades e não apenas com os interesses do pesquisador.

Não me peçam para definir quem foi ele ou ela, isso já foi feito no livro “A Arte em Dois Mundos”, que criou os enquadramentos e os autoenquadramentos da memória. Nem me peçam para definir outros quadros. A intenção é perceber justamente o contrário, a indefinição. O que vemos nas duas primeiras exposições não é uma linha com menos ou mais lacunas, é um emaranhado de linhas que se encontram e se distanciam, formando uma rede, com dezenas ou centenas de Márcios e de Márcias, que eu uso para imaginar a minha própria linha ou a minha própria teia, com pedaços de todos esses fios.

Essa tese, que durou quatro anos para ser concluída, foi dividida em duas partes. A primeira foi realizada em Limoeiro do Norte, Fortaleza, Guaramiranga, Recife, Olinda e São Paulo (entre 2017 e 2019) e a segunda em Lisboa e Paris (2020-2021). Essa abrangência espacial se deve aos próprios deslocamentos de Márcia Mendonça, que viajou por vários estados do Brasil e diversos países da Europa. Mas, também, para cumprir as atividades do intercâmbio entre o Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco e o Centro de Investigação de Estudos em Sociologia do Instituto Universitário de Lisboa. A principal fonte que usei no Brasil foi o arquivo da família Mendonça, o livro “A Arte em Dois Mundos” e as dezenas de entrevistas que realizei em estados como Ceará, Pernambuco e São Paulo.

Em Lisboa e Paris fiz pesquisa nas Bibliotecas Públicas e nos Museus, visitei os espaços por onde ela passou e realizei algumas entrevistas. Mas, infelizmente a pandemia impediu a realização de parte do que tinha sido planejado. Algumas entrevistas não foram realizadas e alguns museus nunca puderam ser visitados. Mesmo assim consegui informações suficientes para fazer duas corpografias e onze paisagens sentimentais. A pesquisa em Hamburgo teve que ser cancelada, por que as fronteiras alemãs estavam fechadas, mas foi possível ir a Roma e encontrar um quadro dela no Museu do Colégio Internacional dos frades Capuchinhos.

Eu sabia que o arquivo e as entrevistas iam me ajudar bastante, o que não sabia é que me levariam além de tudo que eu tinha imaginado quando fiz o projeto. A ideia não é mais apenas ampliar as informações para chegar a uma história de vida mais ampla, como eu queria antes, é perceber como essa polifonia produz o múltiplo e não o uno. Ao invés de me concentrar apenas no corpo do Márcio e da Márcia aprendi a olhar para dezenas de outros corpos, que ajudaram a criar o arquivo e as memórias. Eu senti a potência dos afetos e dos sentimentos quando entrei em contato com os corpos de carne, de letras, de tinta, de papel, de quadros, de fotografias, de imagens digitais ou de sons. Muitos afetos surgiram quando encontrei esses corpos.

A intensão é perceber a polissemia dos enquadramentos, criando um curto-circuito nas memórias. Como Butler nos ensinou o problema não são os quadros, é a maneira como acontecem os enquadramentos, não existe vida sem moldura, assim com o não há corpo sem forma, território sem fronteira ou conhecimento sem recorte. O que ela coloca em questão não são as molduras, as formas, as fronteiras ou os

recortes, é como tudo isso foi usado para criar territórios cristalizados que se transformaram em instrumentos de controle e exclusão.

Enquadrar é um termo policial, que é usado no senso comum para descrever uma das práticas da polícia. Mas, também é um termo das artes e da literatura, nós enquadramos as imagens e produzimos molduras, não importa se é através da fotografia, da pintura, do cinema ou da escrita. Mas, o enquadramento é perigoso na medida em que ele próprio está sempre em perigo. De um quadro fechado como Guantánamo os sujeitos conseguiram se insurgir através das poesias que na visão do governo dos EUA não deveriam nem existir. Dos enquadramentos oficiais podem nascer outros enquadramentos, que denunciam os instrumentos de controle do Estado e das outras instituições.

Ao contrário do que normalmente pensamos a tese é um enquadramento, ela é feita através de uma instituição estatal, a Universidade, e a partir de um conjunto de regras. Mas, não existe enquadramento maior do que este que estou propondo, de ler a tese como se estivéssemos acompanhando uma exposição. Existe algo mais conservador e estático do que um objeto exposto em um museu ou em um livro de História? É isso que Régis Lopes (2016, p. 70-73) coloca em suspeição quando usa Paulo Freire para pensar a experiência do museu e do Ensino de História. Quando os objetos se tornam danados e não apenas domados a exposição ganha outro sentido, trazendo para o centro da sala os afetos e os sentimentos. Não apenas do passado, afecções e sensibilidades que surgiram durante a própria pesquisa, que nasceram através dos meus encontros com os documentos, com os interlocutores, com as interlocutoras, e agora com vocês. Não foi apenas um corpo que surgiu através dessas experiências, foi uma multidão de corpos.

## RECEPÇÃO

Sejam Bem-Vindes, Bem-Vindas ou Bem-Vindos, as nossas exposições. O espaço que estão visitando, nesse momento, faz parte de uma “geografia do pensamento” (Machado, 1990), foi projetado para que possam afetar e ser afetados pelos corpos das outras pessoas e das coisas que estão aqui com vocês, pelos “personagens conceituais” (Deleuze e Guattari, 1992) e históricos que aparecerão no caminho, pela multidão de corpos de pessoas, de textos, de imagens e de sons que fazem parte da arquitetura que estou chamando de sítio/convento/atelier<sup>4</sup>. Mas, antes de ver as exposições, de colocar os objetos em ação, ou melhor dizendo, de colocá-los em ação, de fazer perceber que vocês estão em cena, quero falar de outros acontecimentos, que existiram antes de entrarem nesse espaço.

Quando estavam lá fora, perto do portão, devem ter visto um mural, onde estão expostos panfletos que falam sobre essa exposição. São matérias de expressão, estratégias que encontramos para que pudéssemos dar língua aos afetos, para que fossemos afetados através de um corpo de letras e de imagens. A intenção era deixar vocês na expectativa, imaginando o que iria acontecer. Esses encontros entre carne e imagem, entre carne e som, entre carne e vídeo, que acontecerão com frequência nas exposições, nas corpografias e nas paisagens sentimentais, aconteceram nas ruas e nas redes sociais, nos espaços e nos ciberespaços. É disso que fala essa pesquisa, do encontro dos corpos e da antropofagia, do ato de comer e deglutir as substâncias, de aproveitar o que fortalece, de se apropriar ou deixar passar, de fazer a comida se transformar em outra coisa, tanto a que fica como a que sai.

Quando chegaram aqui não se alimentaram apenas de salgados e doces, as bocas foram salgadas e adoçadas com outros materiais, que também mexeram com os sentidos. Antes de usarem os dentes e a língua, vocês comeram com os olhos. Devoraram os e-mails, acessaram as postagens do facebook e as mensagens de whatsapp. Isso também é comer com os olhos. Ou, comer com os ouvidos, já que desde a hora que chegaram estão ouvindo Beethoven, Chopin, Liszt. Essa paisagem musical também faz parte da arquitetura, assim como o forró, a MPB, as músicas

---

<sup>4</sup> Estou usando esses nomes porque eles fazem alusão a vida de Márcio e de Márcia Mendonça e também por causa da casa que ela construiu no município de Eusébio, na região metropolitana de Fortaleza. Mas, o percurso que vamos fazer não representa apenas o espaço real, como a arquitetura da casa que ela planejou. Estou usando o sítio dela para pensar outras geografias, que podem ser heterotópicas e surreais.

internacionais, o canto gregoriano, as músicas de Ney Mato Grosso e as orações em latim. É como se Márcia estivesse aqui, tocando seu piano ou cantando mais uma vez.

Se vocês estão aqui, agora, é porque foram, de alguma maneira, capturados. Não foi apenas por causa da racionalidade, da objetividade científica, foram afetados pelos corpos. Antes de conhecerem as exposições foram seduzidos ou seduzidas através de outros encontros. Encantaram-se pelo tema, pelo assunto, pelo autor, pelo orientador, pelas palavras, pelos gestos, pelo sorriso, pelo contato, pelo jeito de olhar, pelo silêncio, por qualquer outra coisa, que não tem haver, necessariamente, com as exposições.

O que vocês vão fazer agora é andar e comer, conhecer o espaço e devorar os documentos, degustar os objetos textuais, visuais e sonoros que existem dentro desse espaço. Devorem as fotos, os vídeos, os livros, as cartas, os cadernos e os cartões-postais como se fossem “traças antropofágicas”. Essas três exposições são tentativas de colocar essa fagia em cena. A ideia é criar uma mesa farta, para que as pessoas possam fazer uma viagem gustativa, olfativa, tátil, sonora e visual. Elas não são apenas minhas, nem suas, são nossas, estamos “na companhia das palavras dos que vieram antes de nós, das histórias, dos livros, das palavras de outras pessoas” (Pamuk, 2007, p. 19).

Na primeira exposição vocês serão guiados por um cortejo religioso, na segunda por um cortejo carnavalesco e na terceira por um cortejo fúnebre. Mas, não se assustem com os enquadramentos da religião, do carnaval e nem da morte, o Márcio e a Márcia são maiores do que tudo que falaram e que falaremos sobre ele e ela. As narrativas que deram forma ao seu corpo, as suas artes, ao caixão, a memória e a essa história não deram e não vão dar conta de todas as histórias que foram vividas, porque a vida é sempre maior do que qualquer moldura.

## 2 EXPOSIÇÃO 1: O CORPO E AS ARTES DO MÁRCIO



Essa exposição mostra como o jovem Márcio Mendonça foi enquadrado pela sociedade limoeirense e de que maneira ele mesmo foi enquadrando-se, desenquadrando-se e reenquadrando-se, através das artes e do próprio corpo, transformando a identidade em espaço da tradição e da transgressão. O objetivo é perceber como a sociedade ajudou a construir o Márcio e de que forma ele usou essa vivência para produzir e se produzir, construindo e desconstruindo moldes, alimentando e transgredindo as normas. Para entender como as carnes se transformaram no corpo do Márcio é preciso conhecer a história de Limoeiro do Norte e da Igreja Católica no século XX e dialogar com esse universo sacro das igrejas, catedrais, seminários e ordens religiosas do Ceará, de Pernambuco e de outros Estados do Brasil. Mas, ele não fez parte desses grupos apenas por causa do que tinham de tradicionais, existem outros aspectos que também seduziam, como as contradições internas. As mesmas pessoas que seguiam esses códigos, podiam diferir deles, criando transgressões que não deveriam ser ditas, embora fossem vividas. Essa parte foi dividida em três cartografias corporais (a infância, a adolescência e a vida adulta) e vai contar a história do corpo e das suas artes, que foram construídos através dos encontros com outros corpos, sejam de carne, tinta, gesso, madeira ou papel. O objetivo é perceber como ele afetou e foi afetado por objetos arquitetônicos, sonoros, visuais e audiovisuais.

## 2.1 CORPOGRAFIA 1: AS ARTES DA INFÂNCIA



Essa cartografia corporal vai mostrar como o pequeno Márcio Mendonça se conectava com a cidade de Limoeiro do Norte, brincando com os códigos da tradição através dos ritos e dos jogos, da criação e da “má criação”, da obediência e da desobediência. A ideia é perceber como lidava com as normas e com os padrões sociais. Ele copiava ou fazia uma reinterpretação? O pequeno Márcio Mendonça era um *blicoler* ou, como se diz no senso comum, uma criança danada, que fazia muita arte.

Ao entrar no universo de Márcio e de Márcia encontramos um repertório de músicas religiosas que invade os nossos ouvidos, juntamente com o som das beatas, dos padres, do bispo e da comunidade cristã que acompanha o cortejo das santas e dos santos. Mas, tudo isso não passa de uma representação, de um grande cortejo teatral, o cheiro do incenso, o som, as esculturas, as roupas, foram produzidas para nos levar ao interior da primeira exposição. Ao lado das plantas, dos animais, dos jarros de flores e dos bancos, existem banquinhas de comida que se espalham pelo caminho, como acontecia nas festas de Nossa Senhora da Conceição, em Limoeiro do Norte (CE). Enquanto pass(e)amos no meio de tudo isso uma parte do cenário desliza sobre quatro rodas, arrastando centenas de pessoas atrás dele.

Eu convido vocês para acompanhar esse palco móvel como se fosse o carro que levou a Imagem da “Peregrina de Fátima” pelas ruas da mesma cidade em 1953. Essa performance, que foi cuidadosamente planejada, vai transformar todos nós em atores e atrizes, sem fazer distinção entre público e palco. Nós conheceremos a procissão de dentro dela, fazendo parte da cena e do cenário, como personagens (figurantes) de uma multidão. Não temos as indumentárias, as velas e os terços da época, como os atores e as atrizes profissionais, mas ouviremos a sonoplastia e sentiremos a energia do cortejo.

O palco móvel, ornamentado com rosas e adereços religiosos, foi criado para ser um grande altar. Os artistas e as artistas representam o bispo Dom Aureliano Matos, o Monsenhor Otávio de Alencar Santiago, os padres visitantes, os seminaristas

e as beatas, que organizavam os eventos religiosos em Limoeiro do Norte. O destaque dessa cena não é a Márcia, a artista transexual católica que queria ser enterrada como Santa Terezinha ou como Nossa Senhora, é o pequeno Márcio, que tinha apenas quatro anos de idade. O foco da narrativa não é o caixão, é o altar, era para ele que o menino olhava em 1953. É por causa dessas duas imagens, da Santa e do garoto olhando para ela, que estamos nesse cortejo. É a procissão da imagem de Nossa Senhora de Fátima que vai nos levar para dentro da exposição, onde entraremos rezando e cantando.

“Ave Maria Gratia plena  
 Maria Gratia plena / Maria Gratia plena  
 Ave, ave dominus / Dominus tecum  
 Benedicta tu in mulieribus  
 Et benedictus / Et benedictus fructus ventris  
 tui, Jesus  
 Ave Maria / Ave Maria Mater Dei  
 Ora pro nobis peccatoribus  
 Ora, ora pro nobis / Ora, ora pro nobis peccatoribus  
 Nunc et in hora mortis / In hora mortis nostrae  
 In hora mortis, mortis nostrae / In hora mortis nostrae  
 Ave Maria”. (Ave Maria<sup>5</sup>)

---

<sup>5</sup> “Ave Maria cheia de graça / Maria Cheia de graça / Maria Cheia de graça / Salve, Salve, Senhor / O Senhor é contigo / Bendita és tu entre as mulheres / E bendito seja / É bendito seja o fruto do ventre / Do teu ventre, Jesus / Ave-Maria / Ave Maria, a mãe de Deus / Roga por nós pecadores / Roga, roga por nós / Roga, roga por nós pecadores / Agora e na hora da morte / Na hora da nossa morte / Na hora da morte, nossa morte / Na hora da nossa morte / Ave-Maria” (Ave Maria). A letra e a tradução estão disponíveis em: <https://www.lettras.mus.br/groban-josh/1107223/traducao.html> e o vídeo em: [https://www.youtube.com/watch?v=ihNVhFA\\_X3I](https://www.youtube.com/watch?v=ihNVhFA_X3I). Acessados em 20 de novembro de 2019.

### 2.1.1 Paisagem Sentimental 1: Corpo-tradição

**Topografia:** Limoeiro do Norte; **Cronografia:** década de 1950 e agosto de 1997; **Docgrafia:** entrevistas, fotografias, livros de memória, filmagem do aniversário de Aécio de Castro, imagem de Nossa Senhora de Fátima, acervo do museu da Igreja Catedral de Limoeiro do Norte. **Sensigrafia:** devoção, felicidade, alegria, encantamento e euforia.

Os primeiros objetos dessa paisagem, como podemos perceber, entraram de maneira itinerante, acompanhando o cortejo. As músicas, as preces e as orações fazem parte da exposição. Não apenas como sonoplastia de uma cena, elas são objetos sonoros. O palco móvel, que usamos para fazer a procissão, ficou do lado de fora dessa sala. Mas a imagem de Nossa Senhora de Fátima foi colocada exatamente no centro. É a partir dela que vamos construir a narrativa. As esculturas dos santos e das santas, as fotografias das décadas de 1940 e 1950, assim como as memórias orais e escritas, ajudaram a compor a cena. As lembranças mostram meninos enfeitados de anjos, passarelas de fícus benjamins (Freire, 29016, p. 255-256) iluminados e ruas ornamentadas de flores, com estandartes de papelão e luz de vela. Essas recordações, que se misturam com os objetos do Museu da Diocese de Limoeiro do Norte<sup>6</sup>, ajudam a compor, decompor e recompor as cenas que fazem parte dessa Paisagem Sentimental.

Os artefatos usados por padres e bispos, que foram colocados em uma sala que fica na parte de cima da Igreja Catedral, podem nos ajudar a pensar melhor sobre essa aura de sacralidade. “O paramento (batina) com detalhes dourados usados nas principais celebrações”, o “crucifixo de ouro com detalhes de ametista”, “batinas pretas, botas, pratos, talheres, cadeiras” e até um “piano”, que eram relíquias de Dom Pompeu Bezerra Bessa, Monsenhor Otávio de Alencar Santiago, Cônego Misael Alves de Sousa e outras autoridades religiosas da Diocese de Limoeiro do Norte<sup>7</sup> fazem parte do acervo. Esses objetos podem nos ajudar a pensar sobre o ambiente em que o pequeno Márcio viveu.

### O corpo da tradição

<sup>6</sup> As memórias citadas acima fazem parte da tese de Edwilson Freire que entrevistou pessoas que viveram na cidade na época que corresponde a infância e adolescência de Márcio Mendonça, como Maria das Dores Vital e Napoleão Nunes Maia.

<sup>7</sup> Disponível em: <http://limoeirodonorte.blogspot.com/2008/10/museu-da-igreja-catedral.html>. Acessado em 15 de abril de 2020. Mas, também na edição N° 140 do Jornal Folha do Vale de novembro de 2008, feita pelo jornalista Melquiades Júnior.

A imagem de Nossa Senhora, que o pequeno Márcio Mendonça olhava, tinha saído de Fátima em Portugal em 1947, onde trinta anos antes aconteceram as histórias que deram origem a narrativa de que a Santa apareceu para três crianças (Lúcia, Jacinta e Francisco). Essa memória hagiográfica ajudou a alimentar o imaginário sobre os milagres de Maria. Essa peregrinação, que começou na década de 1940 e continuou na de 1950, visitou os países católicos da Europa e de outros continentes, chegando a Limoeiro do Norte em 1953 (Freire, 2016, p. 251). A cidade tinha sido pintada e ornamentada para receber a Santa e precisava fazer um grande evento público. É por isso que os ficos benjamins foram iluminados. Mas, tem uma frase na ornamentação que sintetiza o imaginário que prevalecia nesse momento: “Salvai-nos e salvai o Brasil” (Vital e Mendonça, 2007, p. 19).

Os representantes da Igreja Católica estavam viajando com a imagem de Maria pelo planeta para alimentar o desejo de salvação em contraposição aos valores pagãos e mundanos. A mensagem da faixa não era apenas local, a Diocese estava falando em nome da pátria, usando a religião para alimentar o nacionalismo e o nacionalismo para arregimentar a religião, colocando a Igreja a serviço da nação e a nação a serviço da Igreja Romanizada. Mas, para entender essa frase precisamos sair de Limoeiro do Norte e ver o que estava acontecendo na Europa.

A menos de uma década tinha acabado a Segunda Guerra Mundial e o Papa era, agora, um dos personagens da chamada Guerra Fria. Ele tinha se alinhado aos Estados Unidos e usava a Igreja Católica para combater o comunismo. É por isso que ele criou e difundiu a “devoção à Virgem Maria”, ela seria a “mãe protetora” que lutaria “contra o comunismo materialista” e evitaria “que o mal ateu penetrasse nos lares”. Foi exatamente nesse período, década de 1950, que começaram “os Congressos Eucarísticos e a visita da Imagem de Nossa Senhora a países católicos, inclusive ao Brasil” (Cavalcante, 2003, p. 25-28).

O 1º Congresso Eucarístico Diocesano, que aconteceu em Limoeiro do Norte, entre 04 e 08 de dezembro de 1954, não pode ser visto apenas como um evento da região, ele fazia parte de uma agenda internacional da Igreja Católica Apostólica Romana, que se apresentava como uma instituição romanizada e anticomunista. Era um dos milhares de encontros que estavam acontecendo em homenagem a imaculada Conceição (Bessa, 1998, p. 216). No meio dessas duas confraternizações, de 1953 e 1954, estavam seu Fausto Mendonça e Francisca Maia Mendonça, pais de

Marcise, Marconi, Marilúcia e Márcio Mendonça. Mas, o cortejo que fizemos não representa apenas esses dois momentos, é uma síntese do que estava acontecendo em Limoeiro do Norte na década de 1950, quando existia um clima de adoração a virgem Maria<sup>8</sup>.

Francisca Maia Mendonça e Fausto Mendonça participavam dos eventos que estavam sendo organizados pela Diocese de Limoeiro do Norte (CE). Dona Francinete, como era mais conhecida, foi professora de várias gerações de limoeirenses e gostava de confeccionar as flores que ornamentavam os altares. Ela tinha a arte de embelezar a Igreja com cores e sons, através dos florais e dos corais, além de se relacionar muito bem com a comunidade. Como lembra Társo Pinheiro, era uma pessoa bastante “prendada, muito comunicativa, muito afetiva”, “afetuosa né, muito afetiva, muito dada né”. Seu Fausto, ao contrário, era “muito calado, muito circunspecto né”, estava “sempre lendo”, “tinha um rádio amador” e vivia nos “seus afazeres de natureza intelectual ou até mesmo de entretenimento”<sup>9</sup>. Enquanto a mãe era extrovertida e expansiva, o pai parecia mais introvertido e contido.

“Minha mãe era uma pessoa assim muito comunicativa, foi professora tanto a nível primário, na época, como secundário e no final ela foi professora universitária. Todo pessoal assim da época, lembra de minha mãe, foi aluno dela, passou pelas mãos dela lá de Limoeiro. O pessoal do Lauro Rebouças, o pessoal lá do Liceu de Artes e Ofícios, do Espinho, que foi a primeira escola que ela ensinou, da escola primária que foi diretora, então muita gente lembra dela. Gostava de festa, gostava de viajar, uma pessoa muito de bem com a vida (...) Papai, ele era uma pessoa muito calma, muito organizada e não gostava de festa (risadas) então mamãe ia para as festas com as colegas, não acompanhava ele não, ele gostava muito era de ouvir rádio na época, ‘A voz do Brasil’, aprendeu o inglês sozinho escutando as emissoras americanas e estudando por conta própria e levou a vida assim, de coletor. Trabalhou como coletor nas coletas estaduais (de impostos) em várias cidades (...) se aposentou e depois faleceu, mas a vida dele era só trabalho e casa”<sup>10</sup>.

Seu Fausto Mendonça, que trabalhava como funcionário público da coletoria estadual do Ceará, era afilhado de Monsenhor Otávio de Alencar Santiago, responsável por comandar a paróquia e acompanhar uma multidão de fiéis. É por isso que Márcia Mendonça chamava ele, na escrita de suas memórias, de Padrinho

<sup>8</sup> Não é por acaso que começamos essa exposição cantando Ave Maria. As procissões e os Congressos Eucarísticos faziam parte desse projeto de Igreja Católica Romanizada e marianista. As missas desse período eram realizadas de costas para as pessoas, com palavras e canções em latim, como vimos através do nosso cortejo.

<sup>9</sup> José Társo Menezes Pinheiro. Entrevista concedida ao autor em Limoeiro do Norte (CE) no dia 18 de maio de 2018.

<sup>10</sup> Marcise Mendonça Vital. Entrevista concedida ao autor em Olinda (PE) no dia 04 de agosto de 2018.

Monsenhor (Márcia In.: Vital e Mendonça, 2007, p. 14)<sup>11</sup>. Esse ato, de apadrinhar, fazia parte da tradição local e era muito comum nas fazendas, nas vilas e nas pequenas cidades. Quando uma pessoa possuía capital político, econômico, religioso ou social podia ter vários afilhados. Significava a construção de novos vínculos, as pessoas passavam a fazer parte da família ou do partido, criando um sentimento de familismo ou de partidarismo.

A passagem de Nossa Senhora de Fátima (1953) e o Congresso Eucarístico Diocesano (1954) aconteceram numa época em à sociedade limoeirense estava em transição. O antigo povoado, que havia se transformado em cidade, no final do século XIX, e não tinha sequer uma capela de barro antes da década de 1840, tinha se tornado uma referência religiosa nas décadas de 1940 e 1950 do século XX (Machado, 2016).

A nova Diocese, que antes fazia parte da Arquidiocese de Fortaleza, foi arrematada em 1938 e o Bispo Dom Aureliano Matos assumiu dois anos depois, ficando à frente dessa instituição por décadas. Foi exatamente nesse período que ele construiu as Cartas Pastorais que falam sobre o Congresso Eucarístico Diocesano. Enquanto ele controlava o território, Monsenhor Otávio de Alencar Santiago, o padrinho de Márcio Mendonça, se tornava uma das principais autoridades da região (Machado, 2016). Em seus vinte e seis anos como pároco (1938-1964) se transformou em “braço direito do 1º bispo” (1940-1964), atuando em quase noventa por cento dos vinte e sete anos da primeira gestão do bispado (1940-1967). Foi exatamente nesse trintênio, em que ainda prevalecia o poder de Dom Aureliano Matos, de Monsenhor Otávio de Alencar Santiago e da família Chaves, que Márcio Mendonça viveu.

“A infância dele foi muito bonita, foi criado por Padre Monsenhor Otávio, ali perto da igreja (...) A casa era próxima a igreja (Catedral). Naquela mesma rua que hoje é até coisa de inglês. Quando você procurava se não tivesse lá podia esperar que ele meio dia, uma hora da tarde, estava na igreja” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018).

“Era porque ele vivia em cima dos altares da igreja, praticamente a casa dele. Era assim, porque padrinho Monsenhor (considerado nosso avô), a gente vivia na casa de padrinho Monsenhor maior parte do dia e a casa ficava ao lado da igreja. Então qualquer escapadinha, ele estava lá na igreja brincando

---

<sup>11</sup> Essa fala de Márcia Mendonça, assim como várias outras que aparecem no primeiro capítulo do livro “A Arte em Dois Mundos Márcia”, faz parte das memórias que ela escreveu alguns anos da sua morte. Para facilitar o entendimento dos leitores e das leitoras vamos fazer a referência sempre dessa forma, colocando Márcia, in.: Vital e Mendonça para que os leitores e as leitoras compreendam que se trata dos textos dela colocados dentro do livro que foi organizado pela família.

nos altares, de isso e aquilo” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

A família Mendonça conheceu de perto o corpo da tradição, Seu Fausto e Dona Francinete, assim como seus filhos e filhas, conviveram com “o Limoeiro das irmandades, das novenas, da banda na praça, dos leilões, das procissões, da missa do galo, das festas de Santo Antônio, São João e São Pedro”. Habitaram a cidade “do bozó, da lapinha, da serenata, da retreta, do jogo-do-bicho, da quermesse, da queima de Judas” (Machado, 2016, p. 74-75) e das “bancas iluminadas por lamparinas a querosene, vendendo tapioca, beiju, broa, pé de moleque, grude, espécie, panelada e sarapatel” (Lima, 1996, p. 491-493).

Era o Limoeiro das Filhas de Maria, dos internatos, das festas religiosas e das disputas eleitorais. Essa cidade, mais rural do que urbana, era um espaço propício para a construção de masculinidades e de feminilidades padronizadas. Quando as pessoas queriam demonstrar força e poder elas falavam como pai ou em nome do pai. A maioria das autoridades eram patriarcais, havia uma reverência aos chefes da família, da igreja e da política, Deus era masculino e os homens eram tratados como deuses, o topo da hierarquia em quase todas as instituições era definida por esse ideal de masculinidade.

As mulheres novas eram representadas pelas jovens virgens, católicas e solteiras, vestidas com suas roupas brancas e fitas de cetim azul, obedecendo as ordens do pároco e servindo como ideal de virtude e pudor, evitando as coisas do mundo, como bailes, danças, namoros, leituras impróprias e roupas decotadas (Andrade, 2008). Era o ideal da “Pia União das Filhas de Maria”, uma instituição oficial que reverenciava a Virgem Maria através de práticas de leitura e de projetos de vida que se baseavam em manuais e hagiografias. Mas, existiam muitas outras filhas de Maria que, apesar de casadas, eram afilhadas por devoção e participavam das atividades religiosas, como é o caso de Francisca Maia Mendonça.

O ideal de Maria, nesse caso, não era o da virgindade, era o da maternidade e do casamento, as mulheres eram vistas como exemplos de flores férteis, rosas paridas para parir, como aquelas que Dona Francinete concebia para os altares e as procissões. Os homens, ao contrário, eram vistos como varões, símbolos do vigor sexual, responsáveis pela fecundação. Mas, esse era apenas um modelo, um padrão de sociabilidade que podia ou não ser seguido. As personalidades de Dona Francinete e Seu Fausto criavam um pequeno curto-circuito nesse sistema normativo. Ela era

uma pessoa expansiva e gostava de festas, características que eram vistas como masculinas, e ele era mais contido e gostava de ficar em casa, atributos que historicamente foram associados ao feminino.

Seu Fausto era um sujeito calmo que conseguia “dar à luz”, era o homem da energia elétrica, foi ele quem ajudou a Diocese de Limoeiro do Norte a iluminar o altar e o carro-andor da Procissão de Nossa Senhora de Fátima, dando visibilidade a imagem. Se Monsenhor Otávio era o braço direito de Dom Aureliano Matos, Seu Fausto era os dois braços de Monsenhor, ou as suas próteses, ajudando a iluminar os caminhos da Diocese, como aconteceu no I Congresso Eucarístico Diocesano de 1954 (Vital e Mendonça, 2007). Nessas duas ocasiões Márcio tinha quatro e cinco anos, era apenas uma criança que observava os rituais da Igreja Católica, construindo através dessa experiência novas próteses sociais.

Ele aprendeu a fazer corpo com o corpo dessa multidão, criando personas através dos personagens da tradição. Seu padrinho (Monsenhor Otávio de Alencar Santiago) e sua madrinha (Judite Chaves Saraiva) materializavam os corpos da religião e da política. O pequeno Márcio Mendonça nasceu através dos projetos da Diocese de Limoeiro do Norte, da arquitetura educacional e religiosa que impedia os jovens de migrarem para as grandes cidades para manter a suposta pureza que existiria no sertão. Os padres e o bispo aprenderam a combater a modernidade se apropriando dela, usando as leituras de Deus contra as leituras do mundo; os jornais, as revistas e as rádios cristãs contra os jornais, as revistas e as rádios comerciais. A família Mendonça estava no meio desse conflito e o corpo de Márcio Mendonça é resultado dessa mistura.

A sua infância pode ser interpretada através da metáfora do “cajado de ferro”, que Edwilson Soares Freire (2016, p. 211) usou para falar de Dom Aureliano Matos. Mas, essa imagem serve para todos os Bispos, Arcebispos e Cardeais que obedeciam as ordens do Papa Pio XII. As “Cortinas que cerra(va)m o Vale” não se limitavam a região, o tabernáculo era maior do que Limoeiro do Norte e as outras cidades do Vale do Jaguaribe<sup>12</sup>. As colunas da educação, da saúde, do trabalho e da religião, que

---

<sup>12</sup> A Região do Vale do Jaguaribe, onde situa-se Limoeiro do Norte, possui uma elevação que os geógrafos chamam de Chapada do Apodi. Mas, entre os moradores locais é mais conhecida como Serra. A expressão “Cortinas que cerram o vale” associa as fronteiras geográficas com as fronteiras da Diocese, mostrando que existia uma espécie de cortina que cercava o Vale do Jaguaribe.

mantiveram essa “cidade convento” de pé, não saíram apenas da cabeça dos padres ou do bispo da Diocese, existia um projeto maior, que chamavam de Romanização.

É isso que estou chamando de corpo da tradição, a Diocese de Limoeiro do Norte é apenas um fio de cabelo, ou uma célula microscópica desse fio. O organismo completo é enorme e se expande em todas as direções, estendendo-se no tempo e no espaço, entre a antiguidade e a contemporaneidade, entre a Europa e o resto do mundo. Quando Márcio Mendonça saía de casa para fazer uma confissão, não era apenas um garoto se confessando com um padre, era o poder pastoral se esparramando, atuando sobre a carne e ajudando a produzir corpo (Candiotto e Souza, 2012).

Era dentro desse cenário que encontravam-se a Pia União das Filhas de Maria, a peregrinação de Nossa Senhora de Fátima (1953) e o primeiro Congresso Eucarístico Diocesano (1954). Essa guerra não formava apenas soldados da fé, instruía também mulheres donas de casa e produzia padrões de feminilidade. Mas, nem todas as pessoas aceitavam ficar apenas em uma das margens desses dois extremos. A masculinidade de Márcio Mendonça nasceu desviante, porque ele se construiu através dos elementos que convenciamos chamar de masculinos e femininos. Antes de se tornar Márcia ele se tornou filho da mãe e da Santa, a sua subjetividade foi marcada por devires maternos e marianos, que atravessaram seu corpo.

Essa intensidade imanente, que produz desterritorialização, é muito importante para entender as questões de gênero. Mas, a imagem da mãe e de Maria também podem ser apropriadas para criar territórios cristalizados, com ideias transcendentais que negam a imanência. Para Marcise Mendonça Vital, a genialidade e a sacralidade de Márcio Mendonça nasceu através do contato com a imagem de Nossa Senhora de Fátima em 1953. A experiência de acompanhar um evento como esse, ou de ver a mãe cantando e fazendo rosas e o pai iluminando o altar foram muito importantes para a sua formação.

As santas Marias, assim como a “santa mãe”, o “santo Pai” e o “santo padre” ajudaram a construir a sua subjetividade. Mas, essas experiências entram na minha narrativa como acontecimentos e não como mitos fundadores. Mas, essa memória oficial não foi construída apenas por Marcise Mendonça Vital e Francisca Maia Mendonça, ela começou com a própria Márcia Mendonça, que falou sobre o contato que teve com o padrinho.

“Eu e meus irmãos o chamavam de padrinho Monsenhor, a minha tenra infância foi existida em sua casa, sob sua custódia, de modo geral sob sua educação. Padrim Monsenhor tinha por nós um verdadeiro amor paternal, mormente a mim, pois das crianças, a mais velha já estava desligada dos constantes cuidados da minha mãe. O monsenhor era um homem de estatura pequena, meio franzino e de temperamento muito forte, fumava muito e adorava uma fria cerveja, o que dada a simplicidade do nosso povo, era aceito sem menor problema. Muito devoto de Nossa Senhora tinha um verdadeiro zelo pelo Sagrado Coração de Jesus” (Filmagem do aniversário de Aécio de Castro).

A fala de Márcia Mendonça, que foi construída um pouco antes da sua morte, apresenta os aspectos físicos e comportamentais do padre, se debruçando sobre o trabalho que ele realizava dentro e fora de casa. As características físicas dos espaços (públicos ou privados) impactavam diretamente na vida de Márcio Mendonça. É por isso que ele descreve com tanta precisão essa rotina eclesiástica.

“Havia dias que viajava pelas zonas rurais a visitar as comunidades, era respeitado pelos mais favorecidos e temido pelos mais pobres. Quando não viajava despertava de manhã as cinco horas e celebrava no altar de Nossa Senhora do Carmo que se situava a esquerda do altar mor. Ao voltar da Igreja para casa (tomava) o seu café muito simples e logo ia para o gabinete. No gabinete atendia as pessoas de modo geral, fosse o que fosse, com exceção da confissão. No gabinete ele tinha em seu birô uma espécie de escrivaninha contendo todos os seus apontamentos de trabalho e afazeres, circulada por estantes com livros dos mais variados assuntos, mormente eclesiásticos (...) Padrim Monsenhor era um homem de comer muito pouco e não abria mão do seu repouso ao meio dia, lia bastante, rezava seu breviário constantemente e adorava fazer palavras cruzadas, gostava de se divertir com o baralho e era bastante desapegado de bens materiais (...) Atendia os ricos, olha padrinho era assim, atendia os ricos e bem posicionados com grande galanteio, e era meio grosseiro com os pobres, o que meu pai Fausto Mendonça, seu filho adotivo, estava sempre a lhe chamar a atenção”. (Filmagem do aniversário de Aécio de Castro).

Além de todas essas características ela apresenta uma descrição das indumentárias, mostrando que as vestimentas eram tão importantes quanto as imagens dos santos, os objetos e a maneira de falar. O padre não chamava atenção apenas por causa da oratória, existia uma performance ou uma performatividade visual, que podemos chamar de estética sacra.

“Falava o português corretamente e era dotado de grande oratória. Seus discursos ou sermões eram bastante eloquentes e quase não tinham fim. Em suas pregações começava a falar baixinho e ao longo do discurso ia alterando na voz progressivamente, na proporção que ia falando forte, espumava pela boca e suava bastante a testa, era aí que o lenço servia. Lembro-me bem que na festa do dia 08 de dezembro além do dia da padroeira Nossa Senhora da Conceição, era também o seu aniversário (...) Nesse dia o Padrinho Monsenhor vestiu uma batina de gabardina vermelha cingindo a cintura por uma faixa bastante larga, contornada em baixo com acetinadas varandas. Por

essa ocasião ele usava o anel, era uma valiosíssima joia de ouro com a incrustação de uma grande ametista. As meias também eram vermelhas, os sapatos pretos, de estilo colegial, com fivela de prata pura. Nesse dia ele era bastante nervoso por ser um dia agitado e não gozar um pouco da sua privacidade (...) O dia anterior era somente de preparativos, a casa era encerada, eram colocadas cortinas duplas de tecido meio transparente e de cor bege, a sanefa da cortina era de damasco vermelho, lembro-me bem, as três horas da tarde após o repouso já vinha Seu Aduauto cortar-lhe o cabelo e fazer a tonsura do Monsenhor. A tonsura era uma pequena circunferência raspada sobre a cabeça na parte superior da nuca” (Filmagem do aniversário de Aécio de Castro).

Monsenhor Otávio de Alencar Santiago, como podemos perceber, era um padre que fumava, bebia cerveja e jogava baralho, que conversava com os ricos e com os pobres de maneira desigual. Mas, que articulava a comunidade para as missas e outras confraternizações religiosas, como na Festa da Padroeira Nossa Senhora da Conceição. Na memória de Márcia ele aparece como grande influenciador do pequeno Márcio Mendonça, que convivia com ele na intimidade da casa paroquial e das igrejas. Essa educação informal teria acontecido através dos objetos e afazeres do padre, da convivência com livros, pinturas, projetos arquitetônicos, músicas, missas e o rádio amador.

“Sua casa, embora grande, era muito modesta, porém limpa e bem cuidada pela criadagem, era rádio amador (...) Outro aspecto de padrinho Monsenhor era a prática das lides artísticas, padrinho monsenhor era pintor, arquiteto de mão cheia, músico, solfejava muito bem, em flauta vertical, lia muito bem uma partitura musical, além do mais era compositor de hinos, olha essas qualidades de padrinho monsenhor era bom que toda essa geração nova aprendesse (...) A sala do gabinete que falo não era tão ampla, por isso dividia-se com outra antessala na qual estava os apetrechos de pintura e desenho. Havia uma mesa de arquiteto e uma outra com vários instrumentos de geometria, como grades, réguas, escalas, compassos, moldes de letreiro, etc., etc. A estrutura era de um atelier completo das tintas nas mais variadas qualidades e cores até os pincéis de inúmeras quantidades. Ao projetar seus inventos que fazia valer suas criações, eu ainda criança estava sempre por perto, cada coisa que ele fazia e descobria me fazia aprender também. Hoje tenho como base sólida no desempenho do meu trabalho sacro o que dele aprendi” (filmagem do aniversário de Aécio de Castro).

Esse personagem, que exalava cultura e religião, ajudou a construir experiências artísticas e religiosas que explicam, pelo menos em parte, a existência de tantos desenhos religiosos. Mas, existe outra personalidade que também aparece nas memórias de Márcia Mendonça, o Bispo Dom Aureliano Matos.

“Falarei nessa mesma crônica da pessoa de Dom Aureliano Matos, era um santo bispo. O Santo Bispo era um homem de porte elegante e nobre, tinha uma altura, tinha um porte de um príncipe, o qual era da Igreja Católica

Apostólica Romana. Era de uma estatura um pouco elevada, um pouco barrigudo, cabelos brancos e a face bem rosada. Era um homem sério e no recolhimento do seu palácio quase não tinha contato com ninguém (...) Dom Aureliano recebia em palácio, era um príncipe, recebia em Palácio. Vestia-se constantemente com o vestuário de Bispo nos dias festivos mais solenes da Igreja. Quando nas cerimônias ele se fazia presente vinham os seminaristas em procissão formada de duas alas, que começava dos menores aos maiores, eram acompanhados pelos padres do seminário que eram seus responsáveis pela formação. Enfileirados e caminhando compassadamente, não podiam nem sequer olhar para um lado ou para o outro, mesmo que fossem cumprimentados pelos seus pais ou parentes” (Filmagem do aniversário de Aécio de Castro).

Além de apresentar uma série de aspectos físicos ou comportamentais e descrever os rituais, ela se debruça sobre as indumentárias, fazendo uma descrição densa das roupas e demais adereços, criando um quadro cheio de detalhes através das letras e das palavras.

“Vestiam batina preta com um colarinho branco, traziam na cabeça um barrete e sobre a batina um roquete de linho branco que hora era arrendado e hora não. Nessa ocasião a praça, ou seja, à frente do Palácio, já estava ocupada por uma grande multidão de pessoas que aguardavam a saída do bispo. De repente, olha o babado, de repente, ouvia-se o repique do sino da catedral, em andante lento, da porta mor do Palácio aparecia o Bispo em Público totalmente indumentado, descendo compassadamente os degraus até terra firme. Sua vestimenta compunha-se de uma batina vermelha com uma murça toda em arminho branco, aí eu digo que murça é aquela gola, sobre essa murça saía pela parte traseira uma enorme capa medindo aproximadamente cinco metros, esta capa era de um tapete achamalotado que descia dos ombros, franzia ao meio e terminava fazendo uma ponta. A capa era segurada pelos seminaristas que faziam as vezes de pajem. A sair da porta do palácio lhe era encimada uma grande sombrinha de um tecido branco acetinado que chamava-se umbrela. Ao chegar em terra firme o bispo era recebido por outros padres que compunham um outro grupo de cerimonial e começava o séquito. (...) Ao chegar na Catedral sobre o patamar já esperava uma multidão organizada das organizações pias (palmas) (...) Após o bispo ser paramentado dava-se início a celebração, quando a festa era de liturgia especial, no caso de grandes dias ou comemorações maiores, tudo era muito demorado, as orações e os cânticos eram todos em latim, as partes fixas da missa todas cantadas em gregoriano, nas cerimônias mais altivas fazia parte do vestuário do bispo uma capa chamada capa de asperge e sentado no trono lhe eram calçadas umas sapatilhas de pano cuja a cor era dos paramentos do dia, toda bordada em fio de ouro com outras aplicações, também nas mãos eram calçadas luvas que da mesma forma eram bordadas e traziam na parte de fora da mão uma hóstia ricamente bordada, as sapatilhas chamavam-se cáligas e as luvas chamavam-se lutênicas. E daí vai (palmas)” (Filmagem do aniversário de Aécio de Castro).

Ao apresentar o Padrinho Monsenhor e o Bispo Dom Aureliano Matos ela começa a construir os cenários da infância, colocando em destaque a igreja e as procissões. Mas, essa memória, como veremos na última paisagem, é apenas um enquadramento, ou um auto enquadramento, que nascia da experiência pré-morte.

Essa construção narrativa precisa ser lida com as lentes que ela tinha nesse momento de despedida, se tivesse escrito e lido em outra época provavelmente teria outros referenciais. Como sugere Zé de Telvina as coisas não era tão românticas assim.

“(Dom Aureliano) Tinha raiva de mim que era um horror, ele não gostava de mim, tinha raiva de Márcio, mas sempre fui muito católico, andava muito na igreja, sempre me confessei, me comunguei, fiz minha eucaristia com 07 anos (...) ele não gostava, ele dizia sempre que não gostava da gente ele dizia: Não gosto de Zé Telvina nem de Márcio são muito apresentados. Eu nem era apresentado” (Entrevista com Zé de Telvina, 11/2015).

A fala de Zé de Telvina coloca em questão essa memória e nos instiga a perguntar: Todo mundo era recebido em Palácio? Ou alguns eram vistos de maneira desigual? Como os maricas eram tratados na cidade de Limoeiro do Norte (CE) nas décadas de 1950 e 1960? De que forma a Igreja Católica lidava com eles? Não sei se o adolescente Márcio Mendonça pensava dessa forma, se entendia que era discriminado pelo Bispo. Mas a sua preocupação em 1997 não era essa, ela queria construir uma infância que fosse sacra, que colocasse o padre e o bispo em um altar.

Uma das coisas que chama atenção na sua fala é o rigor dos detalhes, ela descreve a cena com precisão fotográfica (ou cinematográfica). Todas as indumentárias possuem um valor simbólico, que ela apresenta de maneira intensa. Os padres e o bispo aparecem vestidos a rigor, de uma maneira que chamavam atenção das pessoas de Limoeiro do Norte e do Vale do Jaguaribe. O contato com o poder soberano, com essa imagem de uma corte religiosa comandada por um Príncipe, alimentou o imaginário dessa geração e produziu maneiras de pensar a vida e o próprio corpo. O pequeno Márcio, que era coroinha e pajem, aprendeu a vestir-se de acordo com a tradição, seguindo os rituais da família e da Igreja Católica.

“A catedral era na época considerada pela sociedade simples, porém aristocrata, o monumento mais valioso da cidade, era dali que sobrevivia a moral e a espiritualidade de todo um povo, havia grandes festas e manifestações religiosas planejadas e organizadas pelo vigário local, Monsenhor Otávio de Alencar Santiago, que como um quase pai adotivo ajudara na minha criação, não quero fugir do texto, apenas peço permissão ao leitor para narrar um pouco dos valores que adquiri do padre e que faço mister em todos os acontecimentos da minha vida e do meu `modus vivendi` (...) Então, das Associações Pias que eu descrevo, GENTE (ênfase) olha que saudade (olha para as pessoas e para a câmera) filhas de Maria, congregados marianos, seu pai era (apontando o dedo para um dos convidados), entendeu? Terceiras Franciscanas, Apostolado da Oração do Sagrado Coração de Jesus, que era a sagrada memória de Dona Caladinha (para a leitura para comentar) vamos fazer uma palma para Dona Caladinha? (palmas), (ela volta um pouco a leitura) Terceiras Franciscanas, Apostolado

da Oração do Sagrado Coração de Jesus, mães cristãs, cruzadinhas, crianças da santa infância, alunos dos demais estabelecimentos de ensino, etc., etc.” (Filmagem do aniversário de Aécio de Castro).

Além de falar sobre essa diversidade de grupos católicos, que estavam muito presentes na cidade de Limoeiro do Norte na década de 1950, ela descreve com precisão de detalhes os rituais que aconteciam dentro da Igreja Catedral.

“Nesse momento o cortejo triunfante entrava na catedral, naquele tempo havia divisão de lugares na igreja, de acordo com o nível de elite, cada um já se sabia o seu lugar, no altar mor permanecia os celebrantes e mestres de cerimônia, abaixo protegido por duas grades, uma do lado e outra doutra, estava privativo apenas para os senhores de posição (econômica) como os chefes políticos, os militares, delegados, médicos, ricos e bem posicionados. No meio da Igreja havia uma enorme grade de madeira, um tanto baixa, que ia de uma ponta para a outra da nave, apesar de funcionar como isolamento tinha a função prioritária de servir a comunhão, daí se chamava grade ou mesa da comunhão, na primeira parte da nave da Igreja os bancos eram ocupados pelo povo mais simples, na maioria as mulheres, as vezes vinham as irmãs do Patronato, que ficavam aglomeradas em um lugar mais vago por causa das suas cornetas que atrapalhava o pessoal e elas tinham um lugarzinho só para ficar, porque os chapéus eram muito grandes (alguém comenta em off: tomava muito a visão né?). Na parte da frente da Igreja estava o coro, que era feito o acesso por duas escadas laterais, metade alvenaria e metade madeira de lei e tinha os corrimãos cilindrados com toques artísticos, que eram bem trabalhados (para e comenta) destruíram tudo também. Na parte central do coro ficava o harmônio do qual eu já falei e lá somente permaneciam as cantoras. Nas partes superiores das laterais havia separado tribunas, espécie de camarotes dos antigos teatros, que eram usadas pelas famílias importantes (corte brusco na gravação) ... com a igreja mesmo lotada não se ouvia menor barulho, salvo tosse ou choro de criança. Ao chegar no altar o bispo era majestosamente paramentado e ao lhe tirar a grande capa com a murça era vestida sobre um roquete as peças e as indumentárias próprias da celebração” (Filmagem do aniversário de Aécio de Castro).

Estamos diante de duas paisagens sentimentais, a da infância e a do final da vida. Não podemos esquecer que essas falas foram transcritas a partir das filmagens do aniversário de seu amigo Aécio de Castro, que aconteceu em agosto de 1997. Elas fazem parte do vídeo que analisaremos na última exposição, é um documento que nasceu na época em que já estava doente de câncer de aids, faltando poucos meses para ficar acamada e morrer. Nas duas ocasiões, temos um corpo que ainda estava nascendo para o mundo, o primeiro em vida, através da educação formal e informal, o segundo para a vida depois da morte. É uma tentativa de construir uma imagem modelada que sobreviva ao cemitério.

Esses dois corpos, idealizados, são importantes para a nossa análise. É preciso entender como eles surgiram e que marcas deixaram. As suas memórias dão vida às

“Filhas de Maria”, aos congregados marianos, as terceiras Franciscanas, ao Apostolado da Oração do Sagrado Coração de Jesus, as mães cristãs, as cruzadinhas, as crianças da santa infância, as freiras, aos seminaristas e aos alunos de outros estabelecimentos de ensino. Ela legitimava, através dessa fala, o Limoeiro do Norte da família tradicional e dos bons costumes.

“As procissões não eram como as de hoje e nunca mais irão existir. Lembro-me bem que por ocasião de algumas festas (Para a leitura para falar com as pessoas). Olha, vocês da geração nova prestem atenção isso aqui que confirma lá os retratos que tem lá no memorial. Lembro-me bem que por ocasião de algumas festas cuja liturgia era presidida pelo bispo, Dom Aureliano, claro, a Igreja era ricamente decorada com banquetas de flores, ora naturais, ora feitas artisticamente pela minha mãe. Naquele tempo havia pessoas escolhidas pelo Monsenhor que eram encarregadas de fazer a ornamentação do altar, geralmente para esse expediente eram selecionadas senhoras ou moças puras que tivessem dignidade de subir. Na programação litúrgica das festas havia um coro de cantoras presididas pelo Maestro Odilon Odílio da Silva, Seu Odílio. Era um componente do Coro, a minha mãe, que na maioria das vezes fazia os solos (...) O grupo de cantoras não tinha voz masculina, salvo uma vez que cantaram uma Ave Maria em que participaram alguns alunos do Ginásio (Diocesano Padre Anchieta) que hoje só me recordo de Jerônimo, um rapaz muito alto, louro e bonito, que tinha uma voz forte e lírica, que hoje mora em Sobral. As músicas eram orfeônicas e a maioria cantadas em latim, o gregoriano ou não, tudo era muito bem ensaiado e as vozes eram cuidadosamente trabalhadas pelo especialista seu Odílio. Eram lindos os Tantum Ergos, os Lauda Sion, as ladainhas, tanto de Nossa Senhora como dos Santos, tudo era magnífico, ai que saudade, nunca mais verei tanta dádiva, tanta graça e tanto contentamento, lembro-me bem de Mariá, filha de Seu Odílio, que sentada na bancada do harmônio gingava com seus quadris avantajados, num pra lá e pra cá, quando agitava o fole do instrumento, pois era ela a harmonista, seu Odílio com a maturidade já meio avançada, acomodava suas papadas na concha do violino que afinadamente, emitia sons trêmulos, suaves e angelicais, novamente invado o autor, eu era feliz e não sabia. As vezes quando encontro com a minha mãe vamos tentar ressuscitar em dupla voz o “Esca Viatorun”, e quando me emociono sinto em minha alma a fragrância do incenso e na minha mente fecunda já vejo-me dentro da Catedral, transportando-se como se fosse uma bilocação da distância e do tempo, tempo por que você... (deixa de ler para explicar) aqui eu me emocionei e escrevi: tempo, porque você foi tão algoz e cruel, porque que tudo desaparece com tanta impiedade e frieza, desculpem-me (palmas) (Filmagem do aniversário de Aécio de Castro).

Apesar de apresentar um Limoeiro do Norte da tradição, movido por uma memória que tem cheiro de flores maternas e som de música clássica, canto gregoriano e músicas em latim, ela deixa escapar um suspiro por Jerônimo, “um rapaz muito alto, louro e bonito” e não deixa de falar sobre o gingado dos quadris de Mariá, que rebojava pra lá e pra cá. Não existe uma memória totalmente sacra, por que a Márcia não era apenas a Márcia religiosa e a vida que ela viveu não estava ligada apenas ao sagrado. Mas, não podemos desconsiderar o esforço que ela fez para

produzir esse enquadramento. A memória pré-morte, criada por ela mesma, e a memória pós-morte, escrita pela família, supervalorizaram esse ambiente familiar e religioso, deixando as questões de gênero e sexualidade fora dessa moldura. Cabe ao historiador analisar outras formas de enquadramento, para entender como esse corpo foi sendo construído, desconstruído e reconstruído.

### **A tradição no corpo**

As crianças que nasciam no interior do estado do Ceará, no final da década de 1940, eram acompanhadas pelas instituições, como a família e a Igreja, que tentavam instituir padrões de sociabilidade. Elas não conseguiam dar significado ao que sentiam, ainda não entendiam o que viam, cheiravam, comiam, ouviam ou pegavam, não tinham uma visão, olfação, gustação, audição, ou ttilidade de mundo (Le Breton, 2016). Os sentidos ainda não possuíam um sentido social, não produziam (e nem eram produzidos como) próteses sensoriais da cultura. Eram os adultos, alfabetizados na gramática social dos sentidos, que idealizavam os corpos a partir dos significados sociais que eram atribuídos aos órgãos sexuais. Através dessa gramática corporal, a carne podia se transformar em sexo e gênero, fazendo com que vidas inteiras fossem pensadas com base no que as pessoas tinham ou não entre as pernas (Preciado, 2014).

*Figura 1 - Francisca  
Maia Mendonça*



*Fonte arquivo de  
Marcise Mendonça)*

*Figura 2 - O pequeno Márcio  
Mendonça cantando na "Voz da  
Cidade" em 1953*



*Fonte: Vital e Mendonça, 2007*

*Figura 3 - Foto da primeira  
comunhão*



*(Fonte: Vital e Mendonça,  
2007)*

As famílias começavam a idealizar o que seria o corpo dos filhos antes do parto. O nascimento começava antes do nascimento. Não foi no dia 13 de fevereiro de 1949

que Márcio e Márcia nasceram, foi antes, quando o pai e a mãe imaginaram se seria menino ou menina, essa operação mental implicava em outro tipo de operação, produzida através da cultura. Foi a sociedade limoeirense quem instalou a primeira mesa de cirurgia, instituindo padrões de sociabilidade a partir de um órgão sexual que nem existia ainda (Preciado, 2014).

O corpo da tradição, presente no corpo dos adultos, ajudava a criar apenas dois horizontes, um masculino e um feminino, dois projetos que se transformavam em projeto único, a partir da con/firmação anatômica. Quando os médicos ou as parteiras diziam que eram meninos ou meninas, não estavam confirmando, estavam firmando, a afirmação produzia os sentidos sociais de sexo e de gênero. Os discursos que antecederam e acompanhavam os partos eram apenas os primeiros de muitos outros, que se repetiriam em várias ocasiões.

Essa bolinha de carne macia, que não sabia o que significava fazer corpo quando saiu do corpo de Dona Francinete, fazia parte de outros corpos: da família, da Igreja e da sociedade cis-heteronormativa<sup>13</sup>. Mas, essa maciez ainda estava em estado bruto e precisava passar por um estágio de amaciamento, temperando, selamento e cozimento para ficar no ponto das receitas que ensinavam as crianças a fazer corpo e gênero. Foram os “cozinheiros” e as “cozinheiras” da família, da Igreja, da escola e das outras instituições que instituíram a masculinidade do Márcio. Uma criança pequena não entende os sentidos que damos aos órgãos, não compreende a organização das nossas instituições, não é apenas a sua carne que é flexível, suas possibilidades de devir estão latentes. É exatamente por isso, por causa dessa latência, que as instituições fazem o seu trabalho de ossificação, criando estratégias de endurecimento, forçando esse corpo a entrar em forma, se adaptando a uma fôrma, criando padrões estéticos e morais.

O corpo da tradição moldava, ou pelo menos tentava moldar, as pessoas, através dos discursos e das ações cotidianas. Quando as suas carnes (Albuquerque Jr, 2020, p. 260-281) vieram ao mundo, em meados do século XX, encontraram uma

---

<sup>13</sup> Cisnormatividade e heteronormatividade são sistemas normativos que constroem padrões de gênero e sexualidade. Estou chamando de cis-heteronormativo porque eles nunca estão totalmente separados, apesar de serem coisas diferentes são complementares. A norma “cis” é aquela em que a identidade de gênero está de acordo com aquela que a sociedade considera apropriada para quem possui um pênis, criando uma relação direta entre órgão sexual e identidade de gênero. A norma “hetero” é quando esse corpo se relaciona afetiva e sexualmente com pessoas do mesmo sexo ou, dependendo da interpretação, com o mesmo gênero. A norma cis-hetero é quando essas duas dimensões se encontram e se misturam, criando uma normatividade através do sistema sexo-gênero.

sociedade enrijecida que passava por mudanças e lutava para não amolecer, pronta para modelar o seu corpo e os seus desejos. Os primeiros rituais aconteciam através da linguagem, dos códigos oficiais da religião e do direito. A cerimônia de batismo não era apenas uma maneira de incluir as carnes da criança no corpo da Igreja, era uma forma de a introduzir na sociedade. Através da Igreja Católica e do cartório, inscreviam nos corpos o nome do pai celeste e os sobrenomes dos pais terrestres. Essa designação não acontecia ao acaso, ela obedecia aos padrões de gênero e sexualidade da época.

As nomeações eram feitas através dos artigos definidos “o” e “a” que antecediam os nomes próprios. Em alguns casos essas denominações terminavam exatamente com a mesma letra do artigo, como aconteceu com “o Márcioo”. O ato de nomear, como observa Todorov (2003), está relacionado com o desejo de colonizar e/ou de catequizar, equivale ao ato de tomar posse através da linguagem, é uma forma de colonizar os sentidos. O nome de batismo, Márcio Maia Mendonça, é um exemplo disso, ele não carregava apenas os sobrenomes da família, funcionava como demarcação oficial da masculinidade. Não bastava alguém dizer que era menino e várias outras pessoas repetirem, era preciso registrar nos documentos oficiais. Era necessário criar uma identidade, esse nome deveria ficar grafado nas escolas, nas igrejas, nos locais de estudo e de trabalho, nos jornais, nas revistas, nas exposições e nos quadros.

O ato de nomear, assim como o ato anterior (de dizer que é menino), estava diretamente relacionado com a genitália, existia uma expectativa de que a criança que possuía um pênis construísse uma identidade de gênero masculina (cisgênero) e se relacionasse sexualmente com mulheres (heterossexualidade), adequando-se a uma normativa de gênero, que convencionamos chamar de cis-heteronormativa. Apesar de não usar esses termos na época, que se tornaram conhecidos apenas posteriormente, a sociedade limoeirense sabia aplicar muito bem esse tipo de norma. Existia uma cultura política da Igreja e dos Coronéis, prevalecia uma idealização do vaqueiro, do jagunço, do delegado, do político, dos padres e dos bispos.

Enquanto a Igreja Católica fazia sua guerra contra os cinemas, as revistas, os jornais, a moda e os bailes, combatendo as ideias que saíam da Europa e chegavam nas capitais do Brasil, ela criava modelos de vida a serem seguidos e atacava as formas de vida modernas, que deveriam ser evitadas. Através do campo de batalha ela conseguia (ou pelo menos tentava) moldar o corpo das pessoas e da sociedade,

colocando sobre suspeição tudo o que vinha de fora, como as novas possibilidades de resistência, desacreditando a luta por direitos e por novas formas de viver a masculinidade e a feminilidade (Andrade, 2008; Costa, 2015 e Lima, F. 2012).

A Igreja foi contra a participação das mulheres na política, mas inventou a Liga Eleitoral Católica, usando elas como cabos eleitorais e criando lideranças femininas que muitas vezes reproduziam a cultura dos coronéis (Costa, 2015 e Machado, 2016). Essa estrutura política e religiosa, conhecida como LEC, possuía uma filial em Limoeiro do Norte e quem comandava era Dona Judite Chaves Saraiva, que se tornaria madrinha de Márcio Mendonça. As carnes podem até ter nascido através das mãos de uma parteira mas existia uma grande mesa de operação que já estava montada antes de 1949, que é o que chamamos de tradição. Os padres, os bispos, os coronéis e os integralistas ajudaram a criar, na década de 1930, o Limoeiro do Norte das décadas de 1940 e 1950, que serviu de base para construir as referências da infância.

### 2.1.2 Paisagem Sentimental 2: Corpo-brinquedo e corpo-infância

**Topografia:** Limoeiro do Norte; **Cronografia:** década de cinquenta do século XX; **Docgrafia:** filmagem do aniversário de Aécio, entrevistas, fotografias, caderno de anotações, livro e DVD “A Arte em Dois Mundos”; **Sensigrafia:** alegria, gratidão, devoção, deslumbramento, curiosidade, medo, angústia e ousadia.

Ao sair da paisagem sentimental 1, carregados de informações sobre Limoeiro do Norte, ficamos com a impressão de que essa sociedade era fechada e inflexível, moldada de acordo com as normas e com poucas possibilidades de desvio, obedecendo aos padrões sem reclamar, como se não existissem contradições dentro da Igreja Católica e das outras instituições. Mas, essa era a nossa intenção, mostrar de que maneira a tradição tentava atuar sobre os corpos, criando assujeitamentos. O “tabernáculo da fé” (Diocese) já estava montado desde a década de 1940 e o cajado do bispo (Dom Aureliano Matos) comandava a região através do projeto de romanização, criando a imagem de uma cidade-sede que se fechava sobre si como se fosse um convento.

Ao entrar na paisagem sentimental 2 encontramos um cenário diferente, que contrasta com essa dureza. Fomos recebidos e recebidas por um grupo de crianças que estavam simplesmente brincando. Elas não precisavam afirmar que a arte era sacra e nem criar uma narrativa organizada em nome de uma estrutura religiosa. Os objetos que usavam eram apenas brinquedos, elas se divertiam pintando e se pintando, como se fosse um jogo. Não eram artistas, e sim arteiras, faziam mil e uma artes no sentido de danação. Enquanto elas brincavam uma voz em off apresentava uma descrição desse espaço fantástico que chamaram de país dos brinquedos.

“Esse país não se parecia com nenhum outro país do mundo. A sua população era inteiramente composta por garotos. Os mais velhos tinham quatorze anos, os mais jovens pouco mais de oito. Nas estradas, uma alegria, uma bagunça, um alarido de endoidecer! Bandos de moleques por toda parte; uns no jogo de gude, outros jogando bola, atirando pedrinhas, sobre velocípedes, em cavalinhos de pau; outros ainda brincando de cabra-cega, de pique, e havia gente vestida de palhaço que engolia fogo; quem recitava quem cantava, quem fazia piruetas, quem caminhava com as mãos no chão, de pernas pro ar; rodavam argolas, passeavam vestidos de general com o elmo folheado e o espadagão de papel machê; riam, urravam, chamavam, batiam palma, assobiavam, imitavam o canto da galinha quando põe o ovo: resumindo, um tal pandemônio, uma tal algazarra, tamanha baderna endiabrada que era preciso por algodão nos ouvidos para não ficar surdo”<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Essa citação foi retirada do livro “Infância e História: destruição da experiência e origem da História” de Giorgio Agamben (2005, p. 81).

Essa fala, retirada das “Aventuras de Pinóquio”, de Carlo Collodi, foi substituída por outra, que ajudou a criar o país da ordem: “Menina deixe de fazer arte”, “menino anda direito”, “menina deixa de ser mal criada”, “menino vai se vestir como homem”. É como se quisessem dizer que as crianças estavam sendo danados e danadas, levados e levadas, brincalhões e brincalhonas, ardilosos e ardilosas, astuciosos e astuciosas demais. Essa segunda voz se sobrepôs à primeira, acabando com a polifonia do país dos brinquedos. Os meninos e as meninas que brincavam ficaram com medo e saíram de cena, mas os objetos ficaram e continuaram espalhados pelo chão. No meio desses brinquedos, que podemos chamar de rastros ou de restos da infância, estão os rabiscos do pequeno Márcio Mendonça, que se espalham pelas paredes, fazendo companhia aos bonequinhos e as bonequinhas de madeira, de barro ou de giz. É a partir dessa correlação, entre a cidade das brincadeiras e a cidade dos rituais, que vamos falar sobre a infância.

### **Experiências da infância: entre ritos e jogos**

Essa paisagem sentimental, que podemos chamar de experiências da infância, é marcada pelas artes de brincar e, ao mesmo tempo, de ritualizar. Essas duas maneiras de ver o mundo costumam ser bastante idealizadas, a segunda mostra apenas as normas, os códigos, as leis, os ritos de passagem e os mitos de origem, criando uma sociedade fechada e que obedece aos dogmas do passado, valorizando a continuidade e a diacronia. A primeira aprecia apenas a quebra da normalidade, a tentativa de descodificação, a vontade de construir um mundo fora das leis e dos ritos, que seria o território da descontinuidade e da assincronia, mais ligado as brincadeiras, as rebeldias e as transgressões.

O projeto da Igreja Romanizada é um exemplo de idealização normativa, assim como o país dos brinquedos, é uma grande romantização de um mundo sem normas. Esses dois imaginários, que parecem tão distantes, possuem algo em comum, eles criam mundos idealizados que podem ser tão verdadeiros e tão mentirosos quanto o nariz de Pinóquio. Mas, podemos fazer o cruzamento entre esses dois universos, não existem normas que não venham acompanhadas de resistências e não há brincadeiras que não possuam regras e códigos. A repetição dos rituais não consegue fechar o sentido do que está sendo ritualizado, assim como a danação é precedida ou

sucedida pela necessidade de repetir e significar. A proposta não é alimentar a divisão entre essas duas maneiras de pensar, é fundir ou confundir elas, para que possamos perceber a inseparabilidade entre norma e transgressão, tornando impossível separar criação e má criação, rito e jogo, seriedade e brincadeira.

As artes e as experiências da infância aconteciam através da educação formal e informal, por meio dos ritos e dos jogos. As crianças faziam arte das duas maneiras, repetindo e transgredindo. Elas precisavam das experiências alheias para criar novidade, copiando várias vezes até inventarem algo novo. A aprendizagem dependia da capacidade de conservação e má criação, precisavam aprender com as coisas que já foram criadas para criarem de outro jeito. Mas, não existia uma sequência cronológica, a criação, a descrição e a recriação aconteciam ao mesmo tempo, acabando com a separação entre educação e recreação. A repetição e a transgressão fazem parte da educação e do recreio, dos ritos e dos jogos. As crianças não conseguiam separar totalmente esses tempos/espacos, elas podiam aprender brincando e brincar aprendendo.

Os meninos e as meninas de Limoeiro do Norte aprendiam a fazer corpo se divertindo com a tradição, fortalecendo ou enfraquecendo as normas sociais através do ato de brincar. Criançar, ou criançar-se, significava passar por essa experiência de domaço e danaço, que acontecia através da educação e das brincadeiras. Mas, transformar criança em verbo é uma forma de flertar com o anacronismo. Para que isso não aconteça precisamos historicizar o conceito. O modelo de infância, da maneira como conhecemos hoje, é fruto da modernidade, não existia antes das revoluções burguesas, é resultado das inúmeras tentativas de controle das populações e da espécie, do biopoder e da biopolítica, é contemporânea das famílias nucleares burguesas e da noção de direitos humanos.

Durante a maior parte da História não existia esse olhar específico para as crianças, os pequenos e as pequenas eram apenas adultos em miniatura, que deveriam copiar os mais velho. Nem mesmo os adultos poderiam ser entendidos como indivíduos, por que a noção de individualidade é moderna, o que existia antes era o corpo da aldeia, os rituais e os valores comunitários, ligados à terra, aos deuses, às deusas, ao feudo ou ao Estado. Mas, esses corpos pequeninos eram ainda menos perceptíveis, “não chegavam a sair de uma espécie de anonimato”, sendo tratados como “animalzinho(s)” ou “macaquinho(s) impudico(s)”, que poderiam ser paparicados, violentados ou substituídos (Aries, 1986, p. 10).

A infância, como lembra Phelippe Ariés é uma concepção histórica. Essa faixa etária, que correspondente ao início da vida, pode parecer a-histórica, já que todos os animais passam por uma fase de aumento corporal depois do nascimento. Mas, no caso dos animais humanos os partos acontecem na fase de crescimento e não apenas quando saem das barrigas das mães. O ato de nascer é sociocultural, porque as pessoas nascem de maneiras diferentes dependendo da cultura e da sociedade. As parteiras não são apenas as parteiras no sentido literal, pode ser a mãe, o pai, os líderes religiosos e todas as pessoas que participam da educação formal e informal, transformando essas carnes em corpos.

A maneira como crescem e os sentidos que damos a esse período depende da época e da sociedade, não existe um crescimento universal, o que há são etapas de vida historicamente situadas, que estão sujeitas à cultura e ao meio ambiente, às condições de sobre/vivência, aos aspectos sociais, políticos e econômicos. Foi apenas na modernidade e na contemporaneidade que a família começou “a se organizar em torno da criança e a lhe dar tal importância, que a criança saiu do seu antigo anonimato, que se tornou impossível perdê-la ou substituí-la sem uma enorme dor”, a infância faz parte do mesmo projeto disciplinar que criou as escolas, os hospitais, os hospícios e as prisões modernas, ela surge como estratégia biopolítica de gestão da vida, que modificou a concepção de família, tornando necessário “limitar seu número para melhor cuidar dela” (Arrie, 1986, p. 12)

As crianças não são a-históricas ou universais, elas mudam de acordo com a época e o espaço, variando através dos séculos e dos territórios. Falar de infância é falar do tipo de moradia e da criação, da visão ou cosmovisão religiosa, da língua e da linguagem de modo geral. Os pequeninos e as pequeninas são muito diversificados(as) porque vivem, ou viveram, distantes, em culturas diferentes. Mas, essa variedade também pode ser encontrada dentro de um mesmo recorte espacial e temporal, como é o caso de Limoeiro do Norte na década de 1950. Existiam várias infâncias, que dependia da classe social, da cor da pele, do local de nascimento, da formação dos pais e dos laços que mantinham (ou não) com as elites locais. O que havia em comum entre essas crianças, tão diferentes, é que conseguiam degustar os sabores e dissabores da experiência. Essa capacidade de experienciar não pode ser vista como automática, porque depende dos conceitos e das condições históricas de cada sociedade.

Os equipamentos e as ideias da modernidade já estavam presentes na Diocese de Limoeiro do Norte, mas as mortes e as brincadeiras não aconteciam em série, os homens e as mulheres ainda não tinham sido expropriados e expropriadas de parte das experiências. Esse conjunto de conceitos que Walter Benjamin (2002) tinha pensado em 1933 foi resignificado por de Giorgio Agamben no século XXI (2005, p. 21), tornando possível pensar a Márcia, de 1997, através do conceito de expropriação. Ambos sentiam, cada um à sua maneira, a pobreza da experiência, ele por causa da guerra e da indústria dos brinquedos, ela por motivo de doença. O que há em comum, apesar da distância espaciotemporal, é que ambos viviam em sociedades que tinham mudado e se tornado diferentes das que conheceram na infância. A Alemanha do século XIX, onde Walter Benjamin cresceu, e o Limoeiro do Norte da década de 1950, onde o pequeno Márcio Mendonça viveu, só existiam nas lembranças.

Walter Benjamin morreu no começo dos anos quarenta (1940) e Márcio Mendonça viveu a infância na década seguinte. Mas, são filhos de sociedades completamente diferentes. A pobreza de experiência não pode ser atribuída ao Limoeiro do Norte da década de 1950. As pessoas tinham mais facilidade para fazer e transmitir experiências, diferente das vivências descartáveis do final do século XX. Os brinquedos ainda não tinham se tornado “invenções de fabricantes especializados” (Benjamin, 2002, p. 90). Essa especialização, que aconteceu na Alemanha, nos séculos XVIII e XIX, ainda não tinha chegado com força ao interior do Ceará, a produção e distribuição dos brinquedos não partiam de fábricas e comerciantes específicos, eram feitas pelos artesãos e pelas próprias crianças, que faziam e pintavam os bonecos e as bonecas.

Esse mundo das experiências lúdicas, idealizado por Walter Benjamin, teria começado a desaparecer no final do século XIX e começo do século XX. Mas, olhando para a interpretação de Agamben e para a história de Limoeiro do Norte, podemos dizer que aparece mais vivo do que nunca na infância de Márcio Mendonça. A oficina de madeira do seu padrinho, Monsenhor Otávio de Alencar Santiago, não servia apenas para concertar os bancos das igrejas, era espaço para criação de brinquedos, onde tábuas podiam se transformar em personagens de uma história que ele mesmo inventava. A “madeira”, assim como “ossos, tecidos” e “argila”, eram materiais que fizeram parte das brincadeiras de incontáveis gerações. “Todos eles já eram utilizados em tempos patriarcais”, quando os brinquedos eram peças “do processo de produção que ligava pais e filhos” (Benjamin, 2002, p. 92).

Os bonecos e as bonecas de Márcio Mendonça eram feitos de barro, de madeira, de papel, de algodão, de tecido, de plástico, de objetos que perdiam a sua utilidade e se transformavam em outra coisa através da criação. Mas, os primeiros brinquedos que teve entre às mãos, ou dentro da boca, eram feitos de carne humana. O peito da mãe, os braços e os abraços da família, é que marca a entrada no mundo dos rituais e das brincadeiras. Os bebês não nascem sabendo das coisas, aprendem através da repetição, da necessidade de sobrevivência, da experiência de matar a fome, que se transforma em hábito e jogo. Com o tempo é que entendem e dão significado aos atos, transformando as carnes em corpos, que deixam de ser apenas ações instintivas. O ato de comer ou de beber passa por esse processo de codificação, desde pequenos aprendemos os códigos da língua e da linguagem. Não comemos apenas com a boca, degustamos de corpo inteiro, com olhos, nariz, ouvidos e pele, devorando cores, cheiros, sons e sensações táteis (Le Breton, 2016).

Essa experiência, de devorar o mundo, é da ordem da repetição e da inovação. As crianças aprendem com a família e a religião as normas da sociedade. Desde os tempos mais remotos, antes da modernidade, da Idade Média ou da antiguidade, que os brinquedos são instrumentos de educação criados pelos adultos. Mas, eles não eram feitos para a infância, até porque ela não existia da maneira como conhecemos. Os objetos, que hoje chamamos de infantis, eram instrumentos de controle da cultura e da tradição. Eles eram “impostos as crianças como objetos de culto, os quais só mais tarde, e certamente graças a forma da imaginação infantil, transformaram-se em brinquedos” (Benjamin, 2002, p. 96).

Eram os grandes e as grandes que determinavam, ou tentavam determinar, os sentidos das brincadeiras dos pequenos e das pequenas. Mas, na hora de brincar o tamanho se invertia e elas cresciam através da imaginação, mantendo e, ao mesmo tempo, subvertendo o conteúdo dos brinquedos. Como lembra Walter Benjamin, “a criança quer puxar alguma coisa e tornar-se cavalo, quer brincar com areia e tornar-se padeiro, quer esconder-se e tornar-se bandido ou guarda”. Elas precisam manter uma parte dos sentidos, por que não podem viver como Robinson Crusóé, “não constituem nenhuma comunidade isolada”, “fazem parte do povo e da classe a que pertencem”. “Os brinquedos” não podem ser vistos apenas como objetos do país dos brinquedos, como na ficção de Carlo Collodi, fazem parte de uma “cultura econômica”, de uma “cultura técnica das coletividades”, não pertencem a “uma vida autônoma e

segregada”, são instrumentos de aprendizagem coletiva, porque criam um “diálogo de sinais entre a criança e o povo” (Benjamin, 2002, p. 93-100).

Essa é a “lei da repetição”, “para a criança ela é a regra do jogo”, nada a torna mais feliz do que fazer o que gosta mais uma vez, como fazia com o peito da mãe. Ela aprende os códigos da sociedade através dos objetos e das pessoas que encontra na sua frente. Para ela tudo é brincadeira e decifração, até os rituais. Os costumes mais incrustados se transformam através do ato de brincar, assim como as brincadeiras se convertem em costume. “O jogo é, nada mais, que dá a luz” ao “hábito”. “Comer, dormir, vestir-se, lavar-se devem ser inculcados no pequeno irrequieto de maneira lúdica”. O hábito “entra na vida como brincadeira, e nele, mesmo em suas formas mais enrijecidas, sobrevive até o final o restinho da brincadeira”. As crianças jogam e reinventam o jogo, transformando as regras em possibilidade de transgressão (Benjamin, 2002, p. 101-102).

Essa falsa dicotomia entre hábito e contravenção foi analisada por Giorgio Agamben através dos conceitos de rito e de jogo. De um lado, o tempo das regras, dos calendários, dos mitos e dos rituais, que obedece a um ritmo de alternância e repetição. De outro, o tempo do pandemônio, da algazarra, da baderna endiabrada, que paralisaria e destruiria o calendário. Mas, o que o autor mostra é exatamente o contrário, que em várias sociedades a ordem acontece através de momentos de desordem, que os ritos sagrados se alimentam dos jogos profanos e os jogos profanos dos ritos sagrados. A “desordem orgiástica”, “a subversão das hierarquias sociais” e “os abusos de todo gênero” tinha “a função de instituir e assegurar a estabilidade”. O rito e o jogo possuem funções diferentes, “o rito fixa e estrutura o calendário” e o jogo “o destrói”. Mas, a sociedade captura a instabilidade e a faz funcionar em nome da estabilidade, calendarizando a transgressão (Agamben, 2005, p. 82).

Essa interdependência, entre ritos e jogos, é muito antiga, “a origem da maior parte dos jogos que conhecemos encontra-se em antigas cerimônias sagradas, em danças, lutas rituais e práticas divinatórias”. O problema é que o jogo, que “provém da esfera sagrada” e ajuda a mantê-la, pode invertê-la “a tal ponto que pode ser definido, sem exagero, como sagrado às avessas”. A “potência do ato sagrado”, que alimenta a tradição, está “na conjunção do mito que anuncia a história e do rito que a reproduz”. O jogo mantém o rito, mas borra o mito, e não consegue conservar “mais que (a) forma do drama sagrado, na qual todas as coisas voltam sempre ao início” (Agamben, 2005, p. 84).

O país dos brinquedos, que aparece no começo dessa exposição, “é um país em que os habitantes se dedicam a celebrar ritos e a manipular objetos e palavras sagradas, das quais, porém, esqueceram o sentido e o escopo”. É brincando com os ritos que as crianças “despende(m)-se do tempo sagrado e o esquece no tempo humano”, reinventando a relação entre sagrado e profano. Márcio Maia Mendonça cresceu dentro de uma sociedade tradicional que privilegiava a ordem, que valorizava os mitos e os rituais, que oferecia experiências ligadas a Igreja Católica e ao projeto de romanização. Mas, como criança, brincava com os objetos e os códigos da tradição, criando novos significados (Agamben, 2005, p. 85).

“O mundo do jogo” está sempre “ligado ao tempo”, apesar de ameaçar o calendário e os mitos, ele fomenta e desafia a História. O ato de jogar, assim como de ritualizar, possui uma historicidade. Tudo aquilo que pertence ao jogo pertenceu ao sagrado” e/ou a esfera “prático-econômica”. Uma parte dos brinquedos de Márcio Mendonça foram construídos através da convivência com as esculturas dos santos e das santas, eram imagens sacras em miniatura ou em forma de desenho, que foram ressignificadas de acordo com a sua imaginação. Ele brincava com os personagens do mundo, criando e se criando a semelhança da imagem da mãe, do pai, do padrinho, do bispo e de todas as pessoas que encontrava no meio do caminho, como os personagens das revistas e do cinema. As brincadeiras não eram apenas da ordem do sagrado, se alimentava também do profano, brincando com “qualquer velharia que lhes cai(sse) nas mãos”. Tudo aquilo que era velho, “independentemente de sua origem sacra”, era “suscetível de virar brinquedo” (Agamben, 2005, p. 85).

Márcio Mendonça fazia bricolagem com os ritos sociais através dos jogos, servia-se dos fragmentos, das peças, dos elementos da cultura, que pertenciam “a outros conjuntos estruturais (ou, em todo caso, de conjuntos estruturais modificados)” e transformava os significados de acordo com o seu próprio mundo, que não existia sem a sociedade em que vivia, mas que ia além dela. Ele era uma mistura entre *bricoleur*, artesão e artesão, reciclava pedaços de ritos, de mitos, de objetos, de cenas, de pessoas e de subjetividades, construindo os brinquedos e construindo-se através das brincadeiras (Agamben, 2005, p. 87). Reutilizava os pedaços de madeira da oficina do Padrinho Monsenhor Otávio ou os gizos de Dona Francinete, mas bricolava também as características do padre e da mãe, como fazia com os personagens da Bíblia e do cinema.

O resultado dessas experiências não eram cópias, a ideia de produção em massa não existia, o que ele fazia era parir outra coisa através da imaginação. A indústria dos brinquedos funciona através da miniaturização do mundo, as bonecas, os carrinhos, os fogõezinhos, as santinhas, as arminhas e os animaizinhos são mulheres, carros, fogões, santas, armas e animais pequenos. O bricoleur não faz uma cópia em miniatura, ele se apropria dos objetos, para cortar, pregar, colar, modelar e reinventar, criando outras formas, que também podem ser pequenas, mas não iguais. Um pedacinho de madeira com cortes, um monte de barro com alguns contornos e pedaços de caixas de papelão com tinta podiam virar brinquedos. O jardim da casa de Dona Francinete e Seu Fausto podia se transformar em cenário de um livro ou de filme.

As brincadeiras fazem parte do mundo dos ritos e dos jogos, elas agem diretamente “sobre os significantes da diacronia e da sincronia, transformando os significantes diacrônicos em significantes sincrônicos e vice-versa” (Agamben, 2005, p. 98). O desenho que Márcio fez de Nossa Senhora de Fátima em 1953 remete ao tempo dos ritos e dos mitos, não pertence apenas a década de 1950, carrega dentro de si o esboço de várias temporalidades, que só podem ser entendidas através de uma análise diacrônica. Mas, o ato de desenhar vai além dessa mitologia cristã, ele aconteceu no presente, o que exige uma análise sincrônica. Ou, para ser mais exato, precisamos de uma interpretação que leve em consideração a diacronia e a sincronia, que são imprescindíveis para viver e escrever História.

O pequeno Márcio não era pesquisador e não precisava ficar pensando sobre esses conceitos de tempo. A sua vida funcionava através de outra gramática conceitual, que produzia os sentidos da vida cotidiana, como a noção de dia, mês, ano, década ou século. Ele era um bricoleur que se apropriava dessas temporalidades, que brincava com os marcadores espaciais e temporais, transformando tudo em ritual e brincadeira. Mas, a bricolagem não acontecia apenas através dos objetos, ele antropofagiava os corpos humanos que encontrava no meio do caminho, transformando-os em brinquedos.

Essas experiências, que aconteciam no mesmo recorte espacial (Limoeiro do Norte) e temporal (década de 1950), fazem parte da mesma sincronia. Mas, ao mesmo tempo estão prenhas de heterotopias e anacronismos, pois possuíam dentro de si outros espaços e tempos, que são resultado da diacronia. Essa bricolagem com tempos, espaços, objetos e pessoas não acontecia apenas do lado de fora do corpo,

através da madeira, do barro, do giz, da tinta ou do gesso, ela ocorria dentro, ajudando a construir a subjetividade.

O pequeno Márcio Mendonça não pode ser visto apenas como uma criança que fazia arte com as coisas, o seu corpo é que era a grande bricolagem, pois era feito com pedaços de pessoas, cenas e cenários artesanais, reciclados e colados com a força da imaginação. As crianças são quebra-cabeças (ou quebra-corpos) incompletos, montados, desmontados e remontados sobre a pele. Os primeiros brinquedos que possuímos são exatamente as carnes, é com elas que aprendemos a misturar diacronia e sincronia, hábito e contravenção, criação e má criação, norma e transgressão.

Todas as coisas que Márcio Mendonça encontrava no seu caminho, por mais sacras que fossem, eram transformadas em lazer e recreação. Os sinos e as grades da Igreja Catedral de Limoeiro do Norte, os santos e as santas, os terços, as procissões, o Congresso Eucarístico, as aulas de piano, as missas, os escritórios, as oficinas, os jardins, os cinemas, as ruas, as praças e os rios, tudo se transformava em diversão. As caixas de sapato velhas e os restos de lápis de cor, a tinta guache, os pincéis, as cartolinas, os papeis de seda, os pedaços de plástico ou de algodão ajudavam a criar um mundo novo, com imagens pintadas e esculpidas.

Os personagens da Bíblia e do cinema não eram apenas personagens da Bíblia e do cinema, eles ganhavam materialidade. Estavam no corpo de Márcio e nos bonecos de barro, nos quadros de papelão, nos painéis que foram pintados com giz de cera na parede, nos cadernos ou livros antigos. Os móveis da casa não eram apenas os móveis da casa, eles se transformavam e mudavam de sentido quando eram pintados com ideogramas japoneses e ornamentados com desenhos e esculturas de gueixas e santos, que se misturavam com o terço da mãe ou com a cartinha que fez para o Papai Noel.

Os ritos e os mitos fazem parte dessa paisagem sentimental, porque Márcio precisou aprender os códigos sociais, decorar os versículos da Bíblia, conhecer as regras da Igreja e da família, ler as palavras e conhecer os padrões de gênero e sexualidade. Mas, fazia tudo isso sem perder a danação, em um misto de assujeitamento e resistência (Andrade, 2012), transformando a obrigação em jogo e as regras em recreação. O grande desafio não é falar sobre as experiências da infância, é perceber os devires de criança dos adultos, o lado danado dos grandes, as

brincadeiras e as gaiatices dos homens e das mulheres que viviam nessa sociedade normativa.

Limoeiro do Norte era uma cidade rural, católica e cheia de rituais. Mas, era também um espaço de transgressão. As brincadeiras não podem ser vistas apenas como experiências individuais, elas fazem parte da coletividade e podiam desnudar a tradição. Existia um devir-moleque que ajudava a amarrar a barra da saia das beatas nos bancos da Igreja Catedral, provocando uma grande gargalhada. É esse devir-menino ou esse devir-menina que vamos encontrar nessa paisagem.

### **As artes na Igreja**

A força que Dom Aureliano Matos usava para levantar o cajado e tentar isolar a Diocese, construindo uma cortina de autoridade que cerrava o Vale do Jaguaribe, denuncia exatamente o contrário, que a modernidade estava batendo na porta do tabernáculo da fé. Quando Monsenhor Otávio de Alencar Santiago proibiu as senhoras de entrarem na igreja com mangas decotadas mostrava que a moda não tinha fronteiras e que algumas mulheres tentavam transgredir a ordem. Quando Dom Aureliano Matos censurou a música “A Camisola do Dia” na amplificadora de som “A Voz da Cidade, revelou (sem querer) que a cortina da autoridade era frágil e que podia se rasgar a qualquer momento (Freire, 2016).

Quando as Filhas de Maria transgrediam o Manual ou as ordens do pároco, desobedecendo a família, fugindo ou sendo expulsas da Pia União, denunciavam os limites desse poder pastoral (Andrade, 2008). Quando Maria de França “tomava os namorados das outras mulheres” na saída do internato ou “roubava o violão da prima para tocar para um paquera que ficava do outro lado do muro do Ginásio (Diocesano)” a rua Coronel José Nunes deixava de ser apenas o espaço que separava o internato masculino do feminino e se transformava em lugar de paquera. Quando os estudantes do Ginásio Diocesano tocavam a sineta e corriam para se esconder, criavam uma pequena “taberna” dentro do “tabernáculo da fé” (Freire, 2016) (Machado, 2016). Não era apenas o pequeno Márcio que brincava com a estrutura da Igreja pulando “as grades que separavam os lugares destinados a elite da cidade” (Vital e Mendonça, 2007, p. 16), outras pessoas também pulavam as normas de sociabilidade.

Os adultos, assim como as crianças, também podiam quebrar as regras, mas estavam mais próximos dos rituais do que dos jogos. O corpo de Márcio Mendonça

se alimentava das duas coisas, das normas e das transgressões. Mas, precisava de uma rede de amparo que fosse capaz de salvaguardar sua vida quando estivesse em perigo. Uma coisa é a algazarra coletiva, os jogos, as competições, as festas do calendário oficial, outra é a contravenção de sujeitos específicos diante das normas. Quando os corpos desafiam as regras e não são reconhecidos ou protegidos, ficam despidos de direitos, podendo falecer fisicamente ou morrer socialmente, apesar de estarem vivos (Butler, 2015). O menino Márcio, afilhado de Monsenhor Otávio de Alencar Santiago e da família Chaves, possuía essa rede de proteção, ficando parcialmente salvaguardado.

A casa de Dona Judite Chaves Saraiva era o local da tradição e da quebra da tradição, é onde a filha de Maria, proibida de ir as festas, podia participar dos bailes organizados pela própria família. O que existia de mais tradicional se misturava com o que havia de mais moderno, criando um conservadorismo com aspectos de modernidade ou, em outras palavras, uma modernização conservadora. A própria cidade caminhava através dessa ambivalência, entre os velhos e os novos costumes. O menino Márcio Mendonça aprendeu a organizar a vida através do sino da igreja, que funcionava como relógio da tradição. Mas, esse mesmo garoto podia subverter o espaço da igreja e ignorar as divisões econômicas e sociais, desobedecendo a família e o padre para pular as grades ou subir escondido na torre da igreja Catedral para tocar o sino e chamar a atenção da cidade só por traquinagem.

“Ainda bem criança, adorava subir o coro e também nos altares laterais. Esses eram os altares de Nossa Senhora e de São Sebastião. Gostava de pular, pra lá e pra cá, as grade que separavam os lugares destinados a elite da cidade. Naquele tempo, havia divisão de lugares nas igrejas. De acordo com a camada social cada um tinha um lugar marcado” (Márcia, In.: Vital e Mendonça, 2007, p. 16)

“Os episódios que eu lembro quando era pequena, foi que ele me levou até a torre lá da Catedral, que, eu sei que se fosse hoje não subiria até lá. E começamos a bater o sino. Na época era o Deolindo, que era o sacristão que tomava conta lá da igreja. Ouviu o sino bater e quando subiu até a torre, estava lá eu e ele. Eu deveria ter o que? Uns 4 anos e ele uns 5 anos e pouco pra 6 anos, e a gente lá no sino da igreja. Isso aí lembro, lembro mesmo da cena (...) traquinagem mesmo” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

“A casa era próxima a igreja (...) Quando você procurava se não tivesse lá podia esperar que ele meio dia, uma hora da tarde, estava na igreja. Quando você visse triim (tentando imitar o barulho do sino) o barulho tocava, pronto, Márcio estava lá em cima no sino” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018).

Esses episódios, narrados por Márcia, Marcise e Marilúcia Mendonça, mostram uma infância marcada por regras e transgressões dentro das igrejas, com artes sacras e profanas. Mas, esse desejo de obediência e desobediência também existia nas outras partes da cidade e da Diocese. A criação e a má criação, a subordinação e a danação, não era uma exclusividade de Márcio Mendonça, outros jovens pregavam peças (semelhantes) “na população de Limoeiro (do Norte)”.

“Usando um fio de náilon que prendera no badalo do sino da catedral, subindo em uma árvore e puxando a outra extremidade, provocou no povo a certeza de que uma ‘alma penada’ estava dobrando o instrumento. A brincadeira se deu à meia-noite, o povo recolhido em casa, a cidade às escuras, pois na época a luz era desligada às 21h, e a ‘assombração’ dominando todos. Logo o patamar da igreja ficaria lotado. Mandaram o sacristão, segurando uma vela, acompanhado de dois homens, subir à torre. Como ninguém descobriu o fio, retornaram. Então, o garoto voltou a tocar o sino” (Freire, 2016, p. 167)

O garoto era Nelson Faheina, que décadas depois, contaria essa história para Edwilson Soares Freire, que estava fazendo a pesquisa de seu doutorado em História. O sacristão subiu na torre e não encontrou ninguém, desceu, subiu, olhou, e continuou sem ver nada. As beatas ficaram desesperadas e a única coisa que podiam fazer era rezar. Essa lembrança é importante porque mostra a impossibilidade de separar totalmente os ritos das brincadeiras. Os sinos, que simbolizavam os rituais, também eram usados para brincar. Essa danação era chamada de Vozes do Além. A voz do sino era substituído pela polifonia dos espíritos, que supostamente viriam tocar o instrumento, criando temporalidades e espiritualidades que eram vistas como profanas. Eles simulavam as vozes do além, colocando as bocas nos buracos das casas para chamar os transeuntes. Uma das vítimas desse trote foi Diolindo, o sacristão da Igreja Catedral (Freire, 2016, p. 312).

Nas memórias de Padre Pitombeira, que foi diretor do Ginásio Diocesano, aparece outro objeto sonoro, que faz parte da mesma família do sino: a sineta. Mas, “bastava um cochilo da vigília, e, por raiva ou por mera brincadeira”, tocavam esse instrumento “com violência e corriam a se esconder”. “Era um desassossego para o disciplinar”. O antigo internato, que atendia aos filhos da burguesia dos comerciantes locais e aos barões da cera de carnaúba, teve que se adaptar às mudanças que aconteceram na segunda metade do século XX se transformando em escola mista e secular. Mas, na época de Dom Aureliano Matos, que se tornou conhecido pela disciplina, também existia indisciplina, haviam estudantes que tocavam a sineta

escondido e um varredor que sumia com a bandeira do Brasil em pleno 7 de setembro (Pitombeira, 1998, 110-112).

De um lado temos os discursos oficiais, que alimentavam a ideia de um Limoeiro do Norte tradicional, da família, da moral e dos bons costumes. De outro as histórias que não são contadas nos livros, que surgem apenas nas memórias orais ou quando os gravadores são desligados. Histórias de padres que possuíam esposas, de maridos que traíam mulheres, de mulheres que traíam maridos, de famílias que praticavam incesto, de padres homossexuais, de homens pobres e bêbados que perambulavam pelas ruas da cidade. As crianças, as mulheres e os adolescentes aparecem no meio dessa encruzilhada, se tornando foco das cartas pastorais e dos discursos moralizantes. Mas, esses mesmos corpos, surgem nas memórias como exemplos de transgressão.

“Eu lembro que teve uma missa que a gente foi mais a mamãe traquirar (...) aí nós fomos para uma missa (na Igreja Catedral) naquelas cadeiras que até hoje tem, aqueles bancos nas laterais, onde sentavam as mulheres idosas com a saia bem longas né (...) Aí nós combinamos eu e minha irmã Eliete que era mais encostadinha, era só 1 ano mais velha que eu, aí nós fomos para a missa com mamãe e ficamos sentadas nesse banquinho, minha mãe ficou sentada mais à frente e nós ficamos atrás, aí a gente praticamente se sentava no chão ao lado daqueles banquinhos, aí nós pegamos e levamos broches, aqueles broches de prender, levamos broches para a missa a começamos amarrar a saia das velhas, costurar as saias das velhas com os broches. Elas sentadas né, eram muito idosas, aí as velhas sentavam na hora que elas saíam para ir para a comunhão as saias estavam pregadas. Gente... você não imagina que minha mãe pegou a gente pelo braço, eu não me lembro se ela bateu, mas foi uma traquinagem daquelas viu” (Entrevista com Rita Peixoto, 14/08/2019).

As memórias de Márcia Mendonça, Marcise Mendonça, Marilúcia Mendonça, Maria de França, Nelson Faheina, Padre Pitombeira e Rita Peixoto, mostram um Limoeiro do Norte que transitava entre os ritos e os jogos, com momentos de disciplina e indisciplina, obediência e transgressão.

“A gente fugia para ler livros proibidos, por exemplo, o ‘Direito de Nascer’ que depois se tornou uma novela. Era um livro proibido e na casa da minha tia ela tinha, minha mãe não tinha biblioteca em casa, ela não podia está comprando, comprava só os livros do colégio, mas na casa da minha tia tinha uma biblioteca fantástica. Eu descobri que ela tinha o ‘Direito de Nascer’, e minha irmã também gostava muito de ler e eu também aí nós fomos. A gente fugia para ler os livros. A janela da nossa casa a gente pulava para a mamãe não saber que a gente tinha fugido, a gente pulava a janela deitava na cama aí a mãe dizia: ‘olha aí eu pensando que as meninas estavam na rua, as bichinhas estão é deitadinhas aqui dormindo’ (risadas). E a gente fugia para ler, aí eu li ‘Mundo da Criança’, eu li livros de Jorge Amado, eu li Monteiro

Lobato, tudo nessa Biblioteca da minha tia. A minha tia não sabia que estávamos lendo livros proibidos, a gente pegava o livro 'Direito de Nascer' e íamos ler porque esse era proibido, criança muito jovem, adolescente não podia ler aqueles livros não. Quer dizer, tinha livros proibidos, tinha música proibida, mas a gente driblava, a gente dava um jeito (Entrevista com Rita Peixoto, 15/08/2019).

Uma parte dessas memórias se referem aos anos sessenta e setenta, quando a Diocese começava a passar por transformações e o Estado Nacional se transformava em uma Ditadura Civil-Militar. Mas, outras histórias aconteceram nas décadas de 1940 e 1950, quando o poder da Diocese parecia soberano. Uma coisa é o discurso oficial, outra é a prática das mulheres, dos adolescentes e das crianças. Para entender como as normas da época funcionavam é preciso conhecer o seu inverso, contra o que e quem a Igreja Católica lutava. A mesma coisa vale para as transgressões, para saber como elas funcionavam é necessário observar os discursos da tradição, que podem ser encontrados nas cartas pastorais da Diocese de Limoeiro do Norte.

Esse período, marcado pelo projeto de Romanização, é visto pelos saudosistas do final do século XX como exemplo de normatização. Mas, se o Bispo Dom Aureliano Matos gastou uma parte da sua primeira Carta Pastoral (1940) para falar sobre a família, não é porque ela estava correndo o risco de mudança em um futuro próximo, significa que os novos arranjos já estavam presentes, que a gramática familiar não abarcava a complexidade das experiências, que as estratégias pastorais sucumbiam diante das táticas dos leigos e das leigas que borravam os códigos da Igreja e da família, colocando os rituais em jogo através da transgressão. Os exemplos mais emblemáticos dessa sociedade eram as crianças danadas, que desobedeciam as normas e eram castigadas para serem domadas.

“Ele era muito danado e juntava o irmão Marconi e os vizinhos, que era Clovis, os meninos, e fazia... era muito danado. Aí padrinho monsenhor dizia: 'Deixe o bichinho'. Ou ele estava se danando, na casa de padrinho monsenhor, ou estava na igreja” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018).

“Entre nove (9) e dez (10) anos. Marconi, meu irmão era mais novo do que eu. Era assim: lá em casa éramos os três (3) (...) Marconi era o terceiro e Marconi tinha um ciclo de amigos pra que se juntavam para brincar. Quando começavam a brincar, ele (Márcio) entrava na brincadeira e em dois (2) minutos conseguia armar uma briga e logo ele dizia 'arrasta pra apanhar'. Na hora em que os meninos corriam pra cima dele, ele corria pra dentro de casa gritando 'mamãe, mamãe, não sei quem tá querendo dá em mim'. Então, se agarrava em mamãe, era sempre assim, mais desafiava os meninos e corria na hora H (...) Desafiava os amigos de Marconi, isso aí eu me lembro bem. Ele dizia 'arrasta, arrasta pra apanhar'. Aí quando os meninos vinham para

pegar ele, corria para se grudar na saia de mamãe. (...) Ele ia para o sítio da minha avó, um sítio lá na ilha, como chamam, do outro lado do rio. E ela pegava as frutas, quando estavam crescendo como os cajus, as goiabas, as outras frutas. Ela fazia roupinhas para deixar as frutas crescerem e os passarinhos não picarem. Ele fazia uma verdadeira devassa, levava os colegas lá para o sítio, tirava as roupinhas e comia as frutas dela e ela ficava brava. Tomava banho no rio. Nesse período, mamãe tinha uma lavadeira que morava lá do outro lado do rio, então ela ia dizer a mamãe, “- seus filhos, o Márcio e o Marconi vinha lá, com um bando de menino, parecia uns tição tomando banho lá no rio. Ele era muito traquino assim. Ele era muito traquino mesmo” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

“Eu apanhei muito de mamãe muito, que mamãe era muito austera, apanhei muito por causa dos fuxicos de Márcio. Ele pequeninho chegava e dizia, Madrinha, que mamãe era vó e madrinha dele. Madrinha, tia lara fez isso, isso e isso. Mamãe tome palmatória. Apanhei muito nessa época a gente morava lá na ilha e tinha a casa na cidade (...) Quando ele estava em Fortaleza ele sempre gostou muito de animal, aí ele foi para Fortaleza e trouxe um danado de um cachorro grande e ele levou esse cachorro lá pra calçada da igreja e chamou atenção lá em Limoeiro, mostrou porque eu acho que foi o primeiro dálmata que entrou em Limoeiro, porque o pessoal daí não conhecia, como era um cachorro dálmata ao vivo. Foi só dá uma chuva que ele veio nas carreiras do lado da igreja para casa com esse dálmata, cadê as patacas do dálmata? Ele tinha passado a noite pintando o cachorro, o cachorro grande era um vira-lata, ele pintou fez as patacas direitinho de dálmata, e enganou. Quando começou a chover desmanchou ele correu para casa, a gente até hoje dá ótimas risadas lembrando do jeito que ele entrou dentro de casa com esse dálmata (risadas). Que dálmata coisa nenhuma. O pobre do cachorro todo manchado, era um cachorro branco com a tinta preta escorrendo. Ele era cheio de artada toda vida foi” (Entrevista com lara, 27/03/2021).

Essas três citações, que fazem parte das entrevistas realizadas entre 2018 e 2021, contrastam com as memórias que surgiram nos primeiros anos depois da morte de Márcia Mendonça. As primeiras narrativas privilegiavam apenas a domaçoão, associando a vida e a arte do Márcio e da Márcia aos rituais da Igreja Católica. O gênio, que aparece na memória pós-morte, faz parte do mundo dos mitos e dos ritos, é resultado de uma narrativa que coloca ele nas mãos de Deus, como aquele que nasceu quase pronto por causa de um dom. Essa visão inatista e religiosa, que coloca o artista e a artista acima do tempo e do espaço, além dos humanos e do mundo, próximo de uma dimensão sagrada, inverte a ideia do país dos brinquedos, que seria o ápice dos jogos. O resultado é a criação do universo fantástico do divino, que estaria acima das danacoões humanas, uma espécie de mundo sacro que precisa ser alimentado pelas memórias. Mas, as artes jamais se reduziram e nem se reduzirão a essa dimensão, porque não existia uma arte, haviam mil e uma artes, que fazia desde a infância.

## **As artes nas artes**

A ideia de gênio mata a imanência dos corpos, por que coloca a arte no plano transcendental. A genialidade passa a existir antes da concepção carnal, como algo que já estaria pré-definido. Quando os artistas e as artistas passam a ser adjetivados e adjetivadas como sacros e sacras, dentro de uma concepção católica e tradicional de sacralidade, deixam de ser arteiros e arteiras para se tornarem seres celestiais, como se fosse uma entidade. O corpo passa a existir antes do corpo, em um tempo imemorial, antes dos ritos e dos jogos, como projeto atópico e atemporal. Mas, para existir ele precisa entrar no espaço e no tempo, no mundo dos homens e das mulheres, através dos ritos e dos jogos sexuais.

O sexo é uma das maneiras que aprendemos a fazer corpo, não apenas no sentido de concepção carnal para procriação, a sexualidade é marcada por momentos de domaçoão e danaçoão dos órgõos. Os gênios e as gênias necessitam dos ritos, dos mitos e das transgressões das famílias para ganhar carne e de outras instituições para ganhar corpo. Precisam entrar, sair e voltar ao plano transcendental para existir.

Márcio Mendonça, pintor e escultor de arte sacra cristã, precisava da mitologia católica para criar os quadros e as esculturas religiosas, assim como a memórias pós-morte precisam dela para legitimar a genialidade. É por isso que o encontro da criança com a imagem peregrina de Santa Terezinha é vista como um dos acontecimentos mais importantes, a aura de sacralidade se torna ainda mais sacra quando é associada com a Santa. O menino se torna sacro diante da imagem sacra, como aconteceu com as crianças de Fátima em 1917. Mas, a Igreja faz parte do mundo dos homens e não apenas de Deus, ela não sobreviveria durante tanto tempo sem o que ela tem de mais sincrônico e diacrônico, que são os rituais e as crenças. Esse é o grande paradoxo da genialidade, o gênio é um ser que apesar de ser apresentado como transcendental, atemporal, a-espacial, a-histórico e a-corporal, precisa do tempo, do espaço e da história para existir. Ele não consegue aparecer sem ganhar carne e corpo, precisa ser produzido, no sentido sexual e social da palavra.

A concepção, a procriação e a criação possuem uma dimensão carnal, corporal e mundana. Os dogmas acontecem em sincronia com a Igreja Romanizada e em diacronia com a história da Igreja e da sexualidade cristã, obedecendo e/ou desobedecendo a esses padrões. No caso específico da família Mendonça não tenho como afirmar se Dona Francinete e Seu Fausto seguiram ou não as receitas

teológicas, o que posso dizer é que as carnes se juntaram e que desse ato surgiu outra carne, que em contato com a cultura se fez corpo.

Essa foi a primeira transição, que aconteceu através dos ritos e dos jogos da família, da Igreja e da sociedade limoeirense. Mas, as memórias pós-morte privilegiaram os rituais. As mil e uma artes foram reduzidas a arte sacra, as mil e uma experiências que alimentaram a infância, foram substituídas pela passagem de Nossa Senhora de Fátima e pelos desenhos religiosos que surgiram por causa desse encontro.

“Ele, mamãe contou, mas isso eu não sei, ela contou que lá na visita de Nossa Senhora em Limoeiro (da imagem de Nossa Senhora), depois que a santa foi embora; ele riscou a Nossa Senhora com carvão. Ele fez lá em casa. Foi quando ela descobriu que ele tinha jeito pra pintura” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

A visão de Marcise, como da maioria das pessoas que falam sobre as artes de Márcio e Márcia, é uma visão idealizada. Ela projeta para o passado uma capacidade artística que se desenvolveria apenas posteriormente, criando a ilusão de genialidade atemporal que existiria desde a mais tenra idade. A experiência de encontrar a Santa realmente foi importante, pois as Marias aparecem em todas as décadas da sua vida e até na morte. Quando estive na Europa, na década de 1980, foi a Fátima, em Portugal, atrás da imagem da Santa e da irmã Lúcia, que teria testemunhado o Milagre em 1917.

Esse é um dos acontecimentos da infância que foram importantes para a construção do corpo, das artes e da subjetividade de Márcio. Mas, a encarnação ou incorporação do gênio é resultado dos trabalhos da memória, que conseguiu usar essas experiências para criar uma gênese da genialidade. Ao invés de pensar no milagre de Deus ou da Santa, podemos valorizar o poder de criação das sociedades humanas, ele foi sendo modelado através dos encontros com os santos e as santas que encontrou na família, na Casa Paroquial e na Igreja Catedral, e foi se modelando, como fazia com os bonecos e as bonecas artesanais.

Ao invés de enxergar um gênio, que já nasceu pronto ou quase pronto, precisamos ver uma criança que gostava de brincar. Os rabiscos na parede não era um painel, as figuras na caixa de papelão não eram um quadro, os bonecos de madeira, barro ou giz não eram esculturas, eram brincadeiras infantis. A estátua de Nossa Senhora de Fátima era uma representação que os artistas fizeram a partir dos

dogmas da Igreja Católica. Os riscos com carvão eram uma interpretação dessa interpretação, uma recriação despreziosa.

Essa arte não era sacra e nem religiosa, era coisa de menino levado, de criança que gostava de se danar, de moleque que desenhava e anotava nas paredes para chamar a atenção, para ser notado. Era uma forma de significar ou de ressignificar o seu mundo, que não era o mesmo dos adultos, embora vivessem no mesmo espaço. Ele repetia o que conhecia para fazer outra coisa, era uma forma de desligar e religar esses dois universos, o de dentro e o de fora do corpo, inventando novas conexões. As primeiras artes das crianças não obedecem ao rigor técnico ou a um conjunto de conhecimentos artísticos pré-estabelecidos, elas aprendem através da tentativa e do erro, do fazer de novo e da possibilidade de criar o novo.

A Igreja Catedral e a Diocese de Limoeiro do Norte, que ajudava a domar os corpos, podiam se converter em espaços de brincadeiras e transgressões. Mas, essas danças também podiam fazer o sentido inverso, se convertendo em rituais. As próprias Artes, que possuem uma caricatura de transgressivas, são domadas pelas instituições sociais e pela própria área, que possui escolas, estilos, técnicas, categorias, gêneros, etc. O que vemos na memória pré-morte e pós-morte é uma tentativa de mostrar a cidade e as artes como territórios apenas do sagrado, criando uma associação entre infância, Igreja Católica e arte sacra. Mas, quando analisamos as memórias que foram produzidas entre 2018 e 2019, mais de uma década depois, e revisitamos o livro “A Arte em Dois Mundos” (Vital e Mendonça, 2007), percebemos que a Igreja e a Arte podiam ser espaços de domaçaõ e danaçaõ.

Na cabeça e no corpo do pequeno Márcio Mendonça não existia essa fronteira fixa entre dois extremos, como não havia entre a casa da família, a casa paroquial, a igreja Matriz, a cidade, a Diocese e os outros espaços que conhecia através do cinema, das revistas e dos jornais. As artes da infância não obedeciam as fronteiras geográficas dos adultos, os gizos da sua mãe, que era professora em Limoeiro do Norte, podiam se transformar em brinquedos, virando matéria prima da criatividade. Os bastões podiam ser instrumentos da ordem, reforçando o imaginário da Igreja Católica através dos rabiscos dos santos e das santas. Mas, também podia ir além do catolicismo ou de Limoeiro do Norte. O pó de calcário sedimentado e modelado em forma de giz podia se deformar e se transformar em gueixas.

“A mãe dele era professora, dona Francinete era professora se eu não me engano aqui do colégio Padre Joaquim de Menezes e ela levava parte desse material de trabalho, no caso, giz e apagador e Márcio pegava esses gizes, esses bastõezinhos de giz que a mãe usava para escrever e com uma gilette ele desenhava gueixas” (Entrevista com Tárσιο Pinheiro, 18/05/2018)

“Gostava de esculpir em giz, aí fazia coleções em giz. Padrinho era arquiteto e tinha na mesa muita tinta guache e pincéis, que usava para pintar as plantas das igrejas que fazia. Então, ele ia lá pra mesa de padrinho e pintava todas elas de “nanquim” e de tinta guache. Sempre fazia, e o povo até pedia pra ele tudo. E o povo se interessava pelas japonesinhas. Não era vendida, mas ele dava, gostava de fazer escultura (...) Não tenho ideia (de onde tirava inspiração para as gueixas), pode ter sido de algum filme, revista de quadrinho, não sei! Alguma coisa que ele viu e se interessou por essas japonesinhas. O primeiro trabalho da escola Belas Artes dele foi uma gueixa” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

As falas de Tárσιο Pinheiro e Marcise Mendonça apresentam novos aspectos da infância que extrapolam aquela relação entre criança, Igreja e arte sacra, que vai além desse modelo criado através da própria Márcia, que escreveu sobre isso um pouco antes da sua morte, e das outras pessoas, que construíram a memória pós-morte. As citações provocam um deslizamento nos territórios da genialidade e da sacralidade cristã, porque inclui elementos exógenos à cidade e à Igreja Católica. Ao invés de pensar no pequeno Márcio como gênio em miniatura ou artista sacro-mirim, podemos enxergar uma criança que brinca com a tradição e a modernidade.

O contato com a Igreja Católica, o apadrinhamento de Monsenhor Otávio e Dona Judite, a proteção e o carinho de parte da elite de Limoeiro do Norte, a proximidade com a biblioteca e os instrumentos de trabalho do padre, a disponibilidade de madeira e barro, assim como de microfones, pincéis, tintas e pianos, tornaram possível fazer arte com as artes. Mas, os jornais e as revistas que as famílias mais ricas compravam também alimentavam outras possibilidades de brincar.

Essas brincadeiras exógenas não aconteciam de maneira tranquila, a censura moral estava em guerra contra a produção escrita, visual e audiovisual, que ampliava a imaginação das crianças que tinham acesso a esse tipo de informação. A mesma elite política, econômica e religiosa, que ajudou a criar à Diocese de Limoeiro do Norte e fomentar a tradição, foi responsável por trazer a modernização. Quando a Igreja Católica percebeu que estava perdendo espaço por causa das novidades, se apropriou delas para conseguir sobreviver. Era melhor usar o novo a serviço da tradição, do que deixar a tradição ser enterrada por ele. Mas, essa estratégia de apropriação deixava brechas, por onde a transgressão conseguia passar.

Os mesmos comerciantes, que ajudaram a construir o Ginásio Diocesano e o Seminário Cura D`Ars, fomentaram a construção das primeiras salas de cinema da cidade, patrocinando os equipamentos que aproximavam parte das pessoas de Limoeiro do Norte da modernidade. O Cine-Moderno, da empresa Oliveira & Irmão, começou a funcionar ainda na década de 1920, exibindo filmes mudos, se transformando em Cine-Teatro Moderno nos anos trinta. Na década seguinte surgiu o Cine Brasil, “primeiro cinema falado de Limoeiro, que depois virou Cine Limoeiro (1942-1955)” (Freire, 2016, p. 41 e 239).

A cronologia dos equipamentos visuais e audiovisuais coincide com a da presença da família Mendonça, que viveu em Limoeiro do Norte, na primeira metade do século XX, e com a infância do pequeno Márcio, na década de 1950. Ele entrou em contato com outras culturas através do cinema, das revistas e dos jornais. A censura moral, que vinha de jornais como “O Nordeste”, funcionava de maneira inversa, ela estimulava a curiosidade e fazia com que muitos jovens gostassem dos textos, das imagens e dos filmes não recomendados.

Márcio tinha acesso a equipamentos que outras pessoas não tinham. Esse universo não era acessível para todas as crianças e jovens dessa geração, não era todo menino que entrava na Casa Paroquial, no escritório de Monsenhor Otávio ou no Casarão de Dona Judite. Assim como não era todo garoto que podia ir ao cinema para ver os filmes ou acompanhar o seu próprio pai consertando os equipamentos da sala de exibição. Márcio tinha duplo privilégio, podia ver os filmes e saber como funcionavam as gerigonças que tornavam essa exibição possível.

“Ele era muito traquino mesmo. Gostava de brincar no quintal também, de ver filme que de noite quando meu pai passava. Às vezes papai ia lá para o cinema e ajudava a passar os filmes. É que a máquina às vezes quebrava e ele era quem consertava, o meu pai. Meu pai ajudava, ficava por lá e levava a gente para o cinema. Então, tudo que é filme de Tarzan, Cleópatra, faroeste e que Márcio assistia, reproduzia lá no quintal. Padrinho tinha uma oficina no quintal que era de fazer os bancos das igrejas. Então ele ia lá e montava aquele verdadeiro cenário, de Tarzan, de outras coisas assim da época”. (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

O contato com esse universo, da tradição e da modernidade, dependia da família e da Igreja Católica, das relações de apadrinhamento. Ele podia ir ao cinema várias vezes por que seu pai ajudava a consertar os equipamentos, conhecia os microfones e os aparelhos radiofônicos porque Monsenhor Otávio de Alencar Santiago era rádio amador. Ao contrário da maioria das crianças, ele possuía uma

rede de contatos que tornava possível transformar a brincadeira de fazer arte, em algo mais ou menos profissional, com todos os ritos que a arte possui para se profissionalizar. Aprendeu a tocar piano por causa do contato que a família possuía com pessoas que tinham esse tipo de instrumento e formação suficiente para ensinar ele a tocar. Essa formação artística ampliada só foi possível porque o seu corpo se tornou maior do que a casa, o município, a Diocese e a região. O rádio amador de Padrinho Monsenhor ligava Limoeiro do Norte a outras partes do mundo, assim como a professora de piano americana ligava os Estados Unidos a Limoeiro do Norte.

As artes começaram através do mundo conhecido, da família e da Igreja Catedral. Mas, se ampliaram por meio da alteridade, do encontro com outros mundos, que surgiram ainda na infância. O seu universo era proporcional aos braços e aos seios da mãe. Esse espaço foi aumentando aos poucos, até ficar do tamanho da cama, da rede, do quarto, da casa, da rua, do bairro ou da cidade. Os corais e os florais da mãe, as leituras do pai e as artes do padre, que se restringiam ao território da família consanguínea ou de criação, se misturaram com as ressonâncias de fora, das ruas, dos rios, das praças, das rádios, dos cinemas, das escolas, das procissões e dos Congressos Eucarísticos. Foi esse exercício, de encontrar um fora, de modificar as fronteiras geográficas e existenciais, que criou o Márcio.

### 2.1.3 Paisagem Sentimental 3: Corpo com órgão e corpo sem órgão

**Topografia:** Limoeiro do Norte; **Cronografia:** década de cinquenta do século XX e 1997; **Docgrafia:** Entrevistas, fotografias, caderno de anotações, livro e DVD “A Arte em Dois Mundos”; **Sensigrafia:** curiosidade, medo, angústia e ousadia.

Enquanto caminhava pela Paisagem Sentimental 2, tropeçando nos rastros da infância, fiquei me perguntando sobre as crianças que nos receberam no “país dos brinquedos”. Ao entrar na Paisagem Sentimental 3 descobrimos que elas tinham apenas mudado de lugar, estavam se escondendo na sala vizinha, onde nos encontramos agora. Mas, a recepção dessa vez foi completamente diferente, o Pinóquio tinha deixado de ser um boneco de madeira e começado a ser um menino humano, as crianças não eram mais apenas carnes, já estavam se transformando em corpos. Não conseguimos mais ouvir o narrador falar do país dos brinquedos e dizer “era uma vez um pedaço de madeira”, nem mesmo “era um vez um pedaço de carne”, porque a madeira e a carne se transformaram em órgãos humanos (Cassal, 2018, p. 288-302)

O livro de Carlo Collodi conta a estória de um pedaço de madeira que virou carne, colocando o corpo entre o mundo vegetal e animal. A história de Márcio e Márcia Mendonça conta a trajetória de um pedaço de carne que começou a se transformar em corpo. O mais importante dessas duas histórias não é o começo e nem o fim das transformações, é o que acontece no meio. A questão não é saber o que significa ser madeira, carne, corpo, gênero masculino ou gênero feminino, é perceber o trânsito que aconteceu entre a madeira e a carne, a carne e o corpo, a masculinidade e a feminilidade.

Não estamos mais no “país dos brinquedos” de Carlo Collodi, já chegamos no “país do gênero”. A primeira impressão que temos é que ele está dividido em duas regiões antitéticas e assimétricas. Depois é que percebemos que essas duas partes são relacionais e plurais (Berenice, 2006, p. 69). Do lado esquerdo da sala encontramos as meninas brincando de casinha, com objetos pequenos que simulam bonecas, panelas, pratos, fogões, vassouras, maquiagens, batons, gizes, kits de primeiros socorros e outros materiais de alimentação, limpeza, estética e saúde, mais ligados ao espaço doméstico e as profissões que eram vistas como femininas, como era o caso das professoras e enfermeiras.

Do lado direito, encontram-se os meninos, em um espaço maior do que o das meninas, como se um território fosse a casa e o outro a rua. Eles são mais expansivos e podem brincar por lugares mais distantes, com pedaços de madeira, barro, tecido e papel que se transformam em cavalos, carros, carroças, armas de fogo, facas, materiais de escritório, chapéus de vaqueiro ou cassetetes de policial, criando um território mais próximo das profissões ditas masculinas. Mas, esses dois cenários são apenas as partes visíveis, iluminadas por dois holofotes, que representam os olhares da família, da Igreja e da sociedade. Nas outras paredes da sala existem divisórias de madeira, com pequenos vãos escondidos, onde os rituais e as brincadeiras proibidas podem acontecer.

O cantinho clandestino serve de quarto, onde simulam as relações dos adultos através dos bonecos e das bonecas. Na parte iluminada, os meninos e as meninas também se encontram para reproduzir os papéis sociais dos adultos, aproximando-se e distanciando-se através de uma pedagogia de gênero. Mas, é na outra parte, menos iluminada, que simulam a maioria dos afetos e desafetos dessa vida conjugal doméstica, criando uma paródia de gênero que alimenta e ao mesmo tempo coloca em dúvida essa dualidade universal. Mas, existem outros vãos que são ainda mais secretos, onde temos dificuldade de entrar.

É lá que encontramos os desviantes e as desviantes de gênero, capazes de embaralhar os brinquedos, de se divertir com as meninas apesar de serem reconhecidos socialmente como meninos ou de brincarem com os meninos apesar de serem reconhecidas socialmente como meninas. Eles e elas colocam as roupas das bonecas nos bonecos, e vice versa, criando um curto-circuito nas normas de gênero. Simulam as relações homoafetivas ou lesboafetivas usando dois bonecos e duas bonecas, criando um curto-circuito nos padrões de afetividade e sexualidade.

Dentro desse vão secreto, que fica na penumbra, encontra-se o resto de um armário, que pertencia a Márcio Mendonça<sup>15</sup>. Na última gaveta dele, dentro de uma caixa de papelão velha, tem a transcrição de um texto que ela escreveu na década de 1990 e que fala sobre a sua infância na década de 1950, intitulado “coisas de criança que a resposta só veio quarenta anos depois”. Essas duas páginas, feitas à mão em

---

<sup>15</sup> O armário, nesse caso, é metafórico, ele representa o espaço da sexualidade que era contida e depois se expandiu. Mas, existiu um armário de verdade, que Márcio nunca quebrou no sentido literal, que é o da sua mãe. As coisas de Márcio foram parar numa gaveta materna que depois se tornou a caixa de papelão de Marcise, que é apenas uma parte do arquivo da família.

um caderno de anotação, pode nos ajudar a entender como o pequeno Márcio transitaria, ou não, por esses espaços, se apropriando dos códigos para alimentar e questionar as normas de gênero através do ato de brincar. É isso que estou chamando de fazer artes.

O “artista mirim”, apresentado como menino prodígio, capaz de cantar em inglês na “Voz da Cidade”, de aprender a tocar piano, de pintar paisagens e esculpir anjos e santos, já fazia outras artes desde a infância. Ao mesmo tempo que brincava de esculpir os personagens católicos, modelava-se e pintava-se, usando as roupas, os calçados e a maquiagem da mãe e da irmã, brincando de fazer corpo com esses objetos, pintando e se pintando, calçando salto alto e fazendo as suas próprias bonecas<sup>16</sup>. Mas, assim como não existia um gênio desde a infância, também não havia uma identidade de gênero feminina, ela precisou ser construída, como aconteceu com a identidade do Márcio.

### **Corpo com órgãos e corpo sem órgãos**

Ao invés de começar falando sobre masculinidade, feminilidade e transgressão, vamos fazer o exercício contrário, voltar no tempo, até chegar o momento em que esse corpo não existia enquanto organismo. A idade modifica a maneira como se entende o mapa e a gramática dos espaços, como se percebe ou não o sistema anatômico e as regras da sociedade. Os corpos que resultam dos partos só podem ser entendidos como corpos na concepção dos adultos, para as crianças pequenas ainda não existe anatomia e nem cultura. Não possuem um ponto de vista, por que ainda não há noção de vista e nem de ponto, a visão ainda está sendo construída, tanto a biológica como a de mundo.

A mesma coisa vale para o restante dos sentidos, as crianças “levam muito tempo para saber que tem corpo, durante meses, durante mais de um ano, elas tem apenas um corpo disperso, membros, cavidades, orifícios”, que vai se organizando aos poucos através do contato com as pessoas e com o mundo, que só ganham significado quando as carnes passam a ter sentido. Elas só ganham corpo quando começam a ser afetadas pelo seu entorno, reconhecendo os outros e a própria “imagem no espelho” (Foucault, 2013b, p. 15).

---

<sup>16</sup> As informações acima foram fornecidas por Marilúcia e Marcise Mendonça nos dias 15 de maio de 2018 e 04 de agosto de 2018.

Ainda não existia Márcio Mendonça no final da década de 1940 e no começo da década de 1950, a não ser na cabeça dos adultos. As carnes não tinham sido organizadas e moldadas para se transformar em corpo (Albuquerque Jr., 2020), o máximo que existia eram esboços, pedaços de um “corpo sem órgãos” (Deleuze e Guattari, 1996), que surgia como possibilidade de construção. Esses fragmentos, parcialmente organizados, criavam a “gênese de um corpo desconhecido” (Uno, 2012) e uma infinidade de corpos ignotos, abertos para múltiplas possibilidades de existência.

Os corpos amansam a animalidade e criam os limites para viver e conviver em sociedade. Mas, ao mesmo tempo, inventam outras maneiras de matar, através da violência, que tenta destruir essa intensidade vital, através das técnicas de adestramento. O resultado dessa domaçoão pode ser a morte física ou a morte em vida, que acontece quando passamos pela vida sem sentir a sua intensidade.

As crianças nascem indomáveis e “desorga(o)nizáveis”, sem os sentidos da doma e do organismo, destituídas da anatomia que convencionamos chamar de humana, com características inumanas, se confundindo com as entranhas da mãe, com os líquidos uterinos, com os grãos de terra que pisam ou que comem, se conectando com elementos vegetais e minerais, longe desse humanismo antropocêntrico. É por isso que carregam dentro de si a potência de um corpo sem órgãos<sup>17</sup>. Mas, elas não são desde sempre e para sempre assim, ao entrarem em contato com a sociedade as carnes são cobertas de sentidos, com “toneladas” de cultura.

A encarnação, que antecede a incorporação, não acontece numa folha de papel vazia, existem elementos biológicos que criam probabilidades de como essa carne e esse corpo podem ser, informações que encontram-se nas células, nos tecidos, nos órgãos, no DNA, nos elementos químicos, nas moléculas e macromoléculas, criando heranças genéticas que alimentam o debate sobre a hereditariedade. Mas, o conceito de corpo sem órgãos não nega a complexidade da carne, pelo contrário, reconhece a potência e os limites dela, mostrando a intensidade e a dificuldade para que ela

---

<sup>17</sup> CsO é um conceito e ao mesmo tempo uma prática que foi criada-experimentada por Artaud e apropriada-antropofagiada por Deleuze e Guattari como algo que deve ser praticado. O objetivo deles não era resgatar e encarnar uma potência pré-humana ou inumana que existiria antes do corpo, era criar outras intensidades, aumentando as possibilidades de devir. O CsO não pode ser visto apenas como algo que existiu no passado, ele precisa ser feito no presente. Existe, ou pode vir a existir, outros CsOs, de maneira complementar ou excludente, sem nunca chegarem a um processo de territorialização ou desterritorialização absoluta.

sobreviva no meio de tanta castração existencial. Quando nascemos possuímos a capacidade de devir e a “sina” de “vir de”, a gente sempre vem de algum lugar, que supostamente define para onde vamos. Somos filhos e filhas da religião e da sociedade, dos séculos de cultura que foram colocados em cima de nós, sedimentando cada centímetro das nossas carnes até se transformarem em corpos (Albuquerque Jr., 2020).

A proposta do Corpo sem Órgãos (Deleuze e Guattari, 1996, p. 12) não é negar a herança carnal, é perceber a biologia como uma dessas fontes de sedimentação. A ciência possui uma história de classificação e hierarquização dos corpos. É por isso que precisamos fazer corpo sem órgãos. Os nossos corpos foram “roubado(s), martirizado(s), torturado(s), deformado(s)” e “suprimido(s) de uma maneira quase irrecuperável” em nome de “doutrinas”, “misticismos”, “metafísicas”, “ciências”, “políticas”, discursos médicos e todas as “redes institucionais” de “vigilância”, “organização” e “exclusão” que moldam “a vida humana” e “suas forças vitais” (Uno, 2012, p. 39). Mas, ainda temos a capacidade de fazer corpos sem órgãos, como fazíamos na infância.

As crianças não separam o que estamos chamando de corpo com órgãos e corpo sem órgãos, elas fazem CO e CsO ao mesmo tempo. Brincam com a seriedade dos códigos que organizam as casas, as igrejas, as escolas e as ruas, aprendem a fazer ou desfazer os corpos através dos rituais e dos jogos. Quando Artaud, Deleuze e Guattari, decidiram que iriam declarar guerra aos órgãos, não estavam falando apenas da carne, se referiam a todas as camadas de sentido que foram produzidas sobre ela. Mas, se a carne guarda alguma herança, como mostra a biologia e a genética, ela própria pode funcionar como delimitadora para construção de novos corpos.

Existem várias formas de olhar para essa anatomia, a própria ciência mostra que não existem determinismos absolutos na teoria da evolução e das espécies, os corpos se constroem através da relação com outros corpos. O que vemos como herança pode ser chamado de ressonância, os genes ressoam de alguma maneira sobre nós, as características genéticas, as doenças ecoam sobre as nossas carnes. Mas, nada disso acontece de maneira irrestrita, o que há são possibilidades genéticas, probabilidades de ressonância hereditária, que podem ou não se concretizarem, dependendo da história de cada um de nós e das relações que mantemos com o meio

ambiente. Não é algo totalmente dado, é construído, mesmo aquilo que achamos que foi herdado precisa ser atualizado, através das experiências da vida.

O corpo de Márcio Mendonça não nasceu em 13 de fevereiro de 1949, esse é o dia do parto. Começou a nascer quando as carnes, que ainda não tinham noção do que significava ser gênero, começaram a compreender e exercitar as regras da sociedade. É isso que Deleuze e Guattari chamaram de “estratificação”, “sedimentação” ou “coagulação”; que Butler denominou de “performatividade de gênero” ou “heterossexualidade compulsória” e Preciado de tecnologias de gênero ou mesas de operação. Quando saiu de dentro da barriga de Dona Francinete não sabia o que significava sexo ou gênero, foi através dos estratos e sedimentos da cultura, das performatividades, das normas compulsórias de gênero, das operações da cultura, dos bisturis da educação, que aprendeu a ser um pequeno homem, com a obrigação de construir um corpo e uma subjetividade em cima do pênis.

Essas camadas sedimentares, que organizam a carne, foram moldadas através da língua. A linguagem, verbal ou não verbal, não é apenas uma forma de comunicação entre as pessoas que dominam os mesmos códigos, ela funciona como uma das maneiras de produzir sentidos, de criar mundos. Quando a parteira olhou para o espaço entre as pernas e disse que era um menino ela produziu “uma invocação performativa”, criando “um conjunto de expectativas em torno desse corpo”. O gênero, portanto, “não está passivamente inscrito”, é uma “sofisticada tecnologia social heteronormativa que surgiu através das “instituições médicas, linguísticas, domésticas” e “escolares”, que produziram “corpos-homens e corpos mulheres”, transformando essas diferenças, vistas como naturais, em desigualdades sociais que foram naturalizadas (Bento, 2006, p. 86-88).

Os gêneros não são um dado da natureza, são humanos, porque a normatização nasce das relações sociais, do encontro entre as pessoas, não é resultado do feto, é produto dos afetos e desafetos, das relações que mantemos com as pessoas e com o meio ambiente. A heterossexualidade, como lembra Berenice Bento, “não surge espontaneamente em cada corpo recém-nascido, inscreve-se reiteradamente, por meio de operações constantes de repetição e de recitação dos códigos” que se apresentam “como naturais” (Bento, 2006, p. 88).

### **As mesas de operação da sociedade**

As nossas primeiras mesas de operação não mechem, literalmente, com os órgãos genitais do bebê, não foram feitas para prescrever hormônios ou procedimentos cirúrgicos, a não ser no caso das pessoas intersexuais. Elas funcionam através da manipulação das palavras e dos conceitos, da língua e da linguagem<sup>18</sup>. Quando as carnes, batizadas de Márcio, passaram pelas mãos da parteira, começaram “os investimentos discursivos” que deveriam produzir o corpo e o gênero. Foi a linguagem que alimentou esse imaginário de “bonecas, saias e vestidos para as meninas” e “bolas, calças, revólveres para os meninos”. É isso que Berenice Bento chama, usando Bentham, Foucault e Bordieu, de “panóptico de gênero” ou de “hábito de gênero” (Bento, 2006, p. 79-90).

A linguagem, portanto, é um campo de batalhas. Existe uma tentativa de domar a língua, nos dois sentidos da palavra, as crianças gostam de brincar com ela, jogando-a para fora do dicionário, da gramática e da boca. A língua não pode ser vista apenas como escrita ou oralidade, ela é carne. A gente só descobre isso quando morde ela. A linguagem se faz corpo, literariamente e literalmente. As palavras legitimam os discursos de que meninas usam bonecas, saias e vestidos e meninos bolas, calças e revólveres. Mas é preciso entregar uma bola e um revólver para os meninos e uma boneca para as meninas, para que a linguagem se transforme em corpo físico masculino com calças e o corpo físico feminino com saias e vestidos. Não são apenas as palavras que sedimentam o corpo, são os objetos e as vestimentas.

Essa gramática de gênero segmenta os brinquedos, as roupas, as cores e os sabores, produzindo maneiras de vestir, comer, falar, andar e sentir. As crianças aprendem, desde cedo a caminhar de uma maneira e não de outras, elas deixam de engatinhar e começam a andar dentro dessa oficina que foi criada para produzir machos e fêmeas. Convivem com os artesãos e as artesãs que modelam e pintam os gêneros nas carnes, aprendendo com as palavras, os gestos e os silêncios. Mas, a maior parte dessa formação não é sistematizada, ela acontece através das atividades da vida cotidiana, por meio de experiências que se tornaram tão habituais que não precisam mais nem ser ditas<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup>As pessoas transexuais, como Márcia, podem passar por operações e hormonioterapias, fazer cirurgias de “redesignação sexual” e colocar silicone. Mas, a primeira mesa de operação é a linguagem. Os corpos não começam a nascer no parto ou na mesa de um cirurgião, eles surgem quando as nossas carnes são operadas pela cultura.

<sup>19</sup> Os jovens católicos aprendem a fazer o sinal da cruz quando passam na frente de uma Igreja, isso pode ser explicado pela mãe, pelo pai ou pelo padre. Mas, essa aprendizagem também pode acontecer sem nenhuma explicação, vendo as pessoas fazerem. Quando a maioria das crianças católicas passam

As crianças aprendem o que significa ser homem ou mulher através de uma pedagogia social que define o que é macho e fêmea. Mas, elas aprendem também através da linguagem não verbal dos corpos, que nos dizem sem precisar fazer um sermão o que significa masculinidade e feminilidade. Quando somos muito pequenos não sabemos o que é isso, convivemos com os corpos sem fazer grandes distinções, podendo mamar no peito do pai se ele estiver visível. É apenas quando crescemos que começamos a fazer estas distinções, ritualizando e jogando com os códigos da tradição. Durante os primeiros meses, ou até os primeiros anos, o Márcio Mendonça não existia, apesar de ser nomeado como tal. Ele precisou ser inventado, através da codificação e automatização do gênero.

*Figura 4 - Marcise Mendonça e Márcio Mendonça*



(Fonte: arquivo de Marcise Mendonça)

A oralidade era muito importante na cidade de Limoeiro do Norte da década 1950, as palavras ditas, mais do que as lidas, ajudavam a dar significado aos corpos. Mas, a linguagem não era apenas oral, as performatividades eram construídas através dos corpos. O tipo de calçado, o calção, a blusa, o chapéu, o corte de cabelo, a maneira de andar ou de gesticular, e até os gestos mais banais, faziam parte de uma gramática de gênero. Os adereços que cobriam a pele criavam outra, se transformando em próteses culturais.

O corpo de Márcio Mendonça nasceu através dessa segunda “epiderme”, que surgiu sobre e dentro da primeira, por meio das palavras e dos adereços que ajudaram a criar a identidade e a subjetividade. As roupas, assim como os brinquedos, transportaram as carnes para o mundo dos ritos e dos jogos, criando o corpo e as

---

por um espaço como esse não precisam mais pensar sobre a prática, o corpo age automaticamente, encarnando essa memória instintiva que se tornou habitual. O instinto, nesse caso, não é uma essência natural e inata, é uma experiência que foi essencializada e naturalizada, a ponto de parecer que antecede a cultura. Não é uma pulsão animal, que poderia resultar em devir, é uma compulsão cultural, que surge das normas sociais.

segmentações sociais. As pessoas que viveram na década de 1940 e 1950 não estavam fora desse sistema de sexo/gênero, foram construídos e construídas pelas mesmas tecnologias que criaram o Márcio<sup>20</sup>.

Marcise Mendonça foi criada pela mesma família, conheceu a Igreja Matriz de Limoeiro do Norte e conviveu com os rituais da Diocese. Mas, construíram-se de maneira diferente, ela colocou sobre (ou sob) a pele camadas de roupas, objetos, gestos e sentimentos, que alimentavam uma subjetividade que hoje chamamos de cis-heteronormativa. A sua identidade estava de acordo com o que a sociedade imagina que seja (ou que deva ser) o corpo de alguém que tem uma vagina, se relacionou sexualmente com um homem (heterossexualidade) e usou as roupas que eram atribuídos ao gênero feminino (cisgeneridade). O Márcio inverteu essa lógica, queria usar as mesmas roupas da irmã e da mãe (transgeneridade).

Essa ideia de normal ou de original, surge das normas de gênero, que naturaliza a relação vagina-mulher e pênis-homem. É por isso que Marcise diz que antes Márcio era habitual, que “vestia roupa como qualquer outro menino, normal” (Marcise Mendonça, 04/08/2018). Durante uma parte da sua vida foi a família que lhe vestiu e deu os brinquedos, obedecendo a essa gramática corporal. Como as carnes não sabiam o que era corpo e nem gênero, a incorporação acontecia de acordo com os padrões de normalidade dos adultos.

Esse corpo não era visto como ameaça apenas porque desviava da norma, ele era perigoso na medida que colocava em suspeição o conceito de normalidade, quando mostrava que todos somos construídos através de tecnologias de gênero, de próteses culturais. Não são apenas as travestis e transexuais<sup>21</sup> que fazem corpo, que se montam, todos os seres humanos passam por uma montagem, com camadas de roupas, calçados, maquiagens, cosméticos, adereços, gestos, jargões, maneiras de andar, de falar ou de sentir. A maioria não precisa pensar sobre isso, porque são vistos como normais ou naturais. Mas, ninguém saiu do parto vestido, calçado, maquiado, com boneca ou com carrinho, usando azul ou rosa, e andando, falando e sentindo

---

<sup>20</sup> Não passaram pelas mesmas cirurgias e nem tomaram os mesmos hormônios da Márcia, mas também criaram próteses através das roupas, dos brinquedos, dos calçados, dos penteados e das maneiras de andar, falar ou sentir. É por isso que Marcise associa as roupas aos órgãos genitais, existe um processo de racionalização que alimenta essa ideia de que há meninos normais e meninos anormais, transformando as dissidências de gênero em anormalidade.

<sup>21</sup> A grande ameaça das travestis e transexuais não é apenas porque desviam e fogem da norma, é por causa da denúncia implícita, elas denunciam que aqueles que se acham normais, naturais e originais também foram inventados. Não existe um corpo original, todos somos paródias de gênero.

como homens ou como mulheres, essa experiência é cultural e precisa ser aprendida, introjetada nas carnes como próteses que fazem o gênero.

O corpo do Márcio e da Márcia coloca em suspeição todos os outros corpos. Para alguns limoeirenses ele seria (ou poderia ter sido) normal, natural e original e ela anormal, desnaturada e inventada. Mas, quando fazemos a história do corpo dele, como de todos nós, percebemos que não era normal, porque ninguém nasce conhecendo as normas da sociedade, é apenas com o passar do tempo que aprendemos a “gramática” da normalidade. Precisamos ter cuidado para não criar um determinismo pré-parto, nenhuma identidade nasce no ventre da mãe, ela é produzida em sociedade, através de relações sociais que precisam ser historicamente situadas. Márcio Mendonça, assim como Marcise Mendonça, não era normal ou original, porque de “perto ninguém é normal”<sup>22</sup>. Todos somos inventados, fabricados, construídos, desconstruídos e reconstruídos através das tecnologias de gênero, com as especificidades do espaço e do tempo em que vivemos.

O Márcio, como todas as crianças da sua época, foi criado para incorporar esse padrão de normalidade, naturalidade e originalidade. Como nasceu em Limoeiro do Norte, no interior do Estado do Ceará, em plena década de 1940, precisava se adequar ao corpo da tradição, criando uma organização corporal ou um organismo através dos rituais. Mas, a linha entre os ritos e os jogos é muito tênue, a delimitação entre corpo com órgãos e corpo sem órgãos é uma construção imaginária. A infância, da forma como a conhecemos hoje, é uma época de experimentação, de aprendizagem através dos códigos e das brincadeiras.

Quando uma criança pequena pega um boneco ou uma boneca, um fogão ou um carro para brincar não sabe o que significa gênero, ela quer apenas brincar. Mas, quando os adultos ou as crianças maiores dizem e repetem várias vezes que esse brinquedo é de menino e aquele outro é de menina, cria camadas de sentidos ou de significados sobre o plástico e a pele, imprimindo nos objetos e no corpo as próteses que ajudam a criar a masculinidade ou a feminilidade. Mas, junto com a noção de gênero vem a de sexualidade, os meninos e as meninas não sabem o que é sexo, não tem noção do que são práticas sexuais, são os adultos que induzem a sexualização<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> O trecho faz parte da música Vaca Profana que foi cantada por Caetano Veloso. Está disponível em: <https://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/vaca-profana.html>. Acessado em 15 de julho de 2020

<sup>23</sup> Apesar de várias famílias dizerem que não falam sobre isso, que esse é um tema proibido até certa idade, as crianças aprendem através da linguagem verbal e não verbal, das palavras e dos silêncios, das interdições e dos gestos. Elas não precisam ver os atos sexuais ou ouvir alguém dizer o que é.

As crianças pequenas percebem que tem alguma coisa entre as pernas, porque elas são curiosas e olham para as outras crianças sem roupa para fazer a comparação. Mas, uma coisa é ver e a outra é atribuir sentido, não existe visão de olho sem visão de mundo. Quando a carne é apenas carne o que chamamos de pênis é apenas um pedaço dela, que tem no máximo uma função urinária, sem organização ou organismo, já que ainda não controla o próprio mijo. É apenas quando a carne se transforma em corpo, que os “mijadores” ganham status de órgãos sexuais. Ao mesmo tempo que aprendem o que significa (ou o que deve significar) ter um pênis ou uma vagina, descobrem o sentido dos objetos. A maioria dos bonecos e das bonecas não possuem órgãos sexuais, não vem com pênis ou vagina, a masculinidade e a feminilidade é representada através de outros elementos, como cabelos, vestidos, calças, maquiagens e formas corporais.

Quando as carnes se tornam corpos, os bonecos e as bonecas ganham órgãos sexuais, mesmo quando não possuem um. O plástico, o barro, a madeira, o pano e a espiga de milho, que era apenas plástico, barro, madeira, pano e espiga de milho se transformam em boneco com gênero, criando um organismo, que se torna extensão do corpo das crianças<sup>24</sup>. Como dizia Walter Benjamin, as crianças copiam os objetos, os corpos e as experiências dos adultos, mas elas se apropriam de tudo isso para fazer de uma maneira diferente, para criar algo novo, que pode alimentar ou questionar as normas.

As referências de Márcio Mendonça eram de uma família católica e cis-heteronormativa, ele aprendeu os códigos da tradição e começou a construir o corpo e a subjetividade a partir do dispositivo sexo-gênero. Mas, da mesma forma que ressignificava os brinquedos, reinventava as referências que serviam para construir a sua subjetividade.

---

Aprendem através dos ditos e não ditos, dos entreditos e dos interditos. Quando começam a brincar de casinha e colocar as bonecas e os bonecos para namorarem, com insinuações afetivas e/ou sexuais, estão colocando em prática o dispositivo da sexualidade e do gênero. Significa que as carnes deixaram de ser apenas carnes e o plástico deixou de ser apenas plástico, que absolveram as camadas de cultura, que sedimentam os corpos com órgãos.

<sup>24</sup> É por isso que elas podem simular relações sexuais com bonecos e bonecas que não tem sexo. Não precisam ver o sexo dos brinquedos, assim como não precisam presenciar o sexo dos adultos, as crianças inferem a partir do que não veem. Elas sabem que todos os dias papai e mamãe vão se deitar no mesmo quarto e na mesma cama, não precisam ver ou saber dos detalhes para imaginar o que acontece lá. Como a imaginação é criativa e inventiva, preenche a cena e dar sentido ao desconhecido. É através do conhecimento e do desconhecimento, que os pequenos e as pequenas vão dando sentido aos relacionamentos heterossexuais.

“Sempre me identifiquei mais com minha mãe, que com meu pai. Para mim ela era um protótipo de ser, e eu desejava ser ela quando fazia seus buquês de flores artificiais, quando cantava em solo na Igreja, quando se pintava com vermelho batom, quando frisava o cabelo com Dona Maria Remígio. Tudo isso eu via e não sabia porque eu não podia um dia fazer” (Caderno de anotações – Arquivo da família Mendonça)

O Márcio, assim como a família, estava preso a essa lógica binária que produzia masculinidades e feminilidades. Mas, podemos fazer o exercício contrário, pensando através dos jogos e das brincadeiras e não apenas dos rituais, trazendo à tona a sua danação e a “má criação” e não apenas os instrumentos de domaço. “A relação não é” apenas “tenho um pênis”, “por isso não posso usar vestido”, mas “quero usar um vestido, porque não posso?” (Bento, 2006, p. 24). Ou, ao contrário, se quero usar vestido porque não tenho uma vagina?

“Quando muito criança questionei-me porque a Marcise, minha irmã, tinha a bolota (vagina), e eu tinha o bilu (pênis). Lembro-me que em uma ocasião chegou no sítio dos meus avós maternos, um senhor de São João do Jaguaribe, que iria castrar os porcos do meu avô e nem mesmo os gritos de dor dos animais fizeram com que eu pedisse a minha avó que pedisse para me castrar também. A minha avó jamais compreendeu uma manifestação como tal, vinda de uma inocente de uma criança (caderno de anotações – arquivo da família Mendonça).

Como a sociedade funciona de maneira binária, associando órgão sexual e gênero, a criança pode aceitar essa associação e inverter a pergunta, como sugeriu Berenice Bento, ou apenas trocar o sentido do determinismo: se eu tivesse uma vagina poderia usar vestido. Já que o pênis e a vagina são usados como base para determinar o tipo de subjetividade, a criança acreditou que basta cortar o “bilu”, como fizeram com o porco, para se tornar uma “bolota”. Essa pequena citação, que encontrei no caderno de anotação de Márcia, nunca entrou no livro que foi lançado dez anos depois.

Esse auto registro inverte o dispositivo da normatividade cis e cria uma memória da transexualidade, para mostrar que ela existia desde a infância. Mas, no começo não existia cisgeneridade e nem transgeneridade, haviam apenas carnes que se transformaram em corpos e gêneros. A masculinidade e a feminilidade vieram depois, quando o corpo se apropriou das referências que recebeu da sociedade para produzir as identidades.

A história do barrão castrado não pode ser vista como uma prova de que a transexualidade existia desde sempre e para sempre, é apenas uma das formas que

a criança encontrou de externar as suas angustias, de dizer que não se enquadrava dentro dos padrões de gênero que foram pré-estabelecidos<sup>25</sup>. Por outro lado, não podemos dizer que não havia elementos para construir uma infância trans, ela poderia ter construído uma identidade feminina no decorrer da infância, se a sociedade da época estivesse aberta para essa possibilidade.

As crianças não fazem corpo apenas com órgãos sexuais, elas fazem corpo com o mundo, com tudo que encontram no meio do caminho, inclusive com o meio ambiente. Mas, não conseguem fazer isso apenas através do jogo e da danação, por que uma hora ou outra precisam passar pelos rituais e aprender a gramática que segmenta e hierarquiza a natureza e a sociedade através da noção de sexo e de gênero. Márcio aprendeu a fazer corpo com o corpo da mãe, do pai, do padre e dos brinquedos, mas também se apropriou dos animais e das classificações que fazemos sobre eles. Quando pediu para ser castrado como o porco dos avós, rompeu a fronteira e borrou a hierarquia entre humanos e não humanos, mexendo com os códigos que dizem o que pode e o que não pode ser feito no corpo dos suínos e dos sapiens.

A avó não conseguia entender como é que o netinho, tão “inocente”, conseguia imaginar uma cena como essa. Mas, curiosamente, ela vivia em uma sociedade extremamente animalizada, em que os humanos adultos se constroem através dos animais<sup>26</sup>. Quando Márcio Mendonça fez essa analogia não estava apenas mimetizando a animalidade do bicho, por que os porcos não são apenas porcos, recai sobre eles camadas de significados, que transformam os suínos em corpos com órgãos, organizados a partir da gramática dos corpos e dos gêneros humanos<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> É preciso levar em consideração as especificidades do tempo da narração e daquele que está sendo narrado, não é possível separar essas duas temporalidades, como a linguagem, do bilu e da bolota, pode nos ajudar a entender. Quando a história do porco aconteceu Márcia ainda não existia e o Márcio ainda estava em construção e desconstrução. O que havia era uma criança que brincava com a tradição, fazendo corpo com órgãos e corpo sem órgãos para devir-mãe, devir-irmã, devir-freira, devir-flor ou devir-animal. Que podia inclusive devir-Márcia, mas que era apenas uma das formas de colocar o corpo em movimento. Mas, ao mesmo tempo começava a criar identidades, a construir formas, estagnando esse fluxo, para ter um território existencial, que passava pelos padrões de masculinidade e feminilidade.

<sup>26</sup> As próprias relações sexuais, sejam elas conjugais ou extraconjugais, eram construídas a partir do imaginário em torno do macho e da fêmea, do coito do cavalo e da égua, do boi e da vaca, da cabra e do cabrito, animalizando as relações humanas. Na concepção de Brigitte Baptiste, o que acontece é exatamente o contrário, a humanização dos animais. Antes de usar os bichos para subjetivar os homens e as mulheres, usamos os códigos humanos para classificar os animais, criando uma biologia e uma ecologia antropocêntrica. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/hja/21528411.html>, acessado em 10 de julho de 2020.

<sup>27</sup> Os animais que convenciamos chamar de machos não se relacionam apenas com aquelas que chamamos de fêmeas, eles copulam entre si. Não fazem o coito apenas em nome da procriação, essa

Os porcos possuem muitas coisas em comum com as pessoas, como a anatomia do fígado, do coração e dos rins. Eles são usados como cobaias nas experiências científicas e aparecem como uma das poucas possibilidades de estudo para transplante de órgãos entre duas espécies de mamíferos<sup>28</sup>. Mas, a força da analogia de Márcia não está na ciência, a sua comparação é fruto da experiência. O porco é castrado por causa do consumo de carne, o barrão que não passa pela castração “apresenta sabor e odor desagradáveis”, o cheiro exalado pela carne é tão desagradável que a indústria de alimentos conseguiu tornar obrigatória essa prática, criando pesquisas para o desenvolvimento zoofarmacológico, que podem castrar de maneira química ou acabar com o mau cheiro sem precisar de castração, inibindo o mal odor através de novas tecnologias<sup>29</sup>.

O pedido de Márcio, para ser castrado, não fazia sentido para a família Mendonça. Como poderia querer sentir tamanha dor? Não se tratava apenas de dor física, a castração em uma cidade como Limoeiro do Norte na década de 1950 representava o desprestígio social, a humilhação, a destituição do poder, a perda do falo e da fala. Cortar os testículos numa sociedade que se organizava através da relação pênis/macho/masculino/heterossexual e vagina/fêmea/feminina/heterossexual, significava se tornar afeminado, perder o status de masculinidade e de heterossexualidade, fundamentais para manter a ideia de superioridade<sup>30</sup>.

---

é uma concepção humana. Os bichos e as bichas copulam com bichos e bichas do mesmo sexo ou do sexo oposto. Alguns animais e algumas plantas possuem formações e organismos completamente diferentes dos nossos, dependendo da espécie não possuem apenas um sexo ou mudam o que tem, transformando o sentido que damos a sexualidade e a procriação.

<sup>28</sup> Essa informação foi retirada da reportagem “Porque os órgãos de porcos e não de macacos são testados para transplantes em seres humanos?”. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/por-que-orgaos-de-porcos-e-nao-de-macacos-sao-testados-para-transplantes-em-seres-humanos/> e acessado em 16 de julho de 2020.

<sup>29</sup> Essa ciência dos odores, que mexe com a química, com a biologia, com a medicina veterinária, com próteses químicas e biológicas microscópicas, é contemporânea da sociedade farmacopornográfica, que tornou possível a construção do corpo da Márcia através das cirurgias plásticas, dos implantes de silicone e das injeções de hormônios. Mas, quando era criança, ainda não existiam esse tipo de tecnologia, a fabricação dos corpos das pessoas e dos animais aconteciam de outra maneira, através da tradição. Os avós sabiam, sem precisar de um manual de suinocultura, que os barrões não castrados poderiam exalar mau cheiro ao ser cozido e a única tecnologia que possuíam para evitar isso era a faca, que usavam para a fazer a castração dos testículos.

<sup>30</sup> Para a sua avó, que conheceu de perto essas desigualdades de gênero, essa solicitação não tinha sentido. A lâmina, que pode cortar o órgão do porco em nome da degustação humana, não pode cortar o órgão de uma pessoa da família. Perder parte dos testículos significava perder a honra, para um homem era uma experiência tão grave quanto seria para uma mulher perder a virgindade antes do casamento. Uma das coisas que definia a performatividade do cabra-macho nordestino, ser inventado juntamente com a região Nordeste do Brasil, era a castração dos outros (Albuquerque Jr., 2001 e 2013). Para ser macho era preciso castrar as mulheres, elas não podiam parecer que tinham falo ou fala. Era

O órgão sexual não é apenas um pedaço de anatomia entre as pernas, é uma fonte de produção de sentido, não é corpo com órgãos ou corpo sem órgãos, é um órgão sem corpo, ou um órgão que criou raízes sobre o corpo, que se espalhou por ele, através de cada fio de cabelo, fazendo com que seja maior do que a junção de todas as partes. Cortar os testículos, numa sociedade falocrêntrica, é como abrir as entranhas e tratar os fatos, retirar todos os órgãos e revirar a pele pelo avesso. Essa prática, tantas vezes executada com os porcos<sup>31</sup>, não pode ser feita com os animais humanos, a não ser que eles não possuam mais humanidade, que tenham sido destituídos da categoria de gente, se tornando sub-humanos ou semianimais.

Márcio Mendonça foi criado para ser um cabra-macho ou um barrão-macho<sup>32</sup>, como manda a tradição. Mas, descobriu que podia brincar com os códigos que produziam o limoeirense-nordestino-caprino-suíno-macho. Mas, essa descoberta não aconteceu de maneira tranquila, a externalização veio acompanhada de reações. Como não se enquadrava no modelo de macho e construiu uma masculinidade desviante, mais ligada ao feminino, foi chamado de mariquinha, baitola, boiola, etc. A partir do momento que se identificou “mais com a mãe do que com pai”, desejando o cabelo, as rosas, o canto, a arte de pintar e os batons, foi chamado de viado. O importante não é definir se ele era ou não homossexual nesse período, as crianças

---

necessário, muitas vezes, perseguir as masculinidades desviantes, porque o desvio maculava, na visão deles, a heteronormatividade.

<sup>31</sup> Os suínos, assim como os caprinos, podem ser castrados e suas entranhas podem ser reviradas na ponta da faca. O duelo entre os cabra-machos é uma performatividade de gênero, as palavras e os gestos de macheza aumentam ou diminuem a masculinidade, dependendo de quem ganha e de quem perde a briga. A castração, ou a capaço, era uma das principais tecnologias de produção de corpos da sociedade nordestina, castrar o adversário significava acabar com a sua capacidade de domínio, diminuindo o poder de falo e de fala. Em nome da honra da família, da religião ou do grupo político, podiam entrar em guerra com outros cabras, até acabar com as condições políticas e econômicas que dão sustentação ao seu clã. Mas, também podiam rasgar, literalmente, a barriga dos adversários, cortando as tripas e os órgãos sexuais, destroçando as carnes com uma faca ou explodindo a cabeça com uma arma de fogo. Castrar, ou capar, era uma tecnologia de dominação que tornava alguns machos mais machos do que outros. Sair com os pênis e os testículos de outros homens nas mãos era um sinal de macheza, desde que eles fossem um trunfo de guerra. Mas, sair com os pênis e os testículos de outros homens nas mãos em uma época de paz, como símbolo de amor ou de prazer, era um sinal de falta de macheza. A reação dos cabras e dos cabrões diante das experiências “cabroafetivas” era a castração social, que podia culminar em violência física e castração literal dos cabritos dissidentes.

<sup>32</sup> Se as relações humanas acontecessem dentro de uma pocilga, o barrão macho seria o símbolo máximo da masculinidade e o ato de capar outro barrão-macho e os porcos dissidentes, o grande trunfo de guerra. A castração não aconteceria apenas através de um ser exógeno que se apresenta como superior, ocorreria dentro do próprio chiqueiro, através da disputa entre os barrões. Mas, se os porquinhos pedissem aos barrões anciões para modificar os seus órgãos sexuais como escolha e não por causa de punição? Seriam desconsiderados ou xingados, ignorados ou chamados de animais impuros, sujos, selvagens e possuídos por uma legião demônios.

não nascem homens, mulheres, gays, lésbicas, transgêneros ou cisgêneros, elas surgem apenas como carnes que precisam de várias camadas de sedimentação para se transformarem em corpo (Albuquerque. 2020).

Antes de sermos homens ou mulheres, homossexuais ou heterossexuais, cis ou trans, somos interpelados pelos outros, que dizem como devem ser as nossas identidades antes da gente saber o que elas são. Uma criança pequena consegue brincar com todos os brinquedos e todas as cores, se os adultos não atrapalharem. Ela só tem a noção de identidade de gênero quando dizem e repetem que esse brinquedo e essa cor é de menino e aquele brinquedo e aquela cor é de menina. A mesma coisa acontece com a sexualidade, não entendem o que significa sexo e muito menos homossexualidade, os meninos que possuem traços femininos são xingados de mariquinha, baitola ou boiola antes mesmo de saberem o que isso significa.

A nomeação surge através das ofensas, que podem ou não serem ressignificadas. Essa performatividade xingativa, que usa a linguagem oral e corporal para xingar os desviantes e as desviantes, deixa marcas físicas e psicológicas que podem culminar com a morte, se não existir uma rede de proteção. Márcio Mendonça tinha assistência de parte da sociedade limoeirense, através de Padrinho Monsenhor Otávio de Alencar Santiago, de Judite Chaves Saraiva e da família. Mas, a oficina do padre, que servia para fazer os bancos da Igreja e para brincar, podia se transformar em território de violência.

“Meu pai não é natural de Limoeiro ele é do Juazeiro do Norte, então ele veio para Limoeiro trabalhar na igreja e muito jovem com 14 anos e os pais dele foram embora deixaram ele com o Monsenhor Otávio Alencar, então o Monsenhor terminou de criar meu pai e ele sempre dizia para gente que tinha um irmão de criação aqui em Limoeiro que era a família dele e isso seria o Márcio (...) ouvia meu pai falar muito que não gostava dele, às vezes, meu pai estava na oficina, meu pai Vicente Rodrigues de Oliveira, ele estava na oficina e ele chegava, meu pai corria com um pedaço de pau atrás dele, acho que devido à situação, a condição de escolha que ele fez”.

A fala de Neuma mostra uma cena muito corriqueira na infância dos desviantes e das desviantes de gênero. Quando alguém xingava uma criança de viado, bicha ou sapatão porque ela estava brincando com uma boneca, um fogão ou um carrinho, criava um dispositivo de defesa em nome dos padrões hegemônicos. A cena de Seu Vicente Rodrigues, ainda jovem, correndo atrás de Márcio com um pedaço de pau mostra exatamente isso, uma performatividade de proteção ou de autoproteção que foi criada para reproduzir a norma. Essa é uma das maneiras que os homens

encontram para mostrar que são homens, precisam afirmar e reafirmar a sua masculinidade até que ela pareça firme e inquestionável, é preciso se colocar como superior as mulheres ou xingar e agredir as pessoas que não se adequam a esses padrões. A maioria das palavras e dos gestos são feitos mais para si e para os outros do que para quem está sendo atacado, é uma forma de dizer que não é igual a ele.

O pequeno Márcio Mendonça era desviante por que não conseguiu se adequar ao padrão. O corpo, criado para ser macho, brincava de ser fêmea, se apropriava dos signos que são usados para criar a feminilidade, produzindo outras formas, que hoje chamamos de transexual. Mas, esse corpo não sabia o que significava ser trans ou cis, ele se baseava no binômio macho e fêmea e brincava com os códigos que são usados para classificar os animais humanos e não humanos.

“Era o instinto dele, ele desde pequenininho se pintava, calçava salto alto, fazia as bonecas” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018)

“Na infância, na infância de cinco (5), seis (6) anos por ai. Ia para o espelho e já se produzia todinho de mulher. Vestia as roupas dela, botava os sapatos altos. Às vezes é comum a criança andar com o sapato da mãe. Não vestia só os sapatos. Ele se vestia todinho e saia arrastando o vestido, além de pintado, de brinco e tudo (...) Ele já tinha assim essa de querer ser mulher” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

“Quando ele era criança a gente inventava de brincar de circo mas sempre ele queria ser a baiana. Quer dizer que desde pequenininho que ele tinha essa tendência (...) ele se vestia de baiana, Marconi era o dono da bilheteria e ele não, pegava as roupas de Tatá e se vestia de baiana, a baiana era ele, se não se vestisse de baiana ele não brincava no circo. Dançava, rebojava, brincava, o microfone era um cabo de vassoura numa lata de doce, de leite. Era de cinco para seis anos” (Entrevista com Iara, 27/03/2021)

Nas falas de Marilúcia, Marcise e Iara os paradigmas de corpo se misturam, a sua feminilidade aparece como natural, só que dentro de um corpo errado; e como desvio, de um menino que desejava ser menina ou de um homem em miniatura que queria ser mulher<sup>33</sup>. Ao invés de pensar neste corpo como essência, que seria desde sempre e para sempre masculino ou feminino, prefiro pensar nas experiências de vida, na corporalidade de alguém que brinca. A criança quando é muito pequena é apenas

---

<sup>33</sup> Elas pensam através da normatividade e da normalidade, é por isso que elas dizem que até certa idade ele era “normal” e com o tempo provocou esse desvio. Na fala de Marilúcia percebemos exatamente o contrário, o que se sobressai é uma espécie de instinto feminino que antecederia a infância. Se existe um desvio seria da natureza e não dela. Mas, curiosamente, as citações aparecem no masculino, embora em outras ocasiões elas falem no feminino. Mas, nesse momento, em que buscam uma gênese da feminilidade, instituem a masculinidade através da linguagem. Essa ambiguidade de gênero está bastante presente nas memórias sobre ele e ela.

um(a) bricoleur, não é menino, menina, cis ou trans, é um corpo em construção, que recorta, cola, monta, desmonta, costura e descostura pedaços de corpos e subjetividades, que experimenta várias possibilidades de existência, dentro e fora da norma, nos caminhos de fronteira.

Márcio Mendonça podia ser pajem, coroinha, cantor de rádio, pianista, desenhista de santos e de santas. Ele era afilhado de Monsenhor Otávio de Alencar Santiago e Judite Saraiva, filho de Dona Francinete e Seu Fausto Mendonça, e vivia “sob os cuidados das mulheres que cuidavam da casa paroquial”<sup>34</sup>. Mas, também era o menino que podia ser menina, entrando em devires de mãe e de freira.

“Lembro-me que sempre que a minha mãe saía e que eu ficava só em casa, vestia seus vestidos, calçava seu sapato alto e passava seu batom e diante do espelho. E admirava-me ajeitando meu leque. Era um comportamento fantasioso que hoje temos resposta. As vezes pegava uma cartolina e fazia uma corneta, vestia um vestido azul e ia para o quarto da casa do padre vestir-me de freira” (caderno de anotações - arquivo de Marcise Mendonça)

Essa imagem de Márcio brincado de freira é muito simbólica, porque mostra como as crianças se apropriam dos símbolos. Como ela conseguiu entrar na casa paroquial e fazer esse tipo de performatividade dentro de um lugar religioso? Algumas pessoas defendem que isso acontecia por causa do apadrinhamento de Monsenhor Otávio. Mas, não podemos afirmar se ele blindava ou não o afilhado, as fontes trazem vários elementos que mostram que ele protegia e em alguns momentos até dizia: “Deixe o bichinho” (Marilúcia Mendonça, 15/05/2018). Mas, é preciso ter cuidado com a supervalorização dessa proteção, pois se ela existia acontecia apenas em algumas situações específicas.

Como lembra Iara, que era tia do pequeno Márcia Mendonça, “ele cresceu contra tudo e contra todos, principalmente contra Padrinho Monsenhor que não queria de jeito nenhum, quando percebeu botou no Seminário (de Limoeiro), o bichinho sofreu muito” (Iara, 27/03/2021). Uma coisa era proteger uma criança danada que fazia fuxico da vida da tia, que brincava com as frutas da mãe, com as paredes da casa, com as grades da Igreja, com o sino ou com os amigos do irmão; outra coisa era proteger uma criança que fazia transgressões de gênero. Não estou querendo

---

<sup>34</sup> Essa citação faz parte do caderno de anotações de Márcia Mendonça, que encontra-se no arquivo de Marcise Mendonça Vital, em Olinda/PE.

dizer que esse tipo de proteção não existia, mas não podemos imaginar que sempre existiu.

“Padrinho Monsenhor internou o bichinho no seminário para ver se tirava essa tendência da cabeça dele. Agora Tatá não. Tatá e o Fausto nunca recriminaram você acredita? Se tiver alguém que diga isso é mentira. Que era contra, eles ficaram tristes, mas nunca humilharam” (Entrevista com Iara, 27/03/2021).

A família Mendonça, como a maioria das famílias de Limoeiro do Norte, criou o Márcio para ser um homem heterossexual como seu pai. É difícil acreditar que existia essa proteção absoluta quando o assunto era gênero e sexualidade. Não estou querendo dizer que não existia a possibilidade de desviar da norma, Dona Francinete e seu Fausto possuíam personalidades que divergiam dos padrões de feminilidade e masculinidade vigentes. Mas, eram desvios tolerados, que aconteciam dentro das possibilidades aceitáveis de reconfiguração dessas identidades. O que Márcio estava fazendo era diferente, porque invertia completamente os padrões.

É por isso que eu desconfio dessa ideia de amparo incondicional, por que se existisse ele não precisava esperar a família sair de casa para vestir as roupas, passar batom e calçar os sapatos escondido, nem necessitava fugir para a casa paroquial para poder se vestir de freira. O preconceito não começou fora de casa, começou dentro de casa, quando perceberam as primeiras dissidências.

“Ele foi discriminado pela sociedade pelos amigos né. E foi, inclusive, discriminado pela própria família porque a mãe dele ficou assim angustiada né, que mãe não ficaria? Angustiada de ver que o filho era um artista, mas ele não tinha, não estava bem resolvido na questão da sexualidade. Então, os hormônios de um adolescente são uma coisa terrível e ele teve que enfrentar porque ele não tinha nada de homem ele não queria ter nascido assim, a alma dele era feminina. Então ele começou a descobrir a sexualidade e minha mãe fazia isso para dizer para ele que aceitava e que se ele não gostava daqueles pelos que ele tirasse (...) Ele foi se descobrindo na homossexualidade. E quando ele começou a descobrir ele chorava porque nascia os pelos no rosto (...) E eu me lembro que mamãe pegou uma pinça né, de sobancelha que as mulheres usavam, e deu para ele e disse: - Meu filho vá lá no meu ateliê (que ela tinha um quarto que guardava todas as coisas de arte). Vá lá pro meu quarto e tire esses pelos, sabe por quê? Porque você não pediu para nascer esses pelos em você. Se você não quer está aqui a pinça, vá tirar!” (Entrevista com Rita Peixoto, 14/08/2019).

“A família aceitava, mas no começo não aceitava não, tinha um tio que era coronel” (Entrevista com Zé de Telvina, 11/2015).

Com exceção da sua Tia Iara, das vizinhas e, posteriormente da sua mãe, havia uma enxurrada de preconceitos. Existiam acordos ocultos e as vezes até públicos, algumas mulheres falavam grosso, trabalhavam fora de casa e comandavam a política, mas não podemos acreditar que essas experiências modificavam, por si só, a lógica do patriarcado, a maioria dos acordos faziam parte da própria sociedade patriarcal, eles podiam acontecer, desde que fosse de maneira controlada. O problema, na visão dos saudosistas, é que essas inversões estavam ficando cada vez mais visíveis, mais públicas, colocando em perigo a imagem dos pais.

A subjetividade do Márcio foi construída através da tradição e da transgressão, ele podia rezar para Santa Terezinha e para Nossa Senhora da Conceição em 1953 e 1954, ou brincar escondido com a maquiagem e os sapatos da mãe quando ela saía de casa. Era um pajem, um coroinha e um aspirante de seminarista que participava dos rituais da Igreja e da Diocese. Mas, era o menino que roubava as roupas da mãe e da irmã ou que saía de sua casa para se vestir de freira na casa paroquial. Essas duas dimensões não podem ser vistas de maneira separada, a casa da família e a casa paroquial eram espaços de mitos, de ritos e de jogos. Nenhuma instituição é apenas ordem e disciplina, apesar de ser apresentada como tal. A Família e a Igreja são lugares da criação e da má criação, da domaço e da danaço, dos rituais e das brincadeiras.

### **Arte, religião e feminilidade**

Enquanto os críticos denunciavam nos jornais que os livros, os filmes e as novelas estavam ensinando os meninos a fazer arte, a cantar e a tocar piano, feminizando a sociedade, o Márcio começava a modelar o corpo e a subjetividade, se aproximando desse modelo de gênero. Na década de 1940 e 1950 existiam homens que eram músicos, como era o caso do “mestre Odilo” ou que exercitavam o canto, como faziam parte dos estudantes do Colégio Diocesano. Mas, a arte era uma das profissões que gerava desconfiança, que exigia um esforço redobrado para reforçar a masculinidade, para provar que não deixava de ser homem. Ao mesmo tempo é uma das áreas onde essa identidade entra em erosão, com um grande número de pintores, escultores, atores, dançarinos e músicos homossexuais. As artes da Igreja Católica, incluindo aquelas que acontecem nas paróquias, nos internatos e nos seminários, não são apenas religiosas ou sacras, elas também podem ser profanas.

O segundo elemento que transita entre a masculinidade e a feminilidade é a vida de seminarista. Como lembra Iara foi o seu padrinho monsenhor Otávio que colocou ele no seminário Cura D`Ars. Mas, depois ele procurou a vida religiosa por conta própria, transformando as igrejas em próteses do seu corpo. O objetivo do padre não se concretizou, a vida de claustro não curou, até porque não tinha nada para curar. O que aconteceu foi o contrário, ele continuou com seus jeitos e trejeitos e ainda se apaixonou pela vida religiosa. A escolha pelo celibato, a convivência cotidiana com outros homens, colocava em dúvida a própria masculinidade<sup>35</sup>. É por isso que os padres e o bispo reforçavam as normas, queriam criar um corpo rígido, que obedecesse aos horários e a segmentação das hierarquias.

O rigor não acabava com os encontros proibidos, porque as jovens e os jovens arrumavam namorados e namoradas antes e depois da reclusão. Alguns padres construíram relacionamentos passageiros ou duradouros com mulheres mesmo depois de se tornarem párocos. A mesma coisa vale para os seminaristas e padres que eram homoafetivos, a rigidez não impedia que acontecessem relacionamentos entre as pessoas do mesmo sexo. Pelo contrário, eles aconteciam tanto fora como dentro dos seminários e das paróquias.

A arte sacra e a religiosidade do Márcio podiam servir de escudo, mas também alimentavam a desconfiança. Ele fazia bricolagem de gênero e se tornava um corpo afeminado e andrógeno. As pessoas acreditavam que pintar, cantar, esculpir, tocar piano e entrar no seminário era uma forma de feminização. A transformação na frente do espelho era uma experiência solitária, a maioria das pessoas não sabiam o que estava acontecendo. O que chamava atenção e gerava repreensão eram as palavras, os gestos e os gostos que apareciam em público, encarnados em cada centímetro da pele. O corpo que saía nas ruas, nas igrejas e nas casas não era o da pequena freira, era do jovem pajem e coroinha, do catequista que se tornou seminarista. Mas, essa

---

<sup>35</sup> Da mesma maneira que existia homens heterossexuais artistas, também haviam padres que reforçavam esse padrão de masculinidade. Mas, o que vigorava era uma imagem angelical, que colocava esses corpos ao lado dos anjos, como seres que não possuem sexo. Esse lugar neutro, que supostamente livraria da desconfiança, serve para reforçar o estigma, pois a neutralidade é entendida por parte da sociedade como androginia. Esse é um dos motivos da Igreja se preocupar tanto com a questão da sexualidade dos padres, ela sabe que não existe essa neutralidade, que os corpos continuam com desejos e que a experiência de ser seminarista ou pároco é diferente das teorias construídas através de estudos teológicos. Ao longo da História não faltam exemplos de padres e freiras que tinham relacionamentos afetivos, amorosos e sexuais com pessoas do mesmo sexo ou do sexo oposto.

masculinidade era desviante, porque carregava elementos que a nossa sociedade atribui ao feminino.

“Ele tinha delicadeza nas mãos, as mãos era de homem mas o gestual era de mulher, ele falava como minha mãe, falava como a mãe dele, a gente percebia isso essa presença feminina muito forte. A maneira como ele ficava parado, a mão nos quartos, entendeu? Quer dizer, era muito feminino, apesar das roupas não serem (...) o corpo dele, a expressão a postura os gestos eram muito femininos e a voz também (Entrevista com Társio Pinheiro, 18/05/2018)

A sua existência, por si só, já era vista como uma transgressão, não precisava falar o que fazia escondido, o corpo dizia muito mais coisas sem precisar usar uma palavra. Essas outras manifestações, esses acontecimentos disparatados, confirmavam a dissidência. Mas, os padres não sabiam tudo o que acontecia nos quartos da casa da família e da paróquia, a presença desse corpo ambíguo já era motivo de repreensão.

“No ano que ele entrou no seminário, eu não sei se ele tinha dez (10) anos, não tenho muita ideia da época em que ele passou um ano no seminário. Um padre de lá, que era amigo de mamãe, chegou para mamãe e deu uma advertência: “olhe, você procure observar” (...) foi lá no Cura d’Ars. Não teve o seminário? Ele foi para estudar nele (...) A primeira entidade religiosa que ele entrou foi no Cura D’Ars. Que foi isso que eu disse, ele não passou no exame de admissão. Devia ser o que? Dez (10), onze (11) anos. Os anos de admissão eram por aí. Que ele ficou repetindo, não sei quantos anos (...) Eram cento e tantos seminaristas, todos internos lá nessa época. Todo o Vale mandava filhos para o Seminário. Mesmo que não fosse terminar padre (poucos conseguiam se ordenar), ali a educação era muito boa. Então eles passavam para tudo que era faculdade, quase todo mundo (rapaz) foi seminarista (...) Entrou só no Cura d’ Ars e nem acompanhou o ritmo de estudo (...) Ele entrou, ficou um (1) ano estudando lá no seminário em Limoeiro, levou pau, depois não quis mais, e foi nessa época que padre Paulo chegou lá em casa e deu à advertência a mamãe. Que ela o observasse” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018)

O seminário podia ser uma ótima oportunidade para os filhos das pessoas mais pobres da Diocese terem uma educação de qualidade. Mas, a procura por uma entidade religiosa e celibatária podia gerar receio, não apenas por causa da sexualidade, a busca por conhecimentos e experiências que extrapolavam a cidade e a região, gerava desconfiança. Quando Marcise usou a expressão “levou pau” estava querendo dizer que ele foi reprovado. Essas mesmas palavras, entretanto, eram usadas pela sociedade para se referir a alguns seminaristas que, supostamente, levavam pau, no sentido de se relacionar sexualmente com outros homens.

O seminário era o espaço da ordem e da desordem, da assimilação e da diferença, da obediência e da rebeldia, que exigia preocupação redobrada dos padres e do bispo. A presença de uma pessoa como Márcio dentro de uma instituição que tentava manter a ordem e se livrar do estigma da sodomia e da pedofilia, ativaram os mecanismos de defesa que geraram a reprovação e o pedido de observação. Como lembra Lara ele sofreu muito mas com o passar do tempo se acostumou com a vida monástica.

Quando o Padre Paulo pediu para sua mãe observar com cuidado estava querendo dizer que a família não estava fazendo direito o que a Igreja tinha acabado de fazer, que era observar e reprová-lo. Não tenho como afirmar que a eliminação do Seminário foi apenas por causa da sua performatividade de gênero. Mas, posso dizer que a repreensão à família já é uma forma de exame e reprovação. O corpo e a subjetividade em construção estava sendo examinada e reprovada. Por mais que Marilúcia tenha dito que Márcio não sofria preconceito na família e que os religiosos gostavam muito dele, prevalece a outra afirmação que ela fez, de que “toda vida teve”. Era uma pessoa que sofria “preconceito de muita gente” (Marilúcia Mendonça, 15/05/2018).

Ao contrário do que o padre sugeriu a família Mendonça não estava carente de observação, o Márcio era muito bem observado e recebia repreensões quando fugia dos padrões de masculinidade. A proteção da família e do padrinho não aconteceu desde sempre e nem em todas as ocasiões, algumas pedras vieram do lado de dentro da casa da família e da paróquia e não apenas do lado de fora. Os sentimentos que sentia pela família e que a família sentia por ele nunca foram homogêneos, nem mesmo na infância. Não existia aprovação ou reprovação absoluta, o que os documentos mostram é exatamente o contrário, que haviam as duas coisas em todas as instituições. A reprovação à maneira de andar ou de falar é uma pedra, a preocupação com os gestos é uma chuva de pedras. Mas, a pedra pode ser no sentido literal, existia gente que realmente jogava pedra (Marilúcia Mendonça, 15/05/2018). Esse tipo de ataque gerava um sentimento de proteção, que colocava parte da família, dos padres e da elite limeirense em sua defesa.

A reprovação no Seminário não acabou com o seu projeto de inserção na vida religiosa, pelo contrário, serviu de motivo para continuar expressando masculinidade e feminilidade por meio da fé. O corpo se construiu através dos santos e das santas, dos frades e das freiras, dos padres, das beatas e dos anjos. A sua infância e

adolescência está cheia de personagens angelicais, que se transformaram em desenhos, pinturas e esculturas. Mas, essas artes também vão sendo construídas no seu próprio corpo, os afetos escorrem e dão forma as carnes, como acontece através da tinta, do barro, do gesso, da madeira ou das teclas do piano.

A arte, a religião e as expressões de gênero não são apenas afecções que ganharam corpo através dos objetos, da arquitetura, dos rituais e dos jogos, são intensidades que atravessam a carne, dando forma a essa coisa informe que são os fluxos afetivos. Ao invés de pensar apenas no corpo do Márcio e da Márcia fazendo um quadro ou uma escultura, precisamos imaginar o quadro e a escultura produzindo o corpo do Márcio e da Márcia. Ou, podemos ir além dessa dicotomia, percebendo que o corpo e a arte são produzidos ao mesmo tempo, através da coagulação dos afetos.

Tanto Márcio como Márcia fazia muitas coisas, como veremos ao longo das exposições, mas a proposta é perceber o inverso, como essas coisas ajudaram a produzir corpografias. Tudo que vamos ver a partir de agora se baseia nessa constatação, de que o corpo se faz, se desfaz e se refaz através do contato com outros corpos, sejam eles de carne, de tinta, de madeira, de gesso, de barro, de papel, de fita K7, de piano, de violão, de partituras musicais, de projetores de cinema, de santos e de santas, de esculturas e arquiteturas sacras, de carros, de trens, de aviões, de ateliês, de museus, de boates ou de cinemas pornôns, de tudo que encontra ou coloca no caminho.

O corpo não é feito apenas de carnes, roupas, hormônios ou silicone, existem muitas outras sedimentações, que foram colocadas durante a vida e depois da morte. O terço, a oração, as músicas que não saem da cabeça, os filmes da infância e da adolescência, a comida e a bebida, os textos, as imagens e os cheiros são próteses, que ajudam a fazer corpos domados e corpos danados, como acontecia na infância.

## 2.2 CORPOGRAFIA 2: AS ARTES DA ADOLESCÊNCIA



A primeira corpografia, composta por três paisagens sentimentais, falou sobre a construção do corpo de Márcio Mendonça na infância. A segunda, que contém cinco paisagens sentimentais vai falar sobre a adolescência, mostrando que esse corpo foi construído e desconstruído através da família, das igrejas, da cidade, das viagens, da Escola de Belas Artes, dos mosteiros, dos conventos, do cinema e das artes plásticas, das cordas dos instrumentos musicais e das cordas que quase provocaram o seu suicídio. Mas, essas duas cartografias não estão isoladas, elas conectam-se e complementam-se, misturando vibração e contenção, liberdade e claustro.

### 2.2.1 Paisagem Sentimental 4: Corpo-rio e corpo-vizinhança

**Topografia:** Limoeiro do Norte; **Cronografia:** décadas de cinquenta e sessenta do século XX; **Docgrafia:** entrevistas, fotografias, caderno de anotações, livro “A Arte em Dois Mundos”; **Sensigrafia:** curiosidade, felicidade, alegria, tristeza, admiração, diversão, amizade.

Depois de passar pelas Paisagens Sentimentais da infância descobrimos que essa exposição não é apenas sobre Márcio Maia Mendonça, é sobre nós. Saímos de lá com vontade de entender como o nosso próprio corpo se construiu, de que maneira foi sendo feito, desfeito e refeito através do contato com outros corpos. Começamos a perceber as conexões, os acoplamentos, e entender a importância dos encontros que tivemos com as pessoas, com os espaços, com os objetos e com as ideias.

Ao entrar na Paisagem Sentimental 4 encontramos uma sala extremamente sensorial, com pinturas, esculturas e instrumentos musicais. Os personagens da Bíblia, presentes no Velho e no Novo Testamento, nos filmes religiosos, na Igreja Catedral de Limoeiro do Norte, na casa da família e na casa paroquial, enfeitam as paredes. Mas, a maioria dos adereços surgiram através da memória escrita e oral,

foram os interlocutores e as interlocutoras que apresentaram as informações sobre a família, a casa paroquial e a vizinhança.

Existem objetos que sobreviveram ao tempo, guardados pela família e pelos amigos, e outros que não existem mais, que só ganharam vida por causa das lembranças. Eles “renasceram” através do ato de lembrar enquanto outros desapareceram por causa do ato de esquecer. As memórias ajudaram a construir imagens, cores, sons, gostos e cheiros que tornaram possível essa parte da exposição. Os objetos ajudam a construir uma paisagem repleta de gula. As reminiscências do passado, construídas no (e através do presente), apresentam um corpo que tinha fome de comida, de arte, de religião, de lazer, de cultura, de prazer, de tradição e de transgressão, que precisava aprender a controlar ou dar vazão a esse apetite.

Ao caminhar por essa sala encontramos uma mesa, um altar e uma espécie de atelier, com comida, santos, terços, cores e músicas. A cozinha da mãe, a fé, as cores e os sons da família se misturavam com as sopas, as carnes, os santos, as santas, os pincéis e as tintas das vizinhas. A história que vamos contar não parte apenas da relação que Márcio Mendonça tinha com os objetos na década de 1960, advém da apropriação que os outros fizeram nas décadas seguintes e que nós fazemos agora. Ao entrar em contato com os rastros e com os restos somos afetados por eles, construindo, desconstruindo e reconstruindo os corpos, tanto o de Márcio como o nosso.

### **Corpo-viagem e corpo-fixidez**

O jovem Márcio Mendonça não era apenas um viajante que fazia artes, era um corpo arteiro que se construiu através de artimanhas, enquadrando e enquadrando-se, desenquadrando e desenquadrando-se, reenquadrando e reenquadrando-se por meio das viagens geográficas e existenciais. Ele maquinava através de vibrações e retenções, de fluxos e cortes, que criavam linhas de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, que transformava a vida cotidiana em artes. Mas, não precisava sair do lugar e nem ser artista o tempo todo para ser arteiro, bastava fazer artes e se encontrar com outros corpos, criando essa sensação de viagem e deslocamento.

A sociedade limoeirense funcionava na contramão desse fluxo, apostando na coesão social e lutando para fixar as segmentações do social. Mas, a rigor, não existia ninguém parado, as carnes continuavam com seus “abalos sísmicos”, mexendo e remexendo as entranhas. As células ainda nasciam, morriam e renasciam todo dia. A Terra não tinha parado de girar em torno de si e nem do sol. A biosfera, a hidrosfera, a litosfera e a atmosfera estavam em constante transformação. Os corpos humanos e inumanos não paravam de se movimentar. Mas, como ninguém consegue viver apenas no fluxo, era preciso criar uma sensação de chão, de casa, de ninho, de raiz, de âncora, capaz de criar a ilusão de que é plausível paralisar o tempo e o espaço, como se fosse possível viver dentro de uma fotografia.

A sociedade enquadrava o corpo de Márcio Mendonça e o corpo de Márcio Mendonça enquadrava a sociedade, como fotógrafos e fotografados, que de um lado e de outro das câmeras, constroem as imagens mutuamente. Mas, o desafio não era apenas tentar “parar” o mundo que se movimentava do lado de fora das carnes, era “estagnar” o que estava dentro delas, transformando afetos em “affectos” (Deleuze e Guattari, 1992), em novos quadros, em corpos de tinta e em estéticas corporais, que são enquadramentos de carne<sup>36</sup>. Ele conseguia fazer as duas coisas, transitando entre a linha dos afetos e dos territórios (Rolnik, 2006).

As carnes se conectavam com a mãe, o pai, as irmãs, o padre e as vizinhas, assim como se acoplava com as revistas, os jornais e o cinema, com o vento, a água, os bichos e as bichas, fazendo as carnes vibrarem ou se conterem. A residência da família, assim como a igreja catedral e a casa paroquial, podia estimular afetos e affectos, percepções e perceptos, criando um mundo de devoção e transgressão. Márcio era afetado das duas formas, criando subjetividade com retalhos do que vinha do pai, do irmão, dos padres e dos santos ou da mãe, das irmãs, das freiras e das santas. O pequeno “bricoler”, que existia na infância, continuava dando forma aos afetos na adolescência, pintando e esculpindo essas personas na própria carne.

---

<sup>36</sup> Afeto e affecto são, do ponto de vista linguístico, a mesma palavra – derivada de *affectu* - só que escrita de maneira diferente, dependendo da época e do local. Mas, do ponto de vista de Deleuze e Guattari afeto e affecto são coisa diferentes, o primeiro não tem forma e o segundo possui, porque passou pelo corte, diminuindo a fluidez. Enquanto um está mais próximo da desterritorialização o outro se confunde com os territórios, embora também possa ser usado para provocar desestabilização e mudança. É isso que acontece com as artes. Os affectos e perceptos são afetos e percepções que ganharam forma, que passaram a ser codificados e vistos pela comunidade. Mas, além de serem visíveis e entendíveis pelas pessoas da época e do local, eles podem sobreviver ao espaço e ao tempo do corpo e da sociedade de quem sentiu.

Esse tipo de bricolagem aconteceu durante o resto da vida, independentemente de estar em casa ou na rua, na cidade natal ou em outras partes do mundo. Mas, é preciso ter cuidado para não criar uma relação direta entre fixidez geográfica e fixidez existencial ou viagem geográfica e viagem existencial, tanto Márcio como Márcia podiam viajar sem sair de casa ou se fixar em Limoeiro do Norte mesmo quando estava viajando. A produção de seu corpo desejante, resultado de tantas maquinações arterias, conseguia extrapolar esse binarismo. O corpo-casa, ou o corpo-cidade natal, era atravessado por fluxos de nomadismo, assim como o corpo-estrada podia carregar desejos de fixidez, fazendo a infância e à adolescência transitar entre o ninho e a vontade de voar.

O corpo não era apenas o corpo em si, era a relação entre as entranhas e as estranhas coisas ou relações do meio. Corpo-hormônios, corpo-pelos, corpo-pênis, corpo-testículos, corpo-suor, corpo-desejos sexuais, corpo-esperma, corpo-acnes, corpo-laringe, corpo-voz, corpo em crescimento. Mas, também era corpo-lei, corpo-norma, corpo-imaginário, corpo-tradição, corpo-beato e corpo-beata. Corpo-coroinha, corpo-seminário, corpo-seminarista, corpo-família e corpo-Diocese. Corpo-frei, corpo-freira, corpo-santo, corpo-santa, corpo-pão de Santo Antônio e corpo-irmãs da caridade. Corpo-rádio, corpo-cinema, corpo-jornal, corpo-piano, corpo-bicicleta e corpo-carro. Corpo-madeira, corpo-tinta, corpo-gesso, corpo-barro e corpo-terço. Corpo-textos, corpo-brinquedos, corpo-masculinidade, corpo-feminilidade e corpo-androginia. Corpo-disciplina, corpo-escola, corpo-rua e corpo-sítio. Corpo-vento, corpo-água, corpo-pedra, corpo-vegetal, corpo-bicho, corpo-bicha, corpo-humano e corpo-inumano, corpo-sacro e corpo-profano, uma infinidade de corpos que surgiam através do encontro com outros corpos, gerando ainda mais deslocamento e fixidez.

### **Corpo-rio**

As memórias sobre a cidade de Limoeiro do Norte se confundem com as memórias sobre o rio Jaguaribe. A maioria dos memorialistas da cidade escreveram nas últimas décadas do século XX e tomaram como referência a presença ou a ausência das águas, pensando nas chuvas, nas secas e nas enchentes. Os símbolos da cidade estão ligados a ideia de fertilidade por que as carnaúbas, os cata-ventos e os pomares afetaram e ajudaram a criar afectos, pontilhando a imaginação de poetas, pintores e compositores como Luciano Maia, Társio Pinheiro, Júlio Pitombeira e

Eugênio Leandro. Mas, antes de se transformar em quadros, poesias, memórias e composições, os rios já estavam lá, na vizinhança.

Os adolescentes limoeirenses da década de 1960 não conheciam essa produção poética, imagética e memorialística que apareceu, principalmente, nas décadas de 1980 e 1990. Eles estavam diante de outras representações da cidade e das próprias experiências de vida, que possibilitavam pisar, literalmente, nas águas do rio. As margens do Jaguaribe passavam perto do centro da cidade de Limoeiro do Norte, onde morava a mãe, o pai e as irmãs de Márcio, e da comunidade da Ilha<sup>37</sup>, onde residia seus avós. Atravessar o rio era como atravessar a rua, porque ele também estava na vizinhança.

“De vez enquanto ia com eles para o sítio da minha avó Doninha. Que morava do outro lado do Rio, numa localidade chamada de ilha. Tirávamos proveito dessa ida para colher frutos dos pés, o que não a agradava devido à grande devassa que fazíamos em suas fruteiras preferidas. Para completar o piquenique aproveitávamos para tomar banho de tanque, sempre cheio com água renovada pelo cata-vento ou ainda no rio, quando existia algum filete d’água nas suas vastas extensões de areia. Não existia nada melhor do que tomar banho de rio no “Bode”. Porém, esse tipo de aventura chegava rapidamente aos ouvidos de minha mãe. Matilde, uma moradora da ilha, se encarregava de contar pra ela: “\_ Francinete, eu vi os menino tomando banho lá no “Bode” (Márcia, In.: Vital e Mendonça, 2007, p. 30).

“O Márcio brincava pelos rios tomava banho com os meninos era umas filas de rapazes e moças brincando aqui no beicho do rio aqui do lado, o rio Banabuiú, o rio Jaguaribe e Márcio levava muita gente para fazer piquenique, naquela época era piquenique. Comprava bolo, comprava refrigerante, suco, tá entendendo? E levava para os rios para fazer suas brincadeiras, suas loucuras para poder fugir um pouco das suas deprê, das suas caixinhas que a sociedade conseguia fazer (...) Namoradeira, Márcia namorava muito (...) o Márcio rapaz já namorava muito. Os namoros do Márcio como rapaz era no beicho do rio, como eu disse ele fazia os piqueniques, comprava bolo e pão, comprava pão na padaria ali de Mourinha e levava os pães com suco, garapa de rapadura, vários rapazes iam, muitos namorados na época que não podia se assumir né, mas namorou muito” (Entrevista com Arísio Barros, 20/05/2018).

As duas citações falam exatamente sobre o Rio Jaguaribe, a primeira é de Márcia Mendonça, escrita em 1997, e faz parte do livro “A Arte em Dois Mundos”, que foi lançado em 2007. A segunda, é de Arísio Barros, que conheceu tanto Márcio como Márcia Mendonça. Uma se refere a década de 1950 e início da década de 1960, que corresponde a infância e a pré-adolescência de Márcio, a outra, está mais próxima da

---

<sup>37</sup> A comunidade da Ilha, também conhecida como Sítio Ilha, é um bairro de Limoeiro do Norte que fica na outra margem do Rio Jaguaribe, no lado oposto ao centro da cidade. O nome surgiu porque essas terras estão cercadas por rios e podem ficar, literalmente, ilhadas no período de enchente.

vida adulta, fala das décadas de 1960, 1970 e 1980. Mas, o relato de Arísio deixa escapar outras artes, que vão além da danação infantil de se vestir com a roupa da mãe, de devorar as frutas da avó ou de brincar escondido no Rio do “Bode”<sup>38</sup>.

A comida ganha duplo sentido, o de comer ou de ser comido, não era apenas a boca que devorava a comida, a comida devorava a boca, tudo que entrava na carne produzia corpo. A fome não era apenas de pão, era de afeto, de carinho, de amizade, de paixão, de amor, de aventura, de tesão, de tudo que nutrisse as entranhas e diminuísse a gula. O Rio do Bode, hoje seco e soterrado pelo mato ou pelos entulhos, faz parte da memória de várias gerações, que até hoje lembram das brincadeiras de criança ou das travessuras libidinais da juventude. Não tenho como afirmar que as aventuras sexuais de Márcio Mendonça começaram no início da adolescência, antes de ir pra Recife e Olinda. A maioria das fontes indicam exatamente o contrário, que teriam surgido depois de sua saída de Limoeiro do Norte. Mas, também não posso negar que o rio era um espaço de contato afetivo entre os corpos, que mexia com a sexualidade, nem que fosse através de um sorriso ou de um olhar.

Os globos oculares, como lembra Le Breton (2016), não são apenas ópticos, são quase táteis, “ele(s) entra(m) na superfície da carne”, “numa espécie de palpitação dos olhos”, eles buscam o contato “exercendo uma espécie de carícia”, “toca-se com os olhos, semelhante aos cegos que enxergam com as mãos”. O corpo de Márcio Mendonça, como de todos nós, sentia quando os desejos atravessavam as entranhas. O que não dá para saber é até que ponto ele entendia esses afetos, se aceitava ou não ser afetado, se conseguia ou não expressar o que estava sentindo. A única coisa que posso dizer é que os rios de Limoeiro do Norte carregavam muitos segredos, que apenas quem os conhece de perto pode imaginar.

As vidas dos jovens ribeirinhos e das jovens ribeirinhas eram marcadas por contenções e transgressões, por construção e quebra de tabus. A juventude podia aceitar ou não os desejos, deixando passar ou não os afetos, criando ou destruindo as barreiras sociais. Apesar dos interlocutores e das interlocutoras negarem a existência dessa pulsão sexual pré-adolescente ou preferir não falar sobre isso, precisamos perguntar: as experiências sexuais de Márcio Mendonça começaram no

---

<sup>38</sup> Apesar de ser chamado de Rio do “Bode” não era um rio, era um pedaço do Rio Jaguaribe que passava perto da rua Coronel Malveira, por trás da Rua Coronel Inácio Mendes, na proximidade do Mercado da Carne e da Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos, região que ganhou esse nome por causa da criação de caprinos. Mas, se tornou muito conhecido em Limoeiro do Norte por causa das suas águas que funcionavam como espaço de lazer.

começo da adolescência? Ou, se concretizaram apenas depois, por causa das proibições sociais? Iniciaram antes de externar os desejos de feminilidade ou brincava escondido com essa feminilidade antes mesmo de fazer ou pensar em fazer sexo? A resposta depende do que entendemos por gênero e sexualidade.

Quando falo de sexo, não estou me referindo necessariamente a penetração, ao ato sexual, existem muitas outras formas de sentir esses prazeres sexuais, como através de um toque. A mão, o olhar, o sorriso, o cheiro e a língua podem tocar, causando prazer ou repulsa. O desejo sexual, ou pelo menos o imaginário sexual, o que pode e o que não pode ser pego, olhado, comido, cheirado, beijado ou dito, já existe na pré-adolescência. Quando me refiro ao gênero feminino não estou pensando, necessariamente, na Márcia como conhecemos hoje, existiam outras feminilidades, que nasciam da antropofagia subjetiva que fazia da mãe, da irmã, das santas, das freiras, da Cleópatra ou das gueixas, que passavam a fazer parte de si.

Ele descobriu, desde cedo, que os rios possuem duas margens, que tradição e transgressão andam próximas, como dois lábios que se fecham e se abrem sobre a língua, criando um sorriso no canto da boca. Risos de alegria ou de deboche, de felicidade ou de preconceito. Duas barreiras que mastigavam e devoravam as carnes e que conformavam corpos através dos gestos e dos olhares, das “piadinhas recebidas” e das “caras viradas por alguns amigos” (Márcia, In.: Vital e Mendonça, 2007, p. 48).

### **Corpo-adolescente**

O mistério dos rios, como lembram os poetas, é que “eles passam por dentro de nós e só depois desaguam no mar”<sup>39</sup>. As águas passavam no exterior e no interior dos corpos, molhando a pele e as subjetividades, fluindo por fora e por dentro. Não era apenas as carnes de Márcio Mendonça que estava no leito do rio, era o rio que atravessava e servia de leite e de leite para seu corpo, transportando e transbordando água, sangue, saliva, suor, esperma e outros tipos de fluidos. Uma enxurrada de hormônios, de pelos, de acnes, de oleosidade, de secreções, que se misturava com o imaginário social da adolescência. O rio não era apenas espacial, era temporal, o

---

<sup>39</sup> CARVALHO, Francisco. Blog do Projeto S.O.S. JAGUARIBE: Comitê de defesa do Rio. Disponível e, <http://sosjaguaribe.blogspot.com.br/2010/05/muro-do-colegio-diocesano-poemas.html>. Acessado em 15 de dezembro de 2020.

corpo de Márcio navegava entre duas margens, a da infância e a da vida adulta. Não podemos ignorar essa pulsão carnal, existiam mudanças hormonais que modificavam as carnes que se faziam corpo. Mas, essa relação da anatomia com a cultura, da faixa etária com os ritos de passagem, depende da sociedade, da época e do local onde acontecem.

Os sentidos que usamos para dar sentido a essa etapa da vida não são apenas biológicos, são também sociais. Para falar dos afetos e dos sentimentos juvenis é preciso levar em consideração a História e a linguagem. Os conceitos de “juventude, mocidade, adolescência” e “puberdade” possuem historicidade. Ser jovem, moço ou adolescente não é a mesma coisa em todas as sociedades, (Silva e Lopes, 2019, p. 88). Algumas palavras podem até ser as mesmas, mas os sentidos são diferentes. Existe uma radical multiplicidade que desaparece, ou pelo menos fica encoberta, pelo “dispositivo adolescente”, que foi criado pelo poder disciplinar do século XIX e começo do século XX, através das escolas, das famílias, das Igrejas, dos médicos, dos psicólogos, dos pedagogos e dos psicopedagogos.

Não existe uma adolescência universal, o que há é uma verdade que foi inventada, criando a ilusão de universalidade. Esse dispositivo juvenil, que precisou da biomedicina, da psicologia, da sociologia e da educação, ganhou sentido ao longo do século XX. A Organização Mundial de Saúde, criada depois da Segunda Guerra Mundial, pensa a adolescência a partir de um processo biológico, “que aceleraria o desenvolvimento cognitivo e a estruturação da personalidade”. Mas, o recorte temporal da OMS não é igual ao do Estatuto da Criança e dos Adolescentes do Brasil, o primeiro estabelece que adolescência é o período que acontece entre 10 e 19 anos, composta por pré-adolescentes de 10 a 14, e adolescentes, de 15 a 19. O segundo diz que a adolescência vai dos 12 aos 18 anos (Silva, 2019, p. 88).

A OMS é uma organização internacional e o ECA um estatuto de abrangência restrita, que atua apenas no território nacional, como é o caso do Código Civil e do Código Penal, que mudaram ao longo da história do Brasil. O marco dessa maioria não é estanque, ele foi modificado várias vezes, para baixo ou para cima, dependendo dos interesses de cada época e de cada país. A mesma coisa acontece com os conceitos de jovem e juventude, para a OMS e as Nações Unidas é o período que vai dos 15 aos 24 anos, para o governo brasileiro começa aos 15 e termina aos 29 anos.

Mas, isso muda de acordo com os contextos e os instrumentais utilizados<sup>40</sup>, eles “se ampliam para baixo ou para cima”, estendendo-se “entre uma faixa mínima que vai dos doze (12) aos trinta e cinco (35) anos” (Silva, 2019, p. 89).

Ser adolescente na América do Sul não é a mesma coisa que ser adolescente na Europa, na Ásia ou na África. Em cada um desses continentes existem países, com culturas, sociedades e ritos próprios, com legislações e organizações estatais diferentes. Um país continental como o Brasil não tem apenas uma adolescência ou uma juventude, existem especificidades conforme a etnia, a raça, o gênero, a classe ou a origem geográfica, que criam o adolescente pobre, rico, branco, negro, indígena ou quilombola, tornando diferente as juventudes do centro de São Paulo, do interior de Pernambuco ou da Floresta Amazônica. A mesma coisa acontece com o distanciamento temporal, ser adolescente no Brasil de hoje não é a mesma coisa que ser adolescente no século XIX ou no século XX. A sociedade não é a mesma e o arcabouço jurídico é diferente.

O código Civil e o Código Penal, a Constituição de 1946, a atuação do UNICEF e as políticas públicas dos Governos Estaduais, Municipais e Nacional, criaram uma espécie de duplo movimento, de ampliação dos direitos e de contenção das conquistas, de supervalorização e desvalorização dos jovens<sup>41</sup>. Quando Márcio Mendonça se tornou adolescente, na década de 1960, não existiam o Estatuto da Criança e do Adolescente, a Constituição de 1988 e nem o novo Código Civil de 2003, as regras jurídicas eram outras, a menoridade civil cessava aos 21 e não aos 18 anos. Mas, enquanto os marcos civis e penais estabeleciam a dependência do corpo do adolescente em relação a família e reduziam a possibilidade de imputação criminal, existiam especificidades biológicas, sociais e subjetivas, que faziam com que alguns corpos chegassem a pré-adolescência, a puberdade, a juventude ou a vida adulta de maneira mais rápida ou mais lenta do que outros.

---

<sup>40</sup> Os conceitos de jovem e juventude, ou de jovens e juventudes, são utilizados por disciplinas como História, Sociologia e Antropologia, que articulam os processos históricos e trabalham com as relações sociais. O objetivo da maioria dos pesquisadores é pensar para além da biologia, encontrando o elo – ou o contraste - entre puberdade, legislação, políticas públicas e rituais de passagem, que variam de acordo com a História, a sociedade e a cultura.

<sup>41</sup> O dispositivo da adolescência possibilitou a inclusão dessa parte da população na biopolítica e na necropolítica, ganhando uma legislação própria que ampliou as possibilidades de vida, com educação, saúde, moradia, cultura, lazer, proteção, etc; e políticas de morte, com negação dos direitos e criminalização de parte dessa juventude. Os jovens e as jovens eram vistos(as) como remédio e como veneno, capaz de manter a coesão social ou de provocar os desvios.

A adolescência não pode ser entendida apenas como o intervalo entre a infância e a vida adulta, ela podia ser vista como a transição entre a moralidade e a imoralidade, a civilidade e a incivilidade. O Estado e as outras instituições apostaram na educação como estratégia para produzir “um sujeito higiênico e disciplinado”, obediente aos dogmas religiosos e ao mercado, criando jovens religiosas/os e trabalhadoras/es obedientes, em nome de Deus e da nação. Márcio Mendonça nasceu e cresceu dentro desse contexto, estudou no Colégio Diocesano Padre Anchieta, na cidade de Limoeiro do Norte, e conviveu com os padres.

Os jovens eram entendidos como símbolos de transformação e desobediência, de “voos incertos e sem rumo”, de encruzilhadas, tempestades e rebeldia. Mas, ao mesmo tempo, eram vistos como solução para fortalecer a Igreja Católica e o Estado Nacional. É por isso que deveriam ser religiosas/os, obedientes, nacionalistas e bons trabalhadoras/es, evitando a desobediência, a improdutividade e as dissidências de gênero e sexualidade. O dispositivo da adolescência criava um corpo perigoso, afeito as delinquências e a exacerbação do sexo, capaz de quebrar os laços da família, da religião e da região. Esse modelo de juventude foi combatido pela tradição e legitimado pelos movimentos de contestação social da segunda metade do século XX, que apostaram nos jovens como sinônimo de dissidência.

Os adolescentes eram vistos como pessoas, ou pré-pessoas, que passavam por um “período preparatório” e viviam uma “etapa problemática”. Eram “sujeito(s) de direitos” e deveres, amparados pelo Código Civil e pelo Código Penal, e ao mesmo tempo eram uma grande ameaça a sociedade, ao crescimento econômico e a própria noção de sujeito, porque seriam desobedientes, exigindo novas maneiras de viver, novos direitos e novas formas de ser humanos. Mas, eles também podiam ser o contrário, sujeitos extremamente essencializados, reprodutores das normas e do modelo de humanidade, por mais desumano que fosse.

Márcio Mendonça cresceu na década de 1950 e se tornou jovem nas décadas de 1960 e 1970. Conviveu com a família, a Igreja, o cinema, a televisão, as revistas e os jornais. Conheceu o Limoeiro do Norte da época do Bispo Dom Aureliano Matos e do Monsenhor Otávio de Alencar Santiago (décadas de 1950 e 1960); e do tempo do Bispo Dom Pompeu Bezerra Bessa e do Padre João Olímpio Castelo Branco (décadas de 1970, 1980 e 1990).

O seu corpo se construiu em meio a essas encruzilhadas entre tradição e modernidade, dialogando com os velhos e os novos costumes. A infância, a pré-

adolescência e a adolescência aconteceram nas décadas que antecederam e sucederam o Concílio Vaticano II, quando a Igreja e a sociedade passava por grandes transformações. Ele cresceu transitando entre obediência e desobediência, norma e transgressão, criação e má-criação, fazendo uma bricolagem com tudo que encontrava no caminho, como os padrões de masculinidade e feminilidade.

O poder da ONU, da OMS, do UNICEF, da Constituição de 1946, do Código Civil de 1916 e do Código Penal de 1940 chegavam ao interior do Ceará, mas o modelo de adolescência, de juventude, estava muito ligado a tradição local, aos padres, aos bispos e aos coronéis, aos códigos morais, aos parâmetros e as diretrizes orais, que iam além da legislação. As autoridades policiais, os cartórios, obedeciam ao poder político e eclesiástico, desconhecendo ou desobedecendo as leis nacionais e internacionais. Os/As adolescentes conheciam mais as leis dos padres, dos bispos e dos coronéis do que da Constituição. Mas, ao mesmo tempo, estavam dentro dos dispositivos da adolescência e da juventude, porque eram vistos como solução e ameaça, podendo salvar ou destruir a sociedade local.

A carne de Márcio Mendonça não era apenas individual, era da família, da religião, da cidade, do Estado, da nação e da espécie. É por isso que precisava ser domesticada através de estratégias de coesão e coerção. O poder disciplinar e o poder pastoral caminhavam lado a lado, construindo novas formas de adestramento. Mas, nos interstícios da família, da Igreja, da escola e do seminário, também existia resistência. O jovem conseguia ser, ao mesmo tempo, domado e danado, com capacidade de obediência e desobediência. Essa falsa dicotomia entre rituais e jogos, normas e transgressões, que começou lá na infância, continuava existindo na década de 1960. Os devires de criança invadiam o corpo do pré-adolescente e continuavam na adolescência, quebrando a sequência linear entre infância, adolescência e vida adulta. Os devires desafiavam os marcos oficiais, ultrapassando a idade de 12, 15, 18 ou 21 anos.

Essa é uma das características de Márcio Mendonça, ele construía e borrava as fronteiras, podendo ser tradicional e moderno, linear e não linear. O adolescente podia ser adulto antes do tempo, assim como o adulto podia continuar sendo adolescente. A mesma coisa valia para as delimitações geográficas, quando o bispo Dom Aureliano Matos criou o Internato Diocesano Padre Anchieta de Limoeiro do Norte, onde o referido jovem estudou, queria evitar que a juventude migrasse para a capital ou para outros Estados, eles deviam ficar na cidade e na região, perto da

família, dos padres e do bispo. O que Márcio fez foi exatamente o contrário, quebrou as barreiras territoriais e viajou pelo Brasil e pela América Latina, criando e quebrando as fronteiras espaciais e temporais. Esse conflito e essa ambiguidade está presente em sua arte, no seu corpo e na sua subjetividade, onde se encontravam separados e misturados o sagrado e profano, a masculinidade e a feminilidade.

### **Corpo-Vizinhança**

O corpo de Márcio Mendonça começou a ser construído na casa da mãe e do padre, dentro da família e da Igreja Católica, no centro de Limoeiro do Norte (CE). Mas, ter casa (ou casas) também significava ter vizinhos. O contato que mantinha com a vizinhança ia além da dualidade maniqueísta da proteção ou falta de proteção, da boa ou má família, da boa ou má Igreja, dos bons ou dos maus vizinhos. Tanto a aceitação como a rejeição aconteceram dentro e fora de casa, de um lado e de outro da porta. As artes surgiram através de todas essas experiências, das dores e das alegrias vividas na infância e na adolescência.

O corpo-pai e o corpo-mãe se transformou em corpo-Otávio, corpo-Judite, corpo-Miriam, corpo-Nilson, corpo-Gerardina, corpo-vizinhança. Não era apenas Mendonça, como a mãe ou o pai, era Alencar, Santiago, Chaves, Saraiva, Peixoto, Osterne, Menezes e Remígio<sup>42</sup>. A família tinha plantado as suas raízes, fixando o corpo e a subjetividade no chão. Mas, os tentáculos expandiram-se por baixo e por cima da terra, chegando as casas vizinhas. Aos poucos nasceu uma floresta, ou pelo menos um pomar, de limoeiros<sup>43</sup>. Mas, os galhos e as raízes cresceram e se expandiram através dos jornais, das revistas e do cinema, se tornando maiores do que Limoeiro do Norte.

---

<sup>42</sup> Monsenhor Otávio de Alencar Santiago era padrinho de Márcio Mendonça e braço direito do Bispo Dom Aureliano Matos. Judite Chaves Saraiva fazia parte de uma das famílias de coronéis da região do Vale do Jaguaribe, a tradicional família Chaves. Mirian Peixoto era mãe de Rita Cássia Freitas Peixoto Rebouças, uma das interlocutoras dessa pesquisa. Judite era sua madrinha e Márcia chamava ela de “rainha devotada” e Mirian era vizinha e amiga de confissão, a quem chamava de “santa”. Na casa paroquial e nas casas dessas famílias vizinhas existiam muitas artes. Aprendeu através das coisas do padre, do piano da família Chaves e das tintas e pincéis de Miriam. José Nilson Osterne, que encomendou um dos primeiros quadros, era “odontólogo, intelectual, cronista e locutor da Rádio Vale do Jaguaribe”. Gerardina Menezes é mãe de Társio Pinheiro, um dos interlocutores dessa pesquisa, e uma das vizinhas da família Mendonça em Limoeiro do Norte.

<sup>43</sup> O corpo de Márcio Mendonça não nasceu apenas de uma semente, de uma planta ou de uma raiz familista, é resultado de um ecossistema inteiro, que podemos chamar de sociedade limoeirense.

O corpo de Márcio Mendonça deixou de ser apenas o fragmento de uma árvore genealógica, ou de um conjunto de árvores genealógicas. Ele conseguiu atravessar o Rio Jaguaribe e o Oceano Atlântico, mesmo sem sair do lugar. Chegou a Roma e ao Japão através dos personagens dos filmes e dos livros que usava como referência para desenhar ou esculpir os santos, as santas, a Cleópatra ou as gueixas. Mas, o suco de limão, que ele chamava de pinicado, mostra exatamente o contrário, que o sentimento regional nunca deixou de existir. O líquido, azedo, aparece como exemplo de substância identitária, presente nas memórias sobre a infância, a adolescência e a vida adulta. Mas, depois que o sumo entrava, ele circulava, saía, mudava de fase e se transformava.

O corpo-limão e o corpo-limonada, passava a ser corpo-digestão e corpo-excreção. Não era apenas corpo-fagia, era corpo-antropofagia. Mas, para matar essa fome e essa sede ele precisava de outras árvores, plantas e sucos, de um banquete de carnes, sopas e massas. Ao andar de casa em casa, comendo de mesa em mesa, ele podia conhecer várias receitas ou provar dos mesmo prato de diversas maneiras, aproveitando os ingredientes e o toque especial das cozinheiras.

“Ele morou na casa do Monsenhor Otavio porque ele era meio nômade, ele saía da casa dele e ele ia lá pra casa, ia para casa do padre Monsenhor que ele chamava que era padrinho dele, e para casa da Dona Judith Saraiva, eram as 3 casas que ele passava. Quase todos os dias ele passava nessas 3 casas. Muitas vezes ele almoçava lá em casa, jantava na casa da Dona Judith mas aí ele aperreava mamãe, ele comia na dona Judith mas queria comer na mamãe também, ‘nem que eu tenha que vomitar’. Ele dizia: ‘- Vou fazer que nem os Romanos colocar os dedos na goela, colocar a comida para fora para depois comer de novo da sua comida que é muito boa’. Aí mamãe cozinhava, e dizia: ‘- Seu cabra sem vergonha, você não vai comer de novo porque você não está com fome’. Aí ele: ‘kakakakakakakakaka’. Ele tinha umas gargalhadas muito gostosas. Aí os dois se abraçavam e riam juntos”. (Entrevista com Rita Peixoto, 15/08/2019).

As memórias de Rita Peixoto ajudam a entender como o corpo de Márcio Mendonça ia se nutrindo através da gula. A (com)pulsão que sentia não era apenas por comida, era por arte, por prazer, por companhia, por uma boa conversa, por risos e abraços, que a casa da mãe ou do padre não conseguiam suprir. Não estou querendo dizer que nas duas famílias, de sangue e de criação, não havia artes, boas companhias ou alimentação, apenas que não supria a gula, as duas casas não eram suficientes, nem mesmo uma rua ou uma cidade inteira, ele queria devorar o mundo, começando pela vizinhança. A vontade de comer e “colocar os dedos na goela” para

vomitando e comendo outra vez, fala muito sobre esse corpo que emergia. Foi assim que nasceu a subjetividade do artista e da artista, comendo em várias mesas, devorando os cantos e os encantos da mãe; a criatividade do pai; os livros, as pinturas e os projetos do padre; os instrumentos musicais de Dona Judite, as flores e as cores de Dona Miriam.

“Dona Judite era a minha rainha devotada. Dava-me uma proteção toda especial, amando-me como pessoa e aos meus trabalhos e inventos. Contava com a minha participação em tudo que promovia tanto em sua residência como na Escola Normal Rural, da qual era a digníssima e brilhante diretora. Mesmo cheia de tarefas estava sempre disposta a conversar comigo (...) amava-me como amava um ente sanguíneo (...) O meu acesso era livre em sua casa e em todas as festas e comemorações da família, eu estava lá a promover a alegria, ao tocar piano ou violão (...) catávamos em grupos de vozes: eu, Elizomar Saraiva, os gorjeios agudos da Valdizete, que vinham de repente, a música da sanfona e a voz de Vânia (...) Miriam, ou Dona Miriam, era uma verdadeira santa. Morava perto da antiga cadeia, numa casa do tipo porta e janela, por muitos anos fomos vizinhos. Nossa casa era de parede e meia com a dela. Tinha por mim um carinho todo especial e estava sempre disposta a atender aos meus caprichos, que eram muitos. Às vezes, ao chegar em sua casa, abria-me em minhas dolorosas confissões. Ela atenta me escutava e sempre falava algo que levantava o meu espírito e me reforçava a ânsia de viver. Ela também era uma grande artista nata. Versátil em tudo, costurava, decorava e escrevia poemas (versinhos). Gostava de confeitar bolo e fazia flores das mais variadas qualidades. Adorava pintar e, não obstante tantos predicados, ainda era uma exímia dona de casa, mãe de muitos filhos, digna esposa e virtuosa católica [“Miriam: Eu te amo”] (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 37-38)

Essa relação de vizinhança começou antes de viajar para Recife e Olinda e continuou depois, quando voltou várias vezes para visitar a família e os amigos. Ele devorava os pianos, as partituras musicais, os pincéis e as tintas, se nutrindo de canções, desenhos e pinturas. O apoio de Dona Judite, de Dona Miriam, de José Nilson Osterne, de Osvaldo Cruz e de outros limoeirenses possibilitava a existência de uma dieta rica em artes. Mas, como ela mesma afirma, também se deparou com uma dieta corrosiva, como “a discriminação por parte de alguns”. A mesma vizinhança, que podia ser nutritiva, também era doentia, causando indigestão.

Se Dona Judite “era compreensiva” e “jamais indagou sobre os disse-me-disse”, existiam pessoas que não eram. Que confissões eram essas, ditas a Dona Miriam, que eram tão dolorosas? O que, ou quem, causava tamanha dor? Infelizmente não temos como saber os detalhes. Mas, existia uma relação direta entre corpo, boca e ouvido. O corpo-língua não era apenas no sentido de comer, era de falar. A recepção

da vizinha era muito generosa, porque misturava o direito de ser ouvido com um banquete de comida.

“O suco você já sabe é o pinicado de limão, sequilhos ele adorava e a comida que ele gostava muito de comer eram carnes, frango que a mamãe fazia, mas ele gostava de quase tudo. Eu não me lembro dele comendo muito a comida de milho, mamãe fazia e mandava eu ir deixar na casa da mãe dele, não me lembro muito ele comendo a comida de milho, pamonha, canjica, mas ele gostava de quase tudo que a mamãe fazia. Mamãe às 3h da tarde fazia gemada, e a gente era obrigado a comer gemada, só ia comer bolo final de semana se tomasse a gemada às 3 horas, tinha que gostar, até hoje acho que ela não gosta de leite, e a gente tomava essa gemada, eu acho que ele chegava lá em casa e tomava também, que ele gostava, e comia os bolos que mamãe fazia. Mamãe fazia um bolo de araruta que ele gostava, mas comia o feijão que o feijão da mamãe era maravilhoso, ela cozinhava muito bem. Então eu lembro das carnes, lembro muito dele almoçando e jantando inclusive sopa com pão que lá em casa tinha café do pão depois do jantar, mamãe fazia essa sopa as vezes e ele tomava e dizia que queria mais, sempre comia muito. Ele nunca comia só um prato” (Entrevista com Rita Peixoto, 15/08/2019).

O paladar representava, literalmente, a vontade de comer. Mas, a degustação de Márcio era maior do que o sistema gustativo. Os banquetes que devorava não cabiam na boca e nem na mesa, porque estavam na casa inteira e nutriam o corpo todo. Cada pedaço da sua carne era língua e dente, porque ele comia através de cada centímetro da pele. A fome não era apenas de atenção e de comida, era de diversão e arte.

“Minha mãe era uma apaixonada pela arte, minha mãe também era artista plástica, não era das artes como ele, mas era uma pessoa que tudo que queria fazer com as mãos fazia. Então ela era dotada de muitas artes e teve uma aproximação muito grande com ele porque aí eles começavam a fazer coisas juntos, inclusive, minha mãe colocou, montou como se fosse um ateliê na frente da cozinha, de uma área grande que tinha na casa, e ainda tem né, que essa casa ainda existe, uma mesa grande e eu me lembro que ele botava as telas para pintar e depois ia embora. Pintava, pintava e saía” (Entrevista com Rita Peixoto, 15/08/2019).

Os instrumentos utilizados por Dona Miriam e Márcio Mendonça não eram apenas pratos e talheres, eram tintas e pincéis, o ato de comer e de lavar a louça se parece com o ato de pintar, que também precisa limpar os pincéis. Ele era uma pessoa extremamente arteira, tanto no sentido de fazer arte como no sentido de danação. Não dar para saber o que fazia com os pratos, se ajudava ou não a lavar depois de comer, mais dar para conhecer as travessuras de atelier, o que fazia (ou não) com as tintas e os pincéis quando terminava de pintar.

“E quando ele saía, deixava tudo desarrumado aí os pinceis endureciam de tinta porque minha mãe não tinha muito tempo porque era cuidando de 12 filhos, imagina, tinha até um que tinha Síndrome de Down tinha que se dedicar muito a ele, mas ela ia pacientemente limpar os pinceis dele. Até que um dia, eu posso contar? Com relação aos pinceis, eu tenho uma história interessante. Até que um dia meu pai viajou para Recife e ele era comerciante de tecidos e aqui e acolá ele ia para Recife para trazer tecidos. Em uma dessas viagens para Recife ele trouxe uma caixa de pinceis novos para a mamãe porque o Márcio acabava com os pinceis da mamãe, então ele comprou pinceis novos e Márcio soube que papai tinha trazido esses pinceis. Aí ficou insistindo para que minha mãe desse os pinceis novos, aí ela dizia: ‘- Seu caba sem vergonha! Eu vou lhe dar os meus pinceis, mas você vai ter que limpar quando terminar’. Aí ele vestia umas calças de cotelê muito bonitas eu me lembro muito daquelas calças de cotelê antigas né, ele vestia eu me lembro dele com uma calça verde cotelê e ele quando terminava de pintar passava as mãos na calça e a mãe dizia: ‘- Você vai estragar suas calças rapaz’, e ele pegou os pinceis de mamãe e foi pintar. Mamãe disse: ‘- Vou lhe emprestar’. E ele começava a pintar” (Entrevista com Rita Peixoto, 15/08/2019).

O banquete não era apenas de comida, era de poesia e diversão. O ato de comer ou de pintar se transformava em brincadeira e a brincadeira em versos. A casa de Dona Miriam oferecia um cardápio totalmente diferenciado, onde podia degustar os pratos, as tintas e as palavras, voltando para a casa da mãe com cheiros, cores e rimas. A mesa, a tela e a calça de cotelê se transformavam em aquarelas, capazes de criar um mundo fantástico para habitar.

“Eles faziam versos juntos, tem um que eu nunca esqueci que foi esse dos pinceis. Aí minha mãe lavando roupa lá dentro, mas ele falava e ela falava e eles se completavam nos versos. Aí ele dizia assim: ‘- Pincelzinho, pincelzinho quando eu for eu vou te levar’, A minha mãe lá de dentro dizia: ‘- Pincelzinho, quando volta? Que conversa eu não vou lá!’. Então, esses versos aí era emblemáticos porque aí ele: ‘- kakashakakashakakaka’, achava graça e a mamãe corria abraçava ele, aí ela dizia: ‘- Seu caba sem vergonha, você não vai deixar meus pinceis?’. Esculhambava... ‘-Vai ter que lavar!’ Aí eles brincavam muito. Era uma alegria tão grande dentro de casa” (Entrevista com Rita Peixoto, 15/08/2019)

Márcio Mendonça não queria “só comida”, ele desejava “diversão e arte”, queria comida e todas as formas de “prazer pra aliviar a dor”. É por isso que buscava as outras casas, queria encontrar um desvio, uma linha de fuga, “uma saída para qualquer parte”. Mas, ele tinha “fome de quê?”<sup>44</sup> Tinha desejo de quê? O que podia comer ou não comer? Que tipo de gula podia ser vista e qual delas não podia nem ser dita? Quais apetites podiam ser transformados em banquetes e quais deles precisavam ser sussurrados em dolorosas confissões? Que confidências eram essas?

<sup>44</sup> Os trechos citados acima fazem parte da música comida que foi interpretada pela banda Titãs. Disponível em: <https://www.letras.com/titas/91453/>. Acessado em 15 de dezembro de 2020.

Falavam de desejos supridos ou de desejos proibidos e não realizados? A dor era por ter comido ou por não poder comer?

O banquete de Dona Miriam não era doloroso, a lembrança que Márcio tinha dele também não era, é tanto que queria repetir. Mas, existiam desejos proibidos, que causavam agonia e aflitos, porque dependiam dos tabus gustativos. Podia ser prazeroso ou doloroso degustar padrões de masculinidade e feminilidade. Mas, também podia ser fascinante ou angustiante lembrar que degustou ou pensar em degustar. As duas hipóteses poderiam ser motivo de confissão. Isso é o mais importante a ser percebido, não é o assunto das conversas, que não conhecemos e não vamos conhecer, é a confiança em si, é o ato de contar a dor, de compartilhar a angustia, de fazer com a vizinha o que não podia fazer com o pai ou com o padre.

Existiam gulas que eram aceitas e gulas que não eram aceitas, por mais que as duas fossem vistas como pecado pelas famílias cristãs. A fagia por comida, sexualidade e identidade de gênero podia, ou não, ser vista como pecado. Não era a comida, o sexo ou a identidade em si, que gerava a iniquidade, dependia dos sentidos sociais de cada experiência. Em algumas casas limoieenses era quase obrigação oferecer uma refeição farta aos convidados, que tinham o direito e até dever de repetir. A tradição das famílias se confundia com a cozinha e a cozinha se confundia com a tradição, criando um paladar extremamente tradicional.

A comida, o sexo e as identidades alimentavam o corpo da sociedade, criando receitas e tabus. As mesas não eram fartas apenas de comida, eram cheias de regras, que definiam o que, quando e como comer. Mas, haviam também as etiquetas de cama, com segmentações identitárias e regras de sexo e gênero, que ajudavam a construir a família, a cidade e a região. Existiam tabus que definiam quais experiências podiam ser (ou não) vividas, pensadas e sentidas, criando uma espécie de gramática da cozinha e do quarto, com codificações que regulavam o fogão, a mesa, a cama e o guarda-roupa.

As mesas estavam fartas de quê? As camas estavam fartas de quê? O que significava dizer que alguém tinha uma mesa farta ou que estava farto de tudo? Farta pode significar abundância, excesso, satisfação e tudo que lembra fartura. Mas, na linguagem popular também pode significar falta ou peso, fartar de tudo ou se sentir farta de tudo pode ser o contrário de abundancia. A não ser que a demasia seja de fome, de desejos contidos, de vontade, de gula, daquele apetite voraz que invade a carne quando ela não pode comer. A mesa, o atelier e o ouvido de Dona Miriam

acolhia todos os sentidos da palavra farta, Márcio Mendonça estava farto de comida, de arte e, ao mesmo tempo, “farto de tudo”, precisando de uma pessoa para ouvir. O contato com ela e as crianças ajudavam a construir, ou reconstruir, o corpo e a subjetividade.

“Nossa casa foi um amparo para ele, um amparo muito grande na época porque não era todo mundo que botaria dentro da sua casa uma pessoa com trejeitos femininos né, e ele tinha né. Mamãe tinha um filho, o nosso irmão doentinho era Rener, gêmeo com o Renan, Renan está vivo, Rener faleceu depois da minha mãe era o que tinha Síndrome de Down, foram de duas células diferentes então um tinha Síndrome de Down e outro era sadio. E ele gostava muito do Renê né, o Márcio, o Renê não chegou a andar e a falar, tinha Síndrome de Down em alto grau, tratamento naquela época não tinha né, tinha que mandar buscar remédio em São Paulo e passava um mês para chegar (...) Bem, ele dizia e ‘Renan mais Renê hein?’ ele entrava lá dentro de casa dizendo isso. ‘E Renanzinho cadê’ e ‘Renê mais Renan hein?’. Olha ele já chegava se rebolando, pisando forte quase dançando no corredor lá de casa. Aí quando ele chegava à gente parava tudo para acolher o Márcio. A gente amava conviver com ele. Foi uma infância nossa muito feliz ao lado dele” (Entrevista com Rita Peixoto, 15/08/2019).

A performatividade de Dona Miriam não era apenas de vizinha, era de mãe, de senhora, de Maria, de Santa Miriam, como a própria Márcia dizia. A sensação de acolhimento, de carinho, de ventre materno ou de manjedoura celeste, não surgia apenas através da oralidade, era por meio da pele, do tato, da presença, dos gestos e dos silêncios. Mas, a pessoa que melhor representava esse sentimento era Renê, que esboçava os afetos sem precisar se deslocar ou dizer uma palavra. O encontro estava no toque e no olhar, no sorriso, na maneira de vibrar e tocar os outros sem sair do lugar. Márcio Mendonça era tratado como se fosse seu irmão. Não apenas porque Dona Miriam agia como se também fosse sua mãe, o sentimento de irmandade estava na dissidência. Ele era um adolescente com sexualidade ou identidade de gênero dissidente e Renê uma criança com deficiência. Essa aproximação tornava os dois semelhantes, já que parte da sociedade entendia esses corpos como anormais.

A normalidade, como sabemos, é uma convenção social, um padrão, que precisa da ciência, da estética e da moral para poder existir. Qualquer pessoa que não obedeça aos dispositivos corporais da época e do espaço onde vive, que não encarne o corpo e a mente considerados saudáveis e sãos, pode ser vista como não pessoa, destituída de humanidade. Essa é a condição que Butler chama de precária, a vida de modo geral é precária, já que ela pode deixar de existir a qualquer momento. Mas, existem vidas que são mais precárias do que outras, por que estão destituídas de

direitos, das redes de proteção que ajudam a minimizar essa precariedade. Vidas que não são reconhecidas nem mesmo enquanto vidas (Butler, 2015).

Uma criança com um tipo específico de Down, que não consegue andar e nem falar, precisa da família para conseguir sobreviver. Essa condição de precariedade e a rede de proteção de Dona Miriam tornava Márcio Mendonça um filho e um irmão devotado, que se identificava com Renê. Corpo-vizinhança é isso, acoplamento com os vizinhos, conexão com a mesa, a cozinha, o quarto, o atelier, os ouvidos e o tato, criando um corpo que era marcado pelo contato físico, como aquela “calça verde cotelê” que ficava toda pintada quando passava suas mãos sujas de tinta.

O ouvido, “o coração”, a mesa e a casa de Dona Miriam pareciam do tamanho do mundo. Mas, Limoeiro do Norte estava ficando pequena demais para ele, precisava mudar de casa, de família, de escola e de cidade, conhecer novas artes e fazer novos amigos, conhecer o sagrado e o profano de outra terra, comer através de outras mesas, se alimentar de novas tintas, tomar um porre de novos conhecimentos, se empanturrar de alegria, de sorriso, de felicidade e de raiva, tristeza e dor. A viagem para Recife proporcionou tudo isso, abrindo seu corpo para novas possibilidades artísticas e existenciais.

### 2.2.2 Paisagem Sentimental 5: Corpo-viagem e corpo-Belas Artes

**Topografia:** Recife e Olinda; **Cronografia:** primeira metade da década sessenta do século XX; **Docgrafia:** entrevistas, fotografias, caderno de anotações, livro “A Arte em Dois Mundos”; **Sensigrafia:** curiosidade, felicidade, alegria, tristeza, medo e angústia.

Ao chegar na Paisagem sentimental 5 encontramos um grande painel, do tamanho da sala, mostrando a entrada da Escola de Belas Artes de Pernambuco. Na parte interna vemos fotografias e objetos da EBAP, como cavaletes, bustos, gessos, mármore, pranchetas, telas, colunas de madeira, pedaços de arquitetura, livros, desenhos de paisagens e de modelos vivos. Mas, também encontramos uma coleção de miniaturas dos meios de transporte, como bicicletas, carros e ônibus, que simbolizam as viagens que Márcio Mendonça fazia entre a casa e a rua, a zona urbana e a zona rural, o interior do Estado do Ceará e a capital pernambucana.

Os meios de transporte e os meios de formação possuem algo em comum, eles levam o corpo para outros lugares, criando deslocamentos. O cinema de Limoeiro do Norte, por exemplo, transportava o corpo para caminhos distantes, onde os pés, as bicicletas e os carros não podiam chegar. A Escola de Belas Artes da Universidade de Recife conduzia por universos que os ônibus, sozinhos, jamais poderiam levar. Mas, as artes também podiam fazer o contrário, ajudar a se fixar, a se tornar sedentário. A bicicleta, o carro e o ônibus podiam fazer o percurso contrário, levando de volta para casa, em direção ao ninho, criando a sensação de fixidez.

As artes eram como pés, capazes de levar o corpo para bater pernas pelo mundo ou simplesmente parar e estagnar em algum lugar, plantando as solas no chão. Existe uma relação entre casa, meio de transporte e arte, o ventre já era casa e transporte, a família, as igrejas e as escolas eram grandes úteros sociais que entravam em trabalho de parto e levavam a criança ao mundo. As mãos ajudavam a parir e os pés a partir. Foi assim que nasceu Márcio Mendonça e Márcia Mendonça, através da parteira e das partidas. Mas, podemos inverter essa lógica, os ônibus serviam para partir e a Escola de Belas Artes para parir. Ele partia em direção a Recife e paria novas possibilidades de corpo, de arte e de subjetividade.

#### Corpo-viagem e corpo-travessia

As carnes de Márcio Mendonça não nasceram nômades ou sedentárias, não saíram do parto sabendo o que significava viagem ou fixidez, nomadismo ou sedentarismo, passaram meses ou anos sem saber, viajando e se fixando de maneira a-significante, através dos braços e dos abraços da família. Depois é que aprenderam a engatinhar e andar, a dar significado aos caminhos e a própria caminhada. A rigor, não existia nem Márcio, pois não havia identidade, apenas um nome de batismo. O corpo, a arte e a subjetividade ainda não tinham sido totalmente paridas pelas instituições sociais.

As carnes não nasceram sabendo usar duas pernas ou duas rodas, precisaram aprender a ser bípedes, a se equilibrar em cima de triciclos ou de bicicletas. Elas só começaram a nascer quando aprenderam a usar e a dar sentido às mãos e aos pés, a andar pela casa e pela rua sem cair, imitando os adultos. O que era uma mistura de carne com o ventre da mãe ou de carne com os braços da família, se transformou em corpo e braços alheios, mesmo quando ele tinha a ilusão de caminhar apenas com as próprias pernas.

O corpo não terminava na pele, dentro ou sobre a carne, era corpo-casa e corpo-rua, corpo-pé, corpo-pedal, corpo-bicicleta do pai, corpo-Jipe do padre, corpo-Rural, corpo-carro com capota ou sem capota. As experiências de viagem, que também podiam ser de fixidez, dependiam das próteses, das tecnologias de produção corporal que chamamos de roupa, chinelo, sapato, brinquedo, maquiagem, bicicleta, carro, ônibus, cinema, igreja, rádio, livro, revista ou jornal.

A língua e a linguagem também eram próteses, que ajudavam a construir o corpo e as representações espaciais, criando cidades antes mesmo de conhecê-las. A viagem que Márcio Mendonça fez a Recife, em 1963, começou antes de sair de casa, através dos sentidos e da imaginação. A cidade estava na sua residência, por meio das palavras, das imagens, dos sons e dos sabores. Uma parte da família morava no Ceará e a outra em Pernambuco, formando intercâmbios que alimentavam seu corpo e sua subjetividade. As palavras desses parentes eram próteses escritas e sonoras que ajudavam a caminhar por esses territórios antes mesmo de pisar neles.

Ao invés de começar falando sobre um corpo que viajava pelos espaços vamos mostrar esses espaços, ou essas representações espaciais, viajando por dentro do corpo. Quando Márcio Mendonça recebeu a visita de Marinalva, em 1962, não estava apenas diante da esposa do irmão da sua mãe, encontrava-se com outro corpo, o da identidade pernambucana, que vestia a carne e calçava os pés tanto quanto as roupas

e os sapatos que sua parente usava. Recife estava, de alguma maneira, dentro da sua casa, através do corpo, da língua e da linguagem trazidas por Marinalva.

“Quando completei treze anos, nossa família recebeu a visita da esposa do meu tio Eugênio. O seu nome era Marinalva. Ela percebeu a minha precocidade e a minha genialidade e interessou-se para que continuasse os meus estudos em Recife. Convenceu os meus pais de que eu devia ir para uma cidade grande e aproveitar todo meu potencial artístico. Todos os detalhes ficaram acertados quanto á minha mudança para aquela cidade. Alguns meses depois, parti, em companhia de minha mãe em busca de um novo horizonte de vida. Matricularam-me no Colégio Técnico Professor Agamenon Magalhães – CTPAM, para cursar o Ginásial, e na Escola de Belas Artes para frequentar o curso livre de pintura e escultura” (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 31).

“Então, teve um ano, acho que, mais ou menos quando ele tinha uns 13 anos, que a esposa do meu tio foi para Limoeiro, isso logo depois daquela enchente que teve. Quando chegou lá, e viu o Márcio desenhando disse assim “esse menino tá perdido aqui, vamos mandar levar esse menino pra escola de Belas Artes em Recife”. Ela morava, bem perto da Escola de Belas Artes e foram lá costurando essa ida dele. E ele foi pra Recife, para a Escola de Belas Artes” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

A peregrinação de Marinalva, de Recife para Limoeiro do Norte possibilitou exatamente o contrário, que Márcio Mendonça viajasse de Limoeiro do Norte para Recife. Quando ela entrou em contato com as suas artes convenceu Dona Francinete e Seu Fausto a deixarem ele aperfeiçoar esse talento na capital pernambucana. O corpo dele não aumentou de tamanho apenas porque saiu da infância para adolescência, ele cresceu juntamente com as estradas.

A pele se expandiu e ganhou nova forma nas rodovias estaduais e nacionais. O ônibus, que saía de Fortaleza e passava pelo Triângulo de Limoeiro do Norte em direção a Recife, esticou a derme e a epiderme, criando uma nova cartografia corporal. O corpo não estava apenas dentro do transporte, ele encontravam-se fora, na paisagem, no horizonte, na experiência do caminho e na virtualidade da chegada. O corpo não era apenas aquela carapaça física que carregava um par de olhos, encontrava-se na maneira de olhar e no que era olhado. Ao contrário das viagens anteriores, que demoravam apenas alguns minutos, essa levaria horas. O ônibus precisaria de parte do dia ou da noite para atravessar os estados, para cortar as fronteiras, até chegar ao seu destino.

A experiência de passar mais de dez horas no mesmo transporte não pode ser desconsiderada. A janela do ônibus levava a outros espaços, como acontecia com o cinema. As pessoas e as paisagens passavam como se estivessem numa tela. A

demora fazia o corpo lembrar da saída e imaginar a chegada, colocando Limoeiro do Norte e Recife nas vidraças, apesar de ainda estarem no meio do caminho. A viagem era muito cansativa, os passageiros e as passageiras sentiam os efeitos do deslocamento e, principalmente, da paralização forçada. As cabeças e as bundas não aguentavam tanto movimento e tanta fixidez. É isso que estou chamando de corpo-ônibus ou de corpo-estrada, uma mistura de virtualidade, utopia, heterotopia e heterocronia, com a “topia” e a “cronia” das bundas doendo na poltrona (Foucault, 2013a e 2013b).

Foi nessa viagem que o corpo-casa, o corpo-igreja, o corpo-arte sacra, o corpo-família limoeirese, se transformou em corpo-família distante, em corpo-viajante, capaz de sair e voltar. O corpo-pai, o corpo-mãe, o corpo-padre, agora é corpo-travessia, corpo-rodovia, corpo-interestadual, que pouco a pouco vai se transformando em corpo-Marinalva, corpo-tio militar, corpo-Colégio Técnico, corpo-Escola de Belas Artes e corpo-Mosteiro de São Bento. Ao invés de fazer corpo apenas com o que era tópico, como a família e os vizinhos, e com o que era heterotópico, como o cinema, as revistas e os jornais, passou a fazer corpo com a estrada e com tudo que encontrou nas cidades de Recife e Olinda.

A partir do momento que Limoeiro do Norte deixou de ser o umbigo do mundo, o corpo de Márcio Mendonça começou a ganhar uma nova pele, capaz de se esconder nos corais de Recife (PE) e não apenas nos carnaubais do Rio Jaguaribe (CE). Aprendeu a se vestir com novas águas, a se pintar com as cores de outra terra, a se camuflar com o rio, com o mar e com a selva de concreto, conseguindo sobreviver nessa metrópole dura e, ao mesmo tempo, tão aquática. Mas, o cordão umbilical não tinha (e talvez nunca tenha) desaparecido, ele seria rompido e reconstruído aos poucos, através de muitas experiências. No dia da viagem Dona Francinete estava, literalmente, presente. Ela não poderia permitir, por questões morais e legais, que o filho de 14 anos viajasse sozinho. O ônibus, para ela, tinha outro sentido: o da entrega familiar.

A viagem não era apenas entre dois estados da região Nordeste do Brasil, era de um galho a outro da genealogia. A travessia, que podia provocar rupturas, foi tutelada a ponto de se transformar em elo de ligação. A presença da mãe no ônibus criava essa sensação de continuidade familiar, já que ela foi para entregar o filho nas mãos do irmão. Essa estratégia gerava a ilusão de que poderia continuar presente mesmo quando estivesse ausente. A tutela do irmão (Eugênio) e da sua esposa

(Marinalva) fazia o cordão umbilical se cristalizar e, ao mesmo tempo, ganhar novas fissuras. A distância podia servir para cultivar a saudade, aproximando os corpos afastados. Mas, abria caminho para novas relações sociais que aumentavam ainda mais o distanciamento.

Ele precisava se acostumar com a nova família e com os extremos de uma cidade moderna, que possuía conexões internacionais e convivia com heranças imperiais e coloniais. Ele conviveria com várias espacialidades e temporalidades, que coexistiam de maneira harmoniosa ou conflitiva dentro do mesmo território, que chamamos de Recife, e no mesmo tempo, que chamava de presente. Ele já conhecia essa mistura entre rio e terra, água e concreto, modernidade e tradição. Mas, jamais tinha experimentado em tamanha proporção. Seu corpo, sua arte e sua subjetividade nunca mais seriam do mesmo jeito, porque estavam em outra cidade, com outros familiares, numa nova Diocese e em novas escolas, com pessoas e igrejas distintas, precisando de formação, carinho e atenção.

A residência de Marinalva e Eugênio passaria a ser a sua casa, juntamente com o Colégio Técnico Professor Agamenon Magalhães (CTPAM) e a Escola de Belas Artes da Universidade de Recife. Essa educação, formal e não formal, criou tanto a disciplina como a possibilidade de fuga, misturando obediência e desobediência, assujeitamento e resistência (Andrade, 2012). Essa dualidade produziu reações adversas, com momentos de carinho e agressão. A mesma família que dava comida e uma casa para morar, que oferecia escola técnica e um Curso de Pintura e Escultura, podia se transformar em algoz, protagonizando cenas de violência psicológica em nome dos padrões de gênero e sexualidade.

“Sempre tem (preconceito) né, e naquela época então? Meu tio mesmo tinha fortes discussões com ele porque queria que ele tivesse postura de macho. Pois toda vida que ele falava (imitação de voz frágil), maltratava mesmo ele e tudo por causa dos trejeitos femininos dele. O próprio meu tio, que o acolheu pra ele morar na casa dele. Ele sofreu um bocado lá” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

“O único que ainda ficou meio assim, foi o coronel, mas mesmo assim nunca deixou de falar com ela e tudo, ia pra casa dela e tudo mas era meio sisudo. O irmão da mamãe, que morava em Recife. É ... ele era meio. Sabe? Militar era...mandava engrossar a voz (risada). Era... mas aceitava, não é que aceitaaaava (ênfase), mas também não desprezava ele não, queria bem ela e tudo, ela ia pra casa dele, saía muito com a mulher dele e tudo” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018).

“Ele veio para ficar na casa do meu irmão, que nessa época era militar era coronel. E ele não aceitou muito Márcio, foi quando ele veio para a escola de

Belas Artes. Eu sei que ele estudou aqui depois que ele saiu da casa do meu irmão. Aí voltou para Limoeiro, ainda passou o tempo que ele passou na Belas Artes, ele estava na casa de meu irmão” (Entrevista com Iara, 27/03/2021).

“Minha permanência no Recife foi bastante dolorosa. Era um outro mundo que passava a conhecer, não havia mais o aconchego de meus pais, o convívio com os meus irmãos, não havia o padrinho Monsenhor e nem tão pouco madrinha Joaninha, que tanto me mimava. Toda a mordomia que eu tinha na casa do padre terminou. A vida foi mais dura, os deveres aumentando e as responsabilidades cada vez maior. Além dos variados e pequenos problemas que surgiam, começou o calvário esperado, o da discriminação. O meu tio era um militar, tenente da Polícia Militar de Pernambuco e, bastante machista. Só conhecia o que era inerente a formação de caserna, o que, de imediato, começou a entrar em choque comigo. Como adolescente eu apresentava gestos muito delicados, entonação de voz meia fina e bastante sensível. Ele exigia que andasse de forma mais masculina e que falasse com uma voz mais grossa. A repressão quanto aos meus gestos delicados era uma constante. Queria me convencer a entrar na Escola de Cadetes, quando terminasse os meus estudos. Daí, então, o meu inferno” (Márcia, In.: Vital e Mendonça, 2007. p. 32)

As falas de Marcise, Marilúcia, Iara e Márcia Mendonça mostram que existia proteção e falta de proteção, carinho e preconceito, apoio e exclusão. O corpo-casa, que inicialmente era corpo-Marinalva, se transformava em corpo-Eugênio. A mesma família que gostava e “aceitava”, desgostava e não “aceitavaaava”. A insistência do tio para que ele entrasse “na escola de Cadetes” não tinha relação apenas com a formação básica ou conteúdo escolar, a preocupação era com o corpo, ele precisava passar por essa formação militar para acabar com os traços desviantes. Mas, esse preconceito não era apenas individual, existia uma lógica coletiva, uma racionalidade, que justificava a discriminação e o adestramento. Não podemos pensar o caso de maneira isolada, colocando a responsabilidade apenas em cima do tio, é preciso compreender o que aconteceu de maneira estrutural.

Como a Polícia Militar de Pernambuco tratava os corpos dissidentes? Como a sociedade lidava com a interação entre arte, gênero e sexualidade? Que tipo de experiências artísticas, identitárias e sexuais eram aceitas ou proibidas? O que poderia acontecer se a forma e o conteúdo das obras desrespeitassem os padrões de gênero e sexualidade da família e da Igreja Católica? Essa última pergunta é uma situação hipotética já que a maioria das pinturas de Márcio Mendonça eram religiosas. Mas, existia algo que não estava no campo da hipótese, que era o enquadramento do corpo, a forma e o conteúdo da carne. Os traços dissidentes eram bem visíveis e vinham acompanhados de uma enxurrada de preconceitos.

Figura 5 - Documento Estudantil



Fonte: arquivo digital de Marcise Mendonça

Ao lado dessa nova família estavam as novas escolas, que eram responsáveis pela educação formal. Um ano depois de chegar em Recife foi matriculado na turma do 2º ano C do Colégio Técnico Professor Agamenon Magalhães (CTPAM), que desde 1985 é chamado de Escola Técnica Estadual Professor Agamenon Magalhães (ETEPAM). A antiga “Escola de Aprendizes Artífices”, que surgiu em 1919, mudou de formato e de endereço antes de se transformar em Colégio Técnico, em 1928. Mas foi na década de 1940 que ganhou o termo industrial que aparece na Carteirinha Estudantil que Márcio solicitou em 1964. Os nomes que existiam em 1943 e 1952 eram, respectivamente, Escola Industrial de Pernambuco (EIP) e Escola Industrial Agamenon Magalhães (EIAM)<sup>45</sup>. Foi apenas em 1962 que a instituição passou a ter o nome e a sigla CTPAM, que encontra-se no documento acima.

O Colégio Técnico Professor Agamenon Magalhães aparece pouco nas memórias de Márcia Mendonça. As informações que temos sobre o 2º grau, que hoje chamamos de Ensino Médio, é do Colégio Diocesano Padre Anchieta, o antigo internato da Diocese de Limoeiro do Norte. As falas dos professores e dos colegas indicam que ele não gostava de estudar, que vivia repetindo de ano e “não era um aluno exemplar”. Os cadernos e os livros eram cheios de inscrições, de rabiscos que serviam para dar forma a(o)s personagens que povoavam a sua imaginação. Os livros de cálculos não tinham apenas números, eram cheios de desenhos, como aquele esboço da Cleópatra no livro de Matemática do Curso Ginásial (Vital e Mendonça, 2007, p. 68).

<sup>45</sup> História da ETEPAM. Disponível em <http://www.etepam.pe.gov.br/sobre/historia/>. Acessado em 05/11/2010

A palavra contar podia ser usada nos dois sentidos, ela servia para contas e contos. Márcio Mendonça não gostava muito da arte de calcular mas era fascinado por artes, religião, História e ficção. Ou, pelo menos por alguns personagens do campo artístico, religioso, histórico e ficcional, que encontrava nas aulas ou nos livros. Ele não era apaixonado por todos, se envolvia com aqueles que o afetava mais. Esses sujeitos não era apenas didáticos, catequéticos ou livrescos, eles também nasciam do cinema, dos jornais e das revistas<sup>46</sup>.

A preocupação de Márcio Mendonça não era com a formação Ginásial ou técnica, através das disciplinas, nem mesmo com a formação artística, que tanto valorizava, era com as experiências que podia ter nesses espaços. Ele não estudava para ser um profissional das artes, essa é uma percepção que veio depois. Era apenas um jovem que gostava de pintar, tocar e esculpir, um adolescente que “não havia recebido formalmente qualquer noção de pintura e escultura, a não ser as adquiridas na casa do Monsenhor” (Vital e Mendonça, 2007, p. 69).

### **Corpo-Belas Artes**

A Escola de Belas Artes de Recife ajudou a criar o jovem arteiro que, posteriormente, se transformaria em profissional. Essa é uma concepção importante do universo artístico, não podemos naturalizar as artes e nem o corpo de quem as produz. Os artistas e as artistas precisam aprender a fazer corpo com as artes, criando corporalidades de pintor, de pianista ou de escultor, como fazem os atletas, os dançarinos e os jogadores de futebol. Não nascemos sendo profissionais de uma área e nem com as carnes prontas para ser, é preciso estudar e treinar muito, através das teorias e dos exercícios práticos.

É isso que estou chamando de corpo-Belas Artes. O corpo e a subjetividade de Márcio passaram por um período de aprendizado exaustivo, de aprendizagem das técnicas, de muita teoria e prática, que começaram a moldar o jovem autodidata para ser pintor e escultor profissional. Mas, para entender a história desse corpo e dessas artes é preciso conhecer a História da Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP).

---

<sup>46</sup> Os personagens e as personagens que tinham povoado a infância continuavam habitando esse corpo de adolescente. Os santos e as santas, os anjos e as gueixas, a rainha do Egito e as estátuas greco-romanas, as artes sacras e as artes profanas, vão continuar fazendo corpo com ele e com ela, na adolescência e na vida adulta.

Quando ela surgiu, em 1932, alimentou o imaginário dos artistas e das artistas do Nordeste. A primeira Escola de Belas Artes do Brasil, que surgiu no Rio de Janeiro, era chamada Escola Real de Ciências Artes e Ofícios, que depois passou a ser denominada Academia Imperial de Belas Artes. Ela fazia parte do projeto da Família Real e dos intelectuais e pintores ligados a Corte de Dom João VI e ao Império de Dom Pedro I (Torres, 2015, p. 44).

O pioneirismo dessa instituição, que depois passou a ser chamada de Escola Nacional de Belas Artes e Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, causou admiração e inveja em muitos artistas, mexendo com os sentimentos que as elites pernambucanas remoíam desde o século XVIII, quando a metrópole portuguesa transferiu a capital de Salvador para o Rio de Janeiro. Essa disputa regionalista, que faz parte da História do Brasil, aparece nas memórias dos artistas que criaram a Escola de Belas Artes de Pernambuco. Quando Joel F. Jayme Galvão escreveu o livro “Memórias de uma Cruzada: Escola de Belas-Artes de Pernambuco, sua criação e sua vida” fez questão de falar sobre os antecedentes históricos, voltando a Maurício de Nassau e seu “séquito de artistas ilustres”, como Peter Post e Franz Post. A “semente das artes plásticas” teria sido plantada nas terras pernambucanas desde a colônia, o que colocaria Pernambuco no centro de uma região e de um país que nem existiam ainda (Galvão, 1956, p. 5).

A corte de Nassau, que foi apresentada como espaço de valorização das ciências e das artes, é anterior a vinda da família real portuguesa e ao Império de Dom Pedro II, se transformando em tempo e espaço ideal para construção de um mito de origem. Os outros antecedentes históricos que aparecem como relevantes são do final do século XIX e início do século XX. O “sentimento de arte”, que teria brotado em 1637 renasce “depois de um hiato de quase trezentos anos, através do projeto de Herculano Ramos que queria criar uma “Escola Especial de Architectura em Pernambuco” (1888), ou de Teles Júnior, Eustórgio Vanderlei e outros, que tentaram formar “O Círculo de Bellas Artes” e a “Escola de Bellas Artes”. Mas, todos esses projetos foram frustrados. As artes locais continuariam sendo produzidas, “anos a fio”, “pelo esforço próprio de um ou de outro apaixonado” (Galvão, 1956, p. 5).

O outro precursor seria o Liceu de Artes e Ofícios, onde trabalhavam parte dos artistas da cidade do Recife no começo do século XX. A proposta de extrapolar essa instituição e criar uma Escola de Belas-Artes em Pernambuco surgiu no começo da década de trinta, quando deram asas a essa ideia que engatinhava desde o século

XIX. É isso que o autor chama de cruzada das artes, a batalha de Jayme Oliveira e Bibiano Silva para conquistar os artistas, fazendo visitas nos ateliers e reuniões ampliadas, até fundar a “Sociedade Protetora de Belas Artes” e o “Comitê Central da Escola de Belas Artes de Pernambuco”. Mas, o sonho de construção do “Sagrado Templo das Bellas Artes”, que deveria ser projetado pelos arquitetos de Pernambuco para ser “majestoso” e “sublime”, “armazenando, num feliz conjunto, as cinco artes grega e romana”, foi interrompido por causa da falta de recursos (Galvão, 1956, p. 6-15).

Ao invés de construírem essa grande obra de arquitetura resolveram alugar e adaptar uma casa que existia na Rua Madalena, mesmo sabendo que não tinham o dinheiro para pagar o aluguel no final do mês. A Cruzada dos artistas não era apenas para conseguir apoio dos pares, essa era a parte mais fácil, o desafio era conseguir apoio da sociedade e das instituições públicas, dos representantes do Governo Federal e dos interventores Estadual e municipal. Para conseguir recursos financeiros eles precisavam dos meios de comunicação, das reportagens nos jornais para criarem um canal de diálogo com o Estado e com as outras instituições, além de os aproximar da sociedade. A Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP) é um projeto que surgiu dessa congregação de esforços<sup>47</sup>, dessa grande união que tornou possível o pagamento e a manutenção do prédio (Galvão, 1956, p. 7-15).

A instituição começou a ganhar corpo em 1932, quando organizaram o espaço físico e pedagógico, criando o primeiro quadro de gestores, professores e estudantes. O empenho e a organização não impediram a existência de problemas financeiros e a Escola continuou enfrentando obstáculos para se manter. Quando Márcio Mendonça chegou em Recife, em 1963, essa mesma instituição era chamada de Escola de Belas Artes da Universidade de Recife (EBA-UR) e já tinha formado vários artistas. Mas, como ele tinha apenas 14 anos de idade não podia se inscrever nos Cursos Universitários, a única opção que tinha eram os Cursos Livres que eram “aberto(s) a qualquer pessoa que passasse na seleção, mesmo que fossem estranhas à escola, sem vinculação com o curso oficial, objetivando estimular o aprendizado do desenho, que defendia(m) como fundamental para as artes plásticas” (Torres, 2015, p. 88).

---

<sup>47</sup> Os próprios artistas ofereceram artes, móveis, objetos, moldes de gesso, bustos e desenhos, que foram retirados de suas casas ou de seus ateliers, obras de cunho autoral ou de outros artistas, saídas do espólio das famílias ou dos acervos profissionais.

É por isso que foi tão difícil encontrar o nome de Márcio Mendonça nos documentos da instituição, as assinaturas dele estavam em outra documentação, a dos estudantes indeferidos que tiveram acesso a instituição através de outro tipo de seleção e de formação. Estou falando do “Livro de matrícula N° 2 do Curso Livre de Pintura da Escola de Belas Artes”, que encontra-se no Memorial Denis Bernardes da UFPE<sup>48</sup>. O sobrenome Mendonça não aparecia nos documentos universitários, não figurava entre os estudantes matriculados e muito menos entre os aprovados nos cursos que não eram livres, porque ele não tinha idade e nem formação para se matricular.

A EBA-UR de 1964 e 1965 não era igual a EBAP das décadas de 1930 e 1940, mas haviam ressonâncias que vinha do começo do século XX, quando ela surgiu, e do século XIX, quando os artistas ainda copiavam a Escola Imperial de Belas Artes. Uma das coisas que permaneceu foi a valorização do ensino de desenho. A arte de desenhar fazia parte da tradição religiosa, que privilegiava a arte sacra; dos cursos técnicos e industriais, que precisavam da técnica para aperfeiçoar seus conhecimentos; e dos cursos profissionais de artes, que possuíam formações específicas (Torres, 2015, p. 81). O corpo de Márcio Mendonça se conectava exatamente com esses conhecimentos<sup>49</sup>.

A sua inscrição foi feita juntamente com aqueles/as que tinham sido “reprovados pela EBA” e que optaram pelos cursos não convencionais, mantendo uma relação menos direta com a instituição. A assinatura aparece duas vezes no “Livro de Matrícula N° 2, nas atas de três de fevereiro 1964 e primeiro de fevereiro de 1965. Mas, o nome que aparece na capa (Curso Livre de Pintura) não condiz com o nome que encontrei nas atas (Curso Livre de Pintura e Escultura). Ele estudou em um curso misto e não convencional. Mas, o fato de não ter se formado em desenho, pintura e

---

<sup>48</sup> Estava guardado com centenas de outros livros que também são uma espécie de compilação de documentos que pertenciam ao arquivo da Escola de Belas Artes de Pernambuco. Mas, esse possui um diferencial, vem acompanhado de um bilhete com a seguinte informação: “Nesse livro pode encontra reprovados pela EBA que optaram por cursos LIVRES”.

<sup>49</sup> O padrinho Monsenhor Otávio de Alencar Santiago fez parte da elaboração dos projetos arquitetônicos da Diocese de Limoeiro do Norte, desenhava as plantas dos prédios e se aventurava nas artes de pintar, se tornando uma das referências no desenho. O Colégio Diocesano Padre Anchieta, onde Márcio estudou, era conhecido por causa da herança religiosa, da formação básica e da capacidade artística de parte dos professores. O Colégio Técnico Professor Agamenon Magalhães – CTPAM, como o próprio nome diz, possuía uma formação técnica, que também precisava de conhecimentos básicos de desenho. Mas, todas essas noções, como o próprio nome diz, eram básicas, o foco da aprendizagem era na religião e na formação escolar ou técnica e não na formação artística. Esse é o grande diferencial da Escola de Belas Artes de Recife, o estudo de desenho faz parte da ementa dos cursos específicos, inclusive dos cursos livres.

escultura, de não ter feito o mesmo curso que formou centenas de profissionais, não impediu que participasse, de maneira informal, dos cursos oficiais.

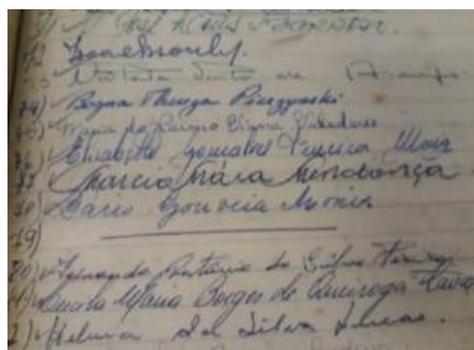
Ele tinha acesso aos professores e as professoras que lecionavam na EBA-UR. Mas, não fazia corpo apenas com eles, se conectava com o passado. A EBAP tinha sido “a primeira instituição educacional voltada para formação artística do Estado” e que é “considerada uma matriz pernambucana do Ensino Superior das Artes Visuais” (Torres, 2015, p. 14). Quando Márcio Mendonça assinou o livro de ata do Curso Livre de Pintura e Escultura, em 03 de fevereiro de 1964, tinha apenas quatorze anos de idade e faltava dez dias para completar os quinze. A instituição, por outro lado, tinha mais de três décadas de fundação e dezoito anos de federalização.

Figura 6 - Capa do Livro de Matrícula No 2 do Curso Livre da Escola de Belas Artes



Fonte: Memorial Denis Bernardes – UFPE

Figura 7 - Assinatura de matrícula do Curso Livre da EBA-UR



Fonte: Memorial Denis Bernardes – UFPE

A EBAP foi concebida a partir do modelo da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (ENBA-RJ) que surgiu através das Missões Francesas no Brasil e da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). O ensino de desenho fazia parte tanto da Escola carioca, chamada de Nacional, como da pernambucana, que se tornou uma referência regional. Os artistas franceses criaram novos “padrões estéticos” para se contrapor a tradição Barroca. O objetivo era copiar os modelos neoclássicos e limpar as artes visuais das imagem figurativas coloniais que “incomodava(m) os novos moradores” que não gostavam desse barroquismo abasileirado (Torres, 2015, p. 43-45). O foco deles era a arte clássica e neoclássica que possibilitava instruir-se através

das cópias. Todos os cursos dependiam dessa capacidade de reprodução, da estratégia de aprender copiando as heranças greco-romanas.

Dezenas de quadros foram importados da Europa para serem copiados com “fins educativos e disciplinares”. O referencial que prevalecia era o da arte europeia, com destaque para a produção clássica, renascentista e neoclássica, que privilegiava a anatomia humana. Uma das características dessa tradição é que se usava modelos vivos para desenhar, pintar e esculpir. Mas, o desenho era a arte mestra, os pintores, os escultores e os arquitetos, precisavam aprender a desenhar. Era essa habilidade que “determinava a hierarquia dos saberes” (Torres, 2015, p. 46-48).

O corpo docente da EBAP era composto “por artistas, arquitetos e engenheiros” que conheciam essa tradição, que ensinavam e construíam através das experiências de vida, da formação profissional e da produção artística, do acervo que foi construído através da memória e da história da arte. Eles faziam parte da tradição figurativa, que tentava ser realista ou que se baseava no real, que precisava de referências de tempo, de espaço, de estilo e de conteúdo para fazer e interpretar as artes. Os desenhos e as pinturas precisavam criar a ilusão de que era possível capturar ou copiar o real através dos quadros e dos retratos.

Os primeiros desenhos de Márcio Mendonça representavam essa vontade de figurar as pessoas, as paisagens e as histórias, sejam elas sagradas ou não. Mas, quando entrou no Curso Livre de Pintura e Escultura e nas aulas de História da Arte, adquiriu conhecimentos técnicos que ajudaram a desenhar, pintar e esculpir de outra forma. É isso que estou chamando de corpo-Belas Artes, a capacidade de fazer corpo com a Escola de Belas Artes da Universidade de Recife, começando através da arquitetura.

Quando ele chegou pela primeira vez na Rua Benfica, Nº 50, no Bairro Madalena, encontrou um prédio com arquitetura neoclássica, que era um dos estilos ensinados pelos professores da EBA-UR. O casarão era do século XIX e tinha servido como “casa de veraneio” da “nobreza pernambucana” que “viajava a cavalo da Boa Vista até a Madalena”. Era um dos lugares preferidos dessa elite que saía do centro de Recife para se banhar no Rio Capibaribe e aproveitar os “jardins vistosos”, onde podiam receber as visitas e fazer grandes “bailes nas varandas”<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> “Os palacetes da Benfica no sec. 19” e “Os palacetes da Benfica no sec. 19 serviam de veraneio”. Disponível em <http://www.impresso.diariodepernambuco.com.br/noticia/cadernos/vidaurbana/2018/08/os-palacetes->

O corpo de Márcio Mendonça se conectou a arquitetura do prédio, com os professores e com o conteúdo dos cursos. Não foi apenas o corpo que entrou na EBA, foi a EBA que entrou no corpo, modificando as maneiras de fazer arte. A pele e as entranhas do artista se misturaram com a “pele” e as “entranhas” do casarão, se fundindo com a faixa, com os utensílios do Curso Livre, com os livros da biblioteca, com as teorias e as “aulas práticas”, se transformando do em corpo-cavalete, corpo-busto, corpo-gesso, corpo-mármore, corpo-prancheta, corpo tela, corpo-madeira, corpo-arquitetura, corpo-livro, corpo-quadro, corpo-paisagem e corpo-modelo vivo. Não era apenas um adolescente, era um corpo que se conectava com séculos de História (Torres, 2015, p. 65 e 92).

Os professores dos cursos universitários davam aula nos Cursos Livres e havia troca de experiências entre eles. Mas, o rigor, o conteúdo e o nível de formação eram diferentes. O que existia eram momentos de intersecção, onde parte dos conhecimentos eram compartilhados. O que Márcio Mendonça fez foi aproveitar esse ponto de encontro para extrapolar as fronteiras, assistindo as aulas do Curso de História da Arte, que eram destinadas a um público mais experiente e exigia outro nível de aprendizagem.

“Ele aprendeu muita coisa assim, muita técnica. Principalmente de escultura. Na escola de Belas Artes, por exemplo, que era como tirar moldes com umas chapinhas, como tirar os moldes pra depois montar umas peças. Isso aí ele aprendeu lá, muita coisa ele aprendeu. Mais ele já era muito criativo, já era um artista nato mesmo. Cheguei a ver como ele fazia essas formas, antes ele criava a escultura que desejava em barro. Em seguida usava a técnica que tinha aprendido para confeccionar as formas, que depois de prontas eram cheias com cimento, gesso, ou uma mistura de serragem, de madeira e cola” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

“Até então eu não tinha um estilo em virtude da minha versatilidade e do meu talento. Na Escola consegui firmar-me em diversos estilos, conhecendo as suas técnicas profundamente, o que fez do meu estilo ser uma síntese da presença de todos os estilos” (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 69).

A estilística que o jovem Márcio Mendonça construiu se baseava exatamente na arte figurativa, na capacidade de copiar os traços humanos através dos desenhos, das pinturas, das esculturas e da própria carne. A EBA-UR ensinava através dos moldes, dos modelos e das fôrmas, como faziam artistas como Murillo La Greca, Fédora do Rego Monteiro, Álvaro Amorim e Baltazar da Câmara que davam aulas de

Desenho Figurado e Modelo Vivo nas décadas de 1930 e 1940. Mas, os exercícios não era feito apenas dentro da EBAP, eles aconteciam do lado de fora. O próprio jardim podia se transformar em atelier e modelo, em espaço de criação, com paisagens que podiam ser desenhadas ou pintadas (Torres, 2015, p. 39 e 67).

Uma parte da formação acontecia através das aulas de campo, em cidades como Recife e Olinda. As ruas, os rios, os casarões, os palacetes, as igrejas e os mosteiros podiam se transformar em espaços de aprendizagem. As paisagens vistas podiam se transformar em paisagens pintadas, com enquadramentos amplos de natureza viva ou ângulos fechados de natureza morta. Os estudantes copiavam plantas, pessoas e animais em movimento e enquadravam frutas, flores e objetos inanimados. Os corpos vivos e as carnes mortas se tornavam fontes para estudar anatomia. As artes se encontravam, literalmente, com a Medicina, através dos estudantes e dos professores que iam aos hospitais para ver os médicos dissecar cadáveres (Torres, 2015, p. 72).

Essa é uma das heranças da Escola Imperial de Belas Artes que usava três estratégias de ensino. Na primeira, os/as estudantes reproduziam “as estampas francesas”. Na segunda, seguiam os “moldes de gesso” e estudavam “as proporções do corpo humano”. Na terceira, aprendiam “desenho com o modelo vivo, a partir dos modelos nus, masculino ou feminino”. A EBAP aprendeu e usou todas essas estratégias. Mas, causou um debate moral quando divulgou anúncios convidando jovens para trabalhar como modelos vivos (Torres, 2015, p. 81 e 93).

O corpo morto e o corpo vivo nu, que tinham sido estudados por Leonardo da Vinci na época do Renascimento, continuava sendo um tabu na segunda metade do século XX. Mas, Márcio Mendonça teve acesso as três etapas que apresentei acima. Ele aprendeu a fazer arte através dos quadros, dos moldes de gesso e dos modelos vivos, que ficavam nus ou seminus.

“Ele contou que ele era muito novo, acho que um dos alunos mais novos, ou o mais novo da escola, ele ia fazer quinze anos quando entrou na Escola de Belas Artes. E nessa época, quando começou a desenhar o nu artístico existia um teatro chamado Teatro de Marrocos, aqui em Recife, e ele disse que, parece que devido à idade dele, não queriam muito que ele frequentasse a não ser com a autorização. Não sei se foi a minha mãe quem deu essa autorização ou se foi algum juiz, alguma pessoa assim da justiça, pra que ele pudesse frequentar. Porque esse nu artístico as modelos eram as garotas que trabalhavam no Teatro Marrocos”. (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018)

A arte de copiar ou de representar o corpo humano despido, que podemos chamar de arte figurativa da nudez, precisava de modelos desnudos ou desnudas, de moldes humanos desvestidos. Mas, a preocupação da EBA-UR não era apenas com a dimensão artística, existia uma questão legal e moral, um jovem de quinze anos não podia frequentar um espaço onde existia nudez. Para participar das aulas de nu artístico precisava de uma autorização da família e/ou da Justiça. A sociedade local não enxergava com bons olhos essa experiência, mas a maioria dos estudantes e das estudantes aprendiam através do paradigma da semelhança e da norma, mantendo padrões estéticos e reafirmando os modelos tradicionais de gênero e sexualidade.

A espinha dorsal continuava sendo a herança da Escola Imperial e das primeiras turmas da EBAP. Mas, essa é uma análise homogênea demais para ser aceita com tranquilidade. Apesar da persistência dessa tradição existiam muitos conflitos, tanto a nível nacional como regional. Os professores e a professora conheciam esse caldeirão artístico que fervia no começo do século XX. A EBAP foi criada depois da Semana de Arte Moderna (SP), do Manifesto Regionalista e Tradicionalista (PE) e do Baile Surrealista do Recife (PE), no meio do embate entre arte tradicional e moderna, com debates sobre arte europeia, nacional e regional (Torres, 2015, p. 54).

A EBAP sofria questionamentos que vinham de fora e de dentro da instituição. Foi um de seus alunos, o artista Abelardo da Hora, que se juntou a Hélio Feijó e Ladjane Bandeira, para fundar a Sociedade de Arte Moderna de Recife, em 1946. O corpo docente da EBAP não era homogêneo, haviam professores que viajavam pelo Brasil e pela Europa, que conheciam vários estilos artísticos. A professora Fédora Fernandes Monteiro, por exemplo, tinha estudado na Escola Nacional de Belas Artes e na Academia Julien, em Paris. O seu irmão, Vicente do Rego Monteiro, que teve obra exposta na Semana de Arte Moderna de 1922, levou a Escola de Paris para Recife em 1930, apresentando nomes como Picasso, Leger, Dufy, Braque e Miró. O debate que existia não era apenas em torno do nacionalismo, do regionalismo ou da antropofagia, era sobre o paradigma da semelhança e da diferença, da repetição e da inovação, da arte realista e figurativa e da arte surrealista ou abstrata (Torres, 2015, p. 54 e 89).

Quando Márcio Mendonça estudou no Curso Livre de Pintura e Escultura da EBA-UR a tradição da arte figurativa e do rigor academicista ainda era hegemônica. Mas, a própria Escola Nacional de Belas Artes, que serviu de referência para criar a

EBAP, não era mais a mesma, havia uma gradual abertura para conhecer outros estilos. O curso de História da Arte não era apenas sobre arte clássica, neoclássica ou renascentista, se debruçava também sobre as artes modernas e as vanguardas do final do século XIX e começo do século XX, que desconstruíam as artes figurativas.

Esse modernismo europeu, que tinha passado por um processo de antropofagia, não era mais novidade, ele já podia ser aprendido e ensinado nas Escolas de Belas Artes<sup>51</sup>. As aulas ao ar livre, que aconteciam no jardim da EBAP, já possuíam uma dose de impressionismo, o foco não eram as pinturas, as esculturas e as arquiteturas do mundo greco-romano, era o corpo dos artistas e a paisagem ao seu redor. O que causava desconfiança não era mais as vanguardas artísticas e socioculturais europeias que tinham chegado ao Brasil depois da Primeira Guerra Mundial. Eram os movimentos artísticos, sociais e culturais dos anos sessenta, que surgiram depois da Segunda Guerra Mundial.

O corpo e as artes de Márcio Mendonça estavam no meio desse embate entre tradição, modernidade e contemporaneidade. Ele aproveitava um pouco de cada tendência sem chegar aos extremos, fugindo do realismo figurativo tradicional, através do impressionismo ou do surrealismo; e evitando a arte abstrata, que rompia com o paradigma da representação. O que ele estava vivenciando era a “passagem da pintura figurativa para a abstrata, ou seja, a mudança de uma produção pictórica que comunica” a outra que não tinha o objetivo de dizer, que não dizia, mas que impactava os humanos que a ela se expunham no campo do sensível”. O mundo ocidental estava passando por uma “metamorfose gradual” que levaria “a arte a se desvencilhar da função de retratar, fielmente ou não, os seres do mundo”. Mas, Márcio Mendonça não queria se extraviar “em direção ao imponderável”, que era a arte abstrata (Carvalho e Mansano, 2020, p. 33).

As suas obras nunca negaram a tradição do desenho e da pintura figurativa, apesar de se enveredar pelo surrealismo. A arte sacra e religiosa, as paisagens e os retratos, precisavam de técnicas clássicas, renascentistas ou neoclássicas. Mas, essa figuração nunca foi apenas cópia, era invenção. A produção passava por tendências impressionistas e expressionistas, não era apenas uma tentativa de representação do

---

<sup>51</sup> A capital pernambucana não era homogênea, “a cena cultural e artística” era “extremamente movimentada” e a educação passava por transformações. “A experimentação permitida pelo MEC revigorou a educação no Brasil” mexendo com a EBA-UR, onde “se confrontavam os adeptos da estética escolástica e os modernos” (Barbosa, 2018, p. 336).

real, era algo que estava aquém e além da realidade, chegando a ser surreal. Não mexia apenas com o paradigma da racionalidade e da consciência, movimentava dimensões irracionais e inconscientes, produzindo novas maneiras de pensar as artes e a sociedade. Ele não capturava o real, produzia realidades, que podiam ser fantásticas, mágicas, fictícias e celestes, com grande potencial onírico para figurar e transfigurar o mundo.

A passagem pela EBA-UR não mexeu apenas com a sua formação, excitou a dimensão arteira, provocando resistência aos padrões artísticos e sociais. O importante não era apenas o que produziu durante os cursos, como esculturas, desenhos e pinturas, era o que os cursos produziram dentro dele, como ele foi afetado. O maior impacto não aconteceu em 1964, 1965 ou 1966, foi nas décadas seguintes, quando aproveitou e ressignificou essa aprendizagem. Mas, não foi apenas as artes que se tornaram figurativas ou transfigurativas, a subjetividade também foi atravessada por esses movimentos de assimilação e diferenciação. Os corpos de Márcio Mendonça e de Márcia Mendonça não existiriam sem esse processo de estilização, de segmentação das identidades, ou sem as estratégias de desidentificação e reidentificação.

As corporeidades não são apenas realistas, são impressionistas, expressionistas e surrealistas, não são unicamente clássicas, como as esculturas greco-romanas, são sempre um pouco disformes, como as pinturas cubistas, dadaístas e futuristas. Márcio Mendonça possuía um corpo extremamente tradicional, que copiava os padrões, que possuía um estilo, nem que fosse o Barroco. Mas, também tinha um corpo moderno e contemporâneo, que quebrava os padrões, que misturava os estilos, que transcendia esse “vínculo memorável entre a arte e a representação” (Carvalho e Mansano, 2020, p. 33).

A passagem por Recife demonstra exatamente isso, que o seu corpo estava no meio de uma encruzilhada, onde podia construir ou desmanchar as formas. O que vamos ver a partir de agora é como ele lidava com os contrastes, com os falsos paradoxos, usando as artes e o corpo para figurar ou transfigurar o mundo. Essa é uma das coisas que Márcio Mendonça aprendeu quando saiu de Pernambuco: que o corpo e as artes podem ser mortais, como uma corda no pescoço, ou vitais, como as cordas de um violão. Quando voltou pra Limoeiro do Norte não levou apenas esculturas e desenhos, arrastou o desejo de mortalidade e vitalidade. Construiu

formas de evitar a intensidade das artes e dos corpos dissidentes ou de aproveitar essa energia para produzir outros devires, para devir outros Márcios e outras Márcias.

### 2.2.3 Paisagem Sentimental 6: Corpo-ci(s)nemão

**Topografia:** Limoeiro do Norte (CE); **Cronografia:** 1965; **Docgrafia:** entrevistas, fotografias, caderno de anotações, livro “A Arte em Dois Mundos”; **Sensigrafia:** curiosidade, felicidade, alegria, tristeza e angústia.

Ao sair da Paisagem Sentimental 5 ficamos pensando sobre a importância das viagens e da fixidez, dos deslocamentos geográficos e existenciais. As travessias que Márcio fez de bicicleta, de jipe, de igreja<sup>52</sup>, de cinema, de revista, de jornal, de ônibus, de colégio ou de escola, nos ajudam a pensar sobre as nossas próprias travessias. Os ônibus não eram apenas uma forma de partir, era também uma maneira de voltar, de se fechar junto a família e a religião para se proteger. Mas, esse foi apenas o começo das suas aventuras, Márcio Mendonça nunca mais parou de transitar, de viajar pelos espaços e através de si. Ele quebrou as fronteiras da casa, do município, do estado, do país, do continente, das artes e do corpo.

Ao entrar na Paisagem Sentimental 6 começamos a sentir o impacto de uma dessas viagens, que foi realizada através do Cine Capri de Limoeiro do Norte. No centro da sala há um projetor de cinema, além de fotografias e áudios sobre a experiência de namorar na sala de exibição. O objetivo não é conhecer a história do cinema em Limoeiro do Norte, é perceber como esse espaço funcionava como tecnologia de construção de sexo e gênero, produzindo corpos e subjetividades.

#### Corpo-bagagem

A década de 1960 foi muito importante para Márcio Mendonça. A passagem de Marinalva por Limoeiro do Norte aconteceu em 1962, a viagem dele para Recife foi em 1963 e a passagem pela Escola de Belas Artes e pelo Mosteiro de São Bento, em Olinda, foi em 1964, 1965 e 1966. Nesse intervalo de quase meia década aconteceram muitas viagens entre o Ceará e Pernambuco, principalmente nos últimos dois anos. Quando chegava o período de férias ele retornava a Limoeiro do Norte e levava para a família as esculturas que tinha feito na Escola de Belas Artes do Recife (Vital e Mendonça, 2007, p. 69). Mas, a bagagem não chegava repleta apenas de arte, ela

---

<sup>52</sup> Márcio Mendonça e Márcia Mendonça viajava através das revistas e dos jornais como viajava de jipe, de carro ou de ônibus. Os meios de transporte, as arquiteturas e os meios de comunicação serviam para se deslocar geograficamente e existencialmente.

voltava cheia de fascínio e de dor, de beleza e de tristeza, de fé e de suplício, de objetos e sentimentos que tinha adquirido em Pernambuco.

*Figura 8 - Escultura executada na Escola de Belas Artes de Recife*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 9 - Escultura executada na EBA-UR*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

Márcio Mendonça tinha passado a maior parte do ano longe de Limoeiro do Norte, mas alguns limoeirenses nunca ficaram distantes dele. A família e os religiosos do Ceará se comunicavam com a família e os religiosos de Pernambuco, criando uma situação de proteção, de carinho e, principalmente, de vigilância. Uma das preocupações dessas pessoas era com as questões de gênero e sexualidade que podiam afetar o adolescente na cidade grande. Mas, não se tratava de uma precaução nova, essa vigília moral já existia no final da infância e no começo da adolescência, quando um dos padres denunciou a família que ele era feminino demais, que tinha jeitos e trejeitos, que parecia mulherzinha ou mariquinha. Foi essa mesma denuncia que se repetiu em Recife.

“Quando ele foi para escola de Belas Artes; nessa época a comunicação que se dava para Limoeiro ou era carta, telegrama ou por padrinho que era radioamador. É que Padrinho tinha um parente que era radioamador em Recife e padrinho foi logo recomendando o Márcio a ele, essa coisa toda. Era Dário Sá Leitão o nome dele. Então o Dário falando com padrinho disse que: ‘olha o Márcio tá andando com (nesse tempo chamava ‘viado’), andando com os viados. Só vejo Márcio aqui andando com os viados’, e não sei o que mais. Gerou assim aquele mal estar (com Monsenhor Otávio), né” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

Quando Márcio Mendonça voltou para Limoeiro do Norte, de férias, levou na bagagem o peso desse preconceito. Apesar de matar a saudade da família e dos amigos, de rever a mãe, Dona Francinete; o pai, Seu Fausto; e o padrinho, Monsenhor

Otávio, sabia que estava sendo vigiado, que seus jeitos e trejeitos continuavam sendo motivo de denúncia. A mala retornava cheia de angústias, que era esvaziada nos ouvidos de Dona Miriam. Ele não regressava apenas para os abraços da mãe, voltava para os braços das vizinhas, na casa de quem podia tocar piano, pintar, comer, sorrir e cair “em dolorosas confissões” (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 37-38).

### **Corpo-ci(s)nemão**

Quando Márcio Mendonça voltou de férias, descobriu que Limoeiro do Norte tinha ganhado um novo cinema, que era o Cine Capri, inaugurado “em 24 de outubro de 1964” (Freire, 2016, p. 331). As salas de cinema, como vimos anteriormente, faziam parte da sua infância, juntamente com a família, as igrejas, as ruas e os rios. Os projetores levavam o público da região para outros mundos, transportando-o para tempos e espaços distantes. Os personagens e as personagens dos filmes contrastavam com a vida de Limoeiro do Norte, que na década 1960 já tinha perdido a maioria dos distritos e se tornado um município pequeno. Mas, essa mesma projeção acionava também o sentimento de semelhança, de assimilação, aproximando as heterotopias das “topias” (Foucault, 2013a e 2013b).

Os personagens e as personagens, os espectadores e as espectadoras, possuíam algo em comum: estavam presos e presas aos dispositivos da heterossexualidade e das identidades de gênero. O que era masculino na obra podia ser entendido como feminino ou ambíguo na cidade. Mas, dependia muito do tipo de filme ou de público. A produção cinematográfica alimentava personagens que podiam ser tão cristalizados quanto a imagem do Nordeste brasileiro e do cabra-macho nordestino (Albuquerque Jr., 2001 e 2013). As projeções ajudavam a construir, desconstruir e reconstruir identidades e subjetividades, não necessariamente nessa ordem. A produção cinematográfica não era neutra, ela fazia parte de uma sociedade que possuía interesses econômicos, políticos, sociais, culturais e estéticos.

As salas de cinema de Limoeiro do Norte não podem ser vistas apenas como espaços de socialização local. Existia uma indústria audiovisual que movimentava milhares de pessoas fora e dentro do Brasil, que levava equipamentos e filmes para os lugares mais distantes do país. Mas, o inverso também era verdadeiro, a engrenagem que estamos chamando de internacional possuía especificidades locais. Os espaços de exibição não eram iguais em todas as partes e a recepção dos filmes

não era idêntica, diferia de uma cidade para outra e até mesmo dentro da mesma sala de cinema.

Os mercados nacional e internacional não eram homogêneos na forma, nos interesses e muito menos no conteúdo. A mesma coisa acontecia com o público, existiam várias formas de interagir com os filmes. As salas podiam ser utópicas e heterotópicas, ucrônicas e heterocrônicas, porque apresentavam outras espacialidades e novas temporalidades (Foucault, 2013a e 2013b). Mas, elas também eram tópicas, porque existia um espaço físico com paredes, cadeiras e equipamentos de projeção. O Cini Capri, de Limoeiro do Norte, era uma sala grande, que cabia “quatrocentos e dois espectadores sentados (Freire, 2016, p. 331). Não podemos desconsiderar a materialidade dessa estrutura física<sup>53</sup>.

Havia um público de carne, ossos e sentimentos que possuía uma relação de afeto com a cidade e a região. Mas, as pessoas não se arrumavam e saíam de casa apenas para ver as histórias que apareciam na tela, elas estavam lá para se projetar, para ganhar holofotes, mesmo quando estavam no escuro. A sala de cinema, assim como a Igreja Catedral, era um lugar de devoção, a tela se transformava em altar. Mas, também podia ser de profanação, pois as carnes falavam e as performatividades gritavam, mesmo quando pareciam em silêncio. Os casais heterossexuais, que passavam de mãos dadas, criavam um roteiro paralelo, uma trama lateral, onde as pessoas viam e reviam a tradição.

“Eu assistia filmes demais. O beijo escondido a gente só dava no cinema naquela época. Ninguém podia beijar na praça na frente de ninguém. Eu namorando com Laurinho com 15, 16 anos, com 4 anos de namoro, o beijo era no cinema (risadas). Mas mamãe pastorava muito a gente, a gente ia namorar escondido, e mamãe ia atrás nos buscar. Aí Márcio dizia para mamãe ‘passei ali, estava Rita com Laurinho, num sei quem, com num sei quem...’ (risadas) os namorados da gente tudinho (risadas). Namoro fixo tinha mais eu e Vera minha irmã, então ele contava ‘vi ali oh, tudo na calçada perto do cinema’ (risadas). Ele ia lá e enredava a mamãe, só para deixar mamãe doidinha. ‘Eu vou atrás delas essas cabritas estão na rua, se quiserem namorar vão ter que namorar em casa’. Era engraçado, até essas coisas ele vivia a vida da gente (...) O estilo era com Peter James, com Rock Hudson, eram filmes românticos mas tinha também os filmes de gladiadores né, filmes de história de reinados, filmes históricos, humoristas acho que não tinha (...) assisti um filme que eu acho que era chinês, que tinha um mestre que

---

<sup>53</sup> A primeira imagem foi postada pelo Historiador Ed Freire no grupo do Facebook intitulado Limoeiro dos Meus Tempos e a segunda por Roberto Lima no grupo Limoeiro de Ontem e de hoje em Fatos e Fotos. Disponível em: <https://m.facebook.com/groups/752574814826486/permalink/3758860134197924/> e <https://m.facebook.com/groups/grupolimoeirodosmeustempos/permalink/472749252883578/>. Acessado em 18 de janeiro de 2021.

ensinava, não me lembro do nome mas me lembro muito de filmes orientais não, eram mais romances e dramas, mas de Hollywood né, porque tinha uns americanos mas tinha uns americanos de Zorro né, nesse tempo era Zorro, mas eu acho que tinha, acho que a gente assistia de super-heróis da época” (Entrevista com Rita Peixoto, 15/08/2019).

Como lembra Rita Peixoto, ela não ia ao cinema apenas para ver beijo na boca, ela ia para beijar. O cinema era usado para projetarem (e se projetarem como) corpos cis-heteronormativos. Namorar no escuro, sob as luzes da projeção, era uma forma de provar que tinham deixado de ser crianças, que estavam entrando na vida adulta, se tornando homens e mulheres heterossexuais. Foi exatamente isso que aconteceu com Márcio Maia Mendonça na adolescência, quando entrou no Cine Capri de Limoeiro do Norte com uma namorada.

Essa é uma das cenas que se repete com frequência na vida dos jovens e das jovens com alguma dissidência de gênero ou de sexualidade, elas tentam se adequar ao padrão. Não tenho como saber qual era o filme e nem a recepção que teve, se ele se identificava mais com as atrizes ou os atores, se desejava ser ou ter a mocinha ou o protagonista. O que posso dizer é que o seu corpo falava mais alto do que o corpo dos atores e das atrizes. O desfile com a namorada criava uma cena de masculinidade, que podia ou não coincidir com a recepção do público.

“Em Limoeiro, ainda chegou a namorar com uma menina que eu não estou lembrada do nome dela agora, da rua do Banco do Nordeste, ainda teve um namorico com ela, gostava muito dela, mas acho que não passou disso” (Entrevista com Ana Carlos, 12/09/2019).

“Ela me disse na época. Ela chegou a me falar das primeiras experiências sexuais dela. Ela chegou a me falar detalhadamente assim, inclusive, sem entrar em detalhes mas ela disse assim a primeira vez que ela teve contato físico no sentido sexual com alguém foi no cinema, no Cine Capri, tinha a Rádio Vale em cima e tinha o Cine Capri, foi numa seção de cinema, uma menina muito bonita e Márcia se abraçou com ela e beijou e tudo, chegou a tocar” (Entrevista com Társio Pinheiro, 18/05/2018)

“Aos quatorze (14) anos ele chegou até a ter uma namorada lá em Limoeiro. Uma garota. Daí foi quando ele viajou para Recife que desistiu da menina, que ficou muito chorosa e tudo”<sup>54</sup>

“Não vou dizer que ele não tentou. Tentou ter uma namoradazinha, que hoje ela ainda é louca por ele, não esquece. Mas, ele chegou ao ponto de dizer pra mãe não mande, eu não vou fazer a infelicidade da filha alheia. Não é isso pra mim, eu não consinto” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018).

---

<sup>54</sup> Marcise Mendonça Vital. Entrevista concedida ao autor em Olinda (PE) no dia 04 de agosto de 2018.

As falas de Ana Carlo, Társio Pinheiro, Marcise e Marilúcia Mendonça ajudam a pensar essa cena enquanto performance ou, como prefere Judith Butler, performatividade de gênero. Ao entrar no cinema de mãos dadas com uma garota ele acionava os dispositivos da (hetero)sexualidade e da identidade de gênero. O encontro transformou os dois em tela, onde projetaram as suas próprias ficções<sup>55</sup>. A expressão “não mande”, utilizada por Márcio diante da mãe, denuncia exatamente isso, que a cena foi construída para agradar a família e a sociedade local. Existia um mandamento coletivo, uma imposição social, que teimava em ser introjetada no corpo. Não era apenas uma encenação, era uma tentativa de “ser homem”, de cumprir o paradigma da norma, de se adequar a tradição, de ser como a maioria dos adolescentes da sua época.

O ci(s)nemão<sup>56</sup> heterossexual, assim como a Igreja Católica, é uma grande maquinaria de sexo e gênero. Mas, esse termo não costumava ser usado na época, se tornou mais conhecido nas décadas seguintes (sem esse s) pelos homossexuais das grandes cidades que frequentavam os cinemas onde eram exibidas películas pornôns com atores héteros, gays e travestis, um espaço de exibição e “pegação”, onde as pessoas iam mais para verem e serem vistas, tocarem e serem tocadas, fazerem sexo, do que para verem ou serem tocadas pelo filme<sup>57</sup>.

A escuridão é associada ao imaginário da noite e da transgressão, a sala escura lembrava as ruas e os rios na penumbra, iluminados apenas pela luz da lua. O cinema de Limoeiro do Norte era o lugar onde a mão boba, que não tinha nada de boba, deslizava sobre a mão do outro ou da outra, onde a pele se encontrava com a pele, arrepiando cada fio de cabelo. As carícias, nas mãos, nas coxas ou em outras partes do corpo, podiam causar prazer ou repulsa, dependendo da ocasião e do acariciador. A Igreja Católica do Ceará sabia disso, e não é por acaso que tentou

---

<sup>55</sup> Não era apenas eles, todos funcionavam através do trinômio corpo-tela-ficção, inclusive os casais formados por pessoas cis e heterossexuais. A ficção está para além do conceito de verdade ou de mentira, de originalidade ou de falsificação, todos – sem exceção – criamos corpos, identidades e memórias ficcionais.

<sup>56</sup> A palavra cinema está sendo utilizado no aumentativo e com o acréscimo do “s” para que possamos perceber a idealização dos corpos heterossexuais e cismatizados em cena. Ci(s)nemão é uma mistura de cinema, com cismatizado e mão.

<sup>57</sup> Os cinemões, que prefiro chamar de “cinemãos”, recebiam também os homens casados, que se diziam defensores da família, da moral e dos bons costumes. Eles saíam de casa escondidos para satisfazer os seus desejos sexuais. Um desses espaços, que Márcio e Márcia Mendonça costumavam frequentar nas décadas de 1980 e 1990, ficava em Fortaleza e era chamado de Cine Jangada. Mas, a pegação não era exclusividade desses espaços e nem do público que hoje chamamos de LGBTQIA+, ela acontecia em vários lugares, inclusive nas salas de exibição dos circuitos tradicionais.

censurar a produção cinematográfica e as salas de exibição, criando cinemas católicos, na capital, e uma gramática espacial e corporal para manter a moral e os bons costumes nas cidades do interior (Lima, 2012). Mas a sala escura também era lugar da tradição. Apesar de ser visto como perigoso para as mulheres jovens solteiras, alimentava o imaginário social dos namoradores, se tornando um dos espaços de socialização e de reprodução das masculinidades e feminilidades ditas normais e tradicionais.

A experiência de ir ao cinema com a namorada, assim como de ir a um bar ou a um prostíbulo, eram rituais de passagem, um teste para a entrada na vida adulta do candidato a homem e a macho. Mas, nem todo mundo conseguia passar por esses ritos ou passava de uma maneira diferente, subvertendo parte das normas. A tentativa de adequação, de assimilação, podia gerar o efeito contrário. A busca de Márcio Mendonça pela repetição serviu para criar a diferença, para perceber que seus desejos não se adequavam aos modelos dominantes, que não conseguia se assemelhar ao padrão hegemônico. A experiência não serviu para provar a sua masculinidade, pelo contrário, ajudou a perceber que possuía desejos e uma subjetividade diferente.

“Era, na adolescência. Talvez tivesse uns 14 a 15 anos de idade. E aí disse que realmente não era a praia dela, que acontece né (...) Aí naquele momento ela simplesmente disse: `Não eu não sou isso aqui, minha parada não é essa`, aí (percebeu) a partir daquele momento” (Entrevista com Társio Pinheiro, 18/05/2018)

“Depois, não quis mais negócio de namorar menina não. Embora ele dissesse que quando foi pintar em Morada Nova, um..., num sei se era um vaqueiro, alguma coisa assim, quando ele foi fazer essa pintura, disse que a filha do prefeito ficou querendo namorar ele, e disse ainda que aceitava ele do jeito que era. Ele disse que jamais queria enganar ninguém, mesmo que não seja enganar, não queria casar, viver maritalmente com uma mulher não. Ele não queria não” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

A infância e à adolescência de Márcio Mendonça aconteceram atravessando as normas e os códigos sociais que criavam a ideia de normal e anormal. Ele transitava entre as margens e o centro, tentando aproximar-se ou distanciar-se deles. Mas, a afetividade vinda da namorada não era recíproca, os desejos eram diferentes e ele queria mais sê-la do que tê-la<sup>58</sup>. Ao invés de penetrar um corpo feminino,

---

<sup>58</sup> Ele, assim como ela, não fugia da ideia de posse, domínio e hierarquia que alimenta as relações sexuais e de gênero, apenas possuía outras maneiras de se apossar, de dominar, ou de ser apossado e dominado ou apossada e dominada pelo ciúme.

desejava que um corpo feminino ocupasse suas carnes e ajudasse a construir a sua subjetividade feminina. Não estou falando, necessariamente, da Márcia transexual, porque essa precisou de décadas para existir da forma como a conhecemos hoje. Estou me referindo aos devires de mulher, a busca por características físicas e sentimentais que as pessoas desse lugar (Limoeiro do Norte) e dessa época (década de 1960) atribuíam ao feminino.

Ao entrar em contato com os padrões de masculinidade e feminilidade, as suas carnes foram atravessadas por afetos e desafetos, criando uma identidade para se contrapor ao feminino que existia fora e dentro de si. Como convivia com pessoas de todos os gêneros, subjetivou traços vindo deles, possuindo poucos ou muitos atributos que eram socialmente atribuídos aos homens e as mulheres. Era preciso negar esses fragmentos de subjetividade feminina que existia em todos os corpos, inclusive naqueles que foram criados para serem masculinos. Quando Márcio Mendonça percebeu que não se identificava com a masculinidade hegemônica, que tentava imitar, começou a se identificar com o fora, se tornando um “viandante” dissidente, capaz de transgressão, e um viajante conservador, que buscava construir territórios cristalizados. Não adianta querer separar um do outro ou tentar dizer qual dos dois prevalecia, ambos conviviam no mesmo corpo.

As crianças e adolescentes passavam por processos de subjetivação e precisavam lidar o tempo todo com essa relação ambígua entre obediência e desobediência. Os jovens desse lugar (Limoeiro do Norte) e dessa época (década de 1960), foram ensinados a ter as mulheres e não a ser elas, tanto no sentido sexual como de gênero. O que acontecia quando essa carne, vista como masculina, desejava sê-las e não tê-las? Como alguém podia abrir mão de uma identidade que era vista como sinônimo de força e dominação para se identificar com outra que parecia dominada e passiva? Sair desse modelo, de cabra-macho limoeirense, não gerava – na percepção da sociedade local - uma masculinidade desviante. Essa é uma concepção que temos hoje. O que na verdade se criava era uma margem de não masculinidade, onde eram colocadas as mulheres e os maricas. Nós sabemos que sexualidade e identidade de gênero são aspectos diferentes, que podem ou não estar atrelados um ao outro. Existem travestis e transexuais que se consideram homossexuais, bissexuais, lésbicas ou heterossexuais, que se relacionam sexualmente com homens e/ou mulheres, ou que vão além da transição de gênero, optando por não se identificarem com o masculino ou o feminino, misturando ou

evitando os dois. Mas, essa é uma apreciação que fazemos olhando de fora, não podemos exigir que a sociedade dessa época pensasse dessa forma.

Ser a namorada, ao invés de ter uma namorada, não significava necessariamente ser travesti ou transexual. Quem não se identificava como homem não era lido automaticamente como mulher, era visto como maricas, que acabava se transformando em outro tipo de figuração e território de gênero, onde habitavam aqueles designados como não masculinos. A questão não é saber se existia diferença entre ser “mulherzinha” ou “mariquinha”, se um era identidade de gênero e o outro identidade sexual, porque essas coisas não estavam separadas<sup>59</sup>. Chamar alguém de mulher ou de maricas no diminutivo era uma forma redobrada de diminuir o status social, de distanciar da humanidade ou da “homenidade”, destituindo-os desse lugar de falo e de fala.

O “ci(s)nemão” de Limoeiro do Norte, que era um espaço de lazer e diversão, criava corpos sexuados e generificados, que podiam ou não se aproximar do modelo hegemônico de ser homem. Mas, o processo de “hominização”/“des-hominização” é sempre relativo, pois se é mais homem ou menos homem em relação a quem? Os cabras-machos nordestinos, por exemplo, não cabiam dentro desse modelo de homem universal que foi criado pela modernidade europeia, eles até podiam ser classificados como não humanos ou semianimais. Mas, do ponto de vista dos saudosistas da região, o que acontecia era exatamente o contrário, os estrangeiros eram vistos como não homens, ou como menos homens, por causa dos valores que traziam da Europa.

Essas dualidades, entre micro e macro, tradicional e moderno, podiam ser relativas. O local e o universal, o tradicional e o moderno podiam se encontrar e se misturar, criando corpos mistos. Márcio Mendonça era um exemplo dessa mistura elevada ao quadrado. Conhecia tanto a tradição quanto à modernidade, conviveria com o sagrado e o profano, aproveitando um pouco dos dois. Por mais que tentasse se adequar ao masculino, tornando-se homem, caia no limbo da não masculinidade, por causa da androginia de sua performance de gênero. A mesma coisa aconteceu com a Márcia, por mais que tentasse se adequar ao padrão, tornando-se uma mulher, caia no limbo da não feminilidade, por ser vista como uma dissidência de gênero. Márcio, assim como Márcia, precisavam de várias próteses, vestiam-se de calça, de

---

<sup>59</sup> Essa diferenciação é resultado do encontro dos Movimentos Sociais com o Estado e as Universidades, da luta para produzir conhecimentos e políticas públicas específicas.

camisa, de cinema ou de quadros, pintava e pintava-se através das telas, fazendo corpo com as ruas e os rios, com os vizinhos, com os equipamentos de projeção audiovisual e com os pincéis, transformando a pele em tela ou película e as películas e as telas em uma segunda pele.

## 2.2.4 Paisagem Sentimental 7: Corpo-são, corpo-bento e corpo-flagelado

**Topografia:** Recife, Olinda e Limoeiro do Norte; **Cronografia:** 1964 a 1966; **Docgrafia:** entrevistas, fotografias, caderno de anotações, livro “A Arte em Dois Mundos”; **Sensigrafia:** curiosidade, felicidade, alegria, tristeza, angústia e desespero

Ao entrar na Paisagem Sentimental 7 começamos a sentir o impacto das viagens entre Ceará e Pernambuco. Em cada parede da sala encontramos objetos e desenhos que foram construídos na Escola de Belas Artes da Universidade de Recife e no Mosteiro de São Bento de Olinda, são desenhos ou esculturas de anjos, de gueixas, de Jesus, de Nossa Senhora ou de São Francisco. Mas, também encontramos documentos e objetos da Ordem de São Bento, como as Regras de Bento de Nursia, o livro Espelho dos Monges, o Dietário do Mosteiro de São Bento da Bahia e uma coleção de cilícios, objetos medievais que os monges beneditinos usavam para se mortificar. Depois de morar em Recife, de voltar para Limoeiro do Norte e de retornar para Recife, Márcio passaria uma temporada em Olinda, conhecendo a tradição do Mosteiro de São Bento. Essa experiência é fundamental para entender como se construía o seu corpo, a sua subjetividade e as suas artes na segunda metade da década de 1960.

### Corpo-São e corpo-Bento

A bagagem de Márcio Mendonça estava cheia de belezas e de tristezas, lotada até a tampa com experiências vividas no Recife e em Olinda. É isso que estou chamando de corpo-bagagem, a capacidade de guardar e de levar para outros tempos e espaços cargas de preconceito, de arte, de religião ou de suplício. Depois de várias horas de viagem, na trepidação das estradas, as artes figurativas e acadêmicas se misturavam com as artes-sacras Barrocas, contrariando a sua própria formação. Ele tinha aprendido na Escola de Belas Artes que a Missão Francesa, que veio ao Brasil no século XIX, atacava o Barroco, tentando limpar as pinturas, as esculturas e as arquiteturas do que chamavam de exageros. Mas, como fazer isso em Recife e Olinda se as catedrais, as basílicas e os mosteiros possuem traços Barrocos e Rococó?

Pernambuco possuía uma tradição em turismo religioso e sacro, que levava milhares de pessoas, durante todo ano, a visitar as igrejas, as basílicas e os mosteiros coloniais. Mas, não tenho como afirmar que Márcio Mendonça passou por todos esses

espaços, que fez todo esse percurso pelos monumentos de arquiteturas neoclássica, barroca e rococó. O que posso dizer é que ele teve aulas de campo na Escola de Belas Artes e que construiu o seu próprio roteiro religioso. Ele gostava de Nossa Senhora, do menino Jesus, de São Francisco e de São Bento. É muito provável que tenha visitado a Igreja e Convento Franciscano de Santo Antônio, em Recife, ou o Convento de São Francisco, em Olinda. Que tenha entrado na Capela Dourada da Ordem Terceira dos Franciscanos, em Recife, ou na Igreja de Nossa Senhora das Neves e na Capela da Ordem Terceira dos Franciscanos, em Olinda. Todas essas obras arquitetônicas fazem parte da herança colonial franciscana.

Nesse percurso hipotético, que ele pode ter realizado, podemos incluir a Igreja Madre de Deus, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, a Basílica de Nossa Senhora do Carmo, a Igreja Santa Tereza D'Ávila da Ordem Terceira do Carmo e a Igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife. Ou, a Igreja de Nossa Senhora do Amparo, a Igreja da Misericórdia, a Igreja de Nossa Senhora do Desterro, a Igreja do Carmo e a Catedral da Sé, além da Igreja e do Mosteiro de São Bento, em Olinda. Mas, de todos esses espaços os únicos que saem do campo da hipótese são os dois últimos. Quando estava na Escola de Belas Artes” ele conheceu um artista beneditino e passou “seis meses” no mosteiro de São Bento, em Olinda (Marcise Mendonça, 04/08/2018).

“Ainda em Recife fiz amizade com um, então, colega da Escola de Belas Artes, irmão leigo do mosteiro de São Bento, que, por ser artista, tinha permissão de frequentar as aulas fora do ambiente monástico. Passei a visitar aquele mosteiro em Olinda. Nesse convento fiz outros amigos e conheci o dia-dia dos beneditinos. Pensei em uma solução para o meu caso e, que resolveria a minha situação. O verdadeiro amor: o de Deus que, mesmo sem ter tanta sabedoria sobre esse amor, entendia que Ele me conhecia mais do que eu, mesmo. Surgiu, então, a primeira ideia de me refugiar em um convento. Quando a pessoa opta pelo monastério, ela escolhe de certo modo, o isolamento. A vida religiosa seria, assim, um perseverante aprendizado de quem só aspira uma coisa na vida, servir a Deus” (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 33-34).

As falas de Marcise e Márcia Mendonça apresentam a Igreja e o Mosteiro como espaços de devoção e de refúgio espiritual. Mas, no interior desse outro abrigo, que é a memória, há uma passagem que me chamou a atenção: nela Márcia fala que buscava uma solução para seu caso. Que caso era esse? Para entender esse enunciado é preciso compreender o texto completo e a maneira como está organizado no interior do capítulo. A frase (“pensei em uma solução para o meu caso”) aparece

depois dos parágrafos que falavam sobre a homossexualidade e o preconceito do tio militar. O texto estava se referindo a dificuldade de lidar com o preconceito dos outros e com a auto rejeição, em não conseguir vivenciar os desejos sexuais e de gênero.

Quando olhamos por esse ângulo, de maneira mais contextualizada, começamos a entender o motivo das suas escolhas. Ao entrar no Mosteiro de São Bento ele achava que estava resolvendo, de uma vez só, duas questões. Cumpriria a vontade, até então não realizada, de entrar para o monastério<sup>60</sup> e evitaria os desejos carnisais, se dedicando ao amor de Deus e não ao amor dos homens. Mas, essa é uma lógica que só funcionaria numa sociedade e numa Igreja ideal, onde as teorias e as práticas fossem iguais, sem dissidências.

O altar da igreja era barroco, mas o corpo de Márcio Mendonça precisava ser são e bento, não podia ter ambivalências, precisava se livrar dos brilhos, dos contornos, das sobreposições e das sombras<sup>61</sup>. Existia um barroquismo oficial, que era aceito e desejado, e um barroquismo não oficial, proibido e indesejado, que temia os contrastes corporais construídos a partir das carnes. Ou, ao contrário, temiam a própria carne, que se tornava um perigo para os corpos ordenados. A ordem dos Beneditinos mexia com o corpo inteiro, alimentando a religiosidade dele e ampliando a sua formação artística.

“Nesse ambiente, entrei em contato com o acervo artístico fantástico do mosteiro. A convivência com esse conjunto de belezas históricas, como as imagens do Jesus Crucificado e a do Menino Jesus, de Olinda; a fachada do mosteiro; as portas de acesso ao coro e às janelas laterais da nave, com ornatos trabalhados e balaústres torneados; os púlpitos em talha dourada; o trono principal do altar, todo em madeira e revestimento em ouro, exibindo a imagem de São Bento; a capela-mor da igreja do convento, em estilo barroco (uma das mais belas do Brasil, por sua ornamentação e seu douramento); a sacristia (considerada uma das mais ricas de Olinda, com painéis que mostram a vida de São Bento), tudo isso contribuiu para que minha formação

---

<sup>60</sup> Ao contrário do que ele diz no texto essa não foi a primeira vez que buscou o monastério, a primeira tentativa, como vimos anteriormente, foi em Limoeiro do Norte. Essa busca gerou uma reação, que foi a denúncia informal de um padre à mãe sobre as suas dissidências sexuais e de gênero. Esse fato aconteceu no final da infância e início da pré-adolescência, quando ainda não sabia direito o que significava sexo ou dissidência de gênero. A noção de pecado, de problema, estava mais na cabeça dos padres do que na cabeça de uma criança e de um pré-adolescente. Quando aconteceu a segunda denúncia, em Recife, por parte do tio, Márcio Mendonça tinha entre 14 e 16 anos, e já possuía uma noção básica da sexualidade e da moral judaico-cristã.

<sup>61</sup> A Igreja de São Bento, em Olinda, é barroca por causa das curvas, dos contornos e das sobreposições de camadas. Ela se destaca por causa do exagero, da extravagância e da mistura de formas. Existe uma riqueza de detalhes, de contrastes, de ideias ambivalentes ou polivalentes, que misturam o divino e o humano, o sagrado e o profano, envolvendo tudo em um jogo de luzes e de sombras. Essa é a grande contradição que aparece da sua escolha, ele busca uma vida monástica ideal, sem extravagância, sem exageros, sem misturas, sem contrastes, numa instituição que é barroca, onde o amor por Deus pode se misturar, literalmente, com o amor pelos homens.

artística fosse aprofundada na temática religiosa” (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 34).

Quando Márcio Mendonça voltou para Limoeiro do Norte levou na bagagem a arte figurativa, que aprendeu na Escola de Belas Artes, e as artes barrocas, que conheceu na Igreja de São Bento. Mas, ele carregava também as memórias da infância<sup>62</sup>, criando uma tapeçaria de tempos e de espaços, que afetava e produzia diferentes corpos. O que ele fez foi transformar esses afetos em artes. Foi assim que o corpo-Escola e o corpo-mosteiro se transformaram em corpo-lápis, corpo-giz e corpo-nanquim, capaz de fazer vários desenhos religiosos. O corpo-São, o corpo-Bento, se revestia de camadas de tinta e de papel, “tatuando” em cada centímetro da pele as imagens dos santos, das santas e dos anjos, tornando-se corpo-hagiografia.

Figura 10 - Desenhos em nanquim sobre papel (1965)



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

Figura 11 - Desenhos feitos com lápis de cor e giz de cera (1965)



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

As artes de Márcio Mendonça são um exemplo de que o “sistema muro branco-buraco negro”, tal como teorizado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, de onde surgiria “um grande rosto com bochechas brancas, rosto de giz furado com olhos como buraco negro” não é uma teoria, é uma prática. As folhas de papel e as telas em branco eram “muros brancos” sobre os quais ele “inscrevia seus signos e suas redundâncias”, escavava buracos negros, usando o desenho e a pintura para dar forma aos afetos, para criar “significância”. Mas, em cada folha ou tela existia “um buraco negro” onde

<sup>62</sup> A educação artística que tinha até então era fruto da experiência, do contato com as pessoas e a arquitetura da cidade, a formação que recebeu em Recife e Olinda foi técnica, com uma aprendizagem artística e religiosa mais específica.

ele alojava a consciência, as paixões e as redundâncias, que ajudavam a produzir, de maneira significativa e a-significante, a subjetivação (Deleuze e Guattari, 1996).

O corpo e o rosto de Márcio Mendonça não existiam por si só, o rosto não era apenas a parte da frente da cabeça e o corpo não era só as carnes, existiam maquinações que ajudavam a produzir rostidades e corporeidades. Ele se rostificava, ganhava rosto, com o corpo inteiro e o corpo precisava do meio-ambiente para, junto com as carnes, poder aparecer, figurar-se. Ele fazia e desfazia todas essas fronteiras através das artes, do processo racional e, ao mesmo tempo, irracional, de criação. Os desenhos, as pinturas e as esculturas não surgiam apenas de um ato consciente, precisavam do inconsciente. As obras afetavam exatamente por causa disso, não movimentavam apenas a razão de quem via, mexiam com a desrazão.

O “muro branco” não era apenas uma folha de papel ou uma tela em branco, era qualquer coisa, animal ou pessoa, onde podia inscrever os signos, produzindo significância. Mas, não se trata apenas de uma pessoa tentando construir rosto e corpo através das conexões com o mundo, era o próprio mundo atravessando as suas carnes. Não era algo que surgia apenas de dentro para fora e nem somente de fora para dentro, existia uma intersecção, um ponto de encontro, uma área de conflito, onde as fronteiras internas e externas se encontravam, se friccionavam e ficcionavam. Não basta pensar esses rostos e corpos dentro do Mosteiro de São Bento, é preciso pensar o mosteiro de São Bento dentro dos rostos e dos corpos de Márcio e de Márcia. Os beneditinos ajudavam a construir a Igreja de São Bento e a Igreja de São Bento ajudava a construir os beneditinos.

O rosto-Bento, o rosto-São, é um rosto-homogêneo, todos são ou devem ser São Bento, um sujeito abstrato que não é necessariamente o homem e nem o santo, é uma tradição. Mas, o rosto-zero, o corpo-zero, de onde todos os rostos e corpos beneditinos partem é o rosto e o corpo de Cristo. Não apenas de Jesus em si, é o corpo e o rosto do cristianismo e da Igreja Católica enquanto instituição. As ordens religiosas passaram séculos construindo uma cara, elas possuem “máquinas de rostidade”, que fazem “a produção social do rosto”, operando uma “rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e meios” (Deleuze e Guattari, 1996).

Esse poder pastoral, entendido como paradigma de governo, surgiu através dos povos orientais da antiguidade que viviam do pastoreio. É uma analogia entre o pastor, que conhecia e controlava o rebanho inteiro e cada uma das ovelhas, e os

Deuses egípcios (que eram chamados de “pastores dos homens”). Tanto os Deuses como os governantes eram pastores da humanidade, se amalgamando na figura do Rei-Deus-pastor, onde o rei governava o rebanho em nome dos Deuses ou se tornava um deles, como aconteceu com os Faraós. Muitos povos orientais, como os babilônicos, os assírios, os sumérios, os egípcios e os persas, tinham governos teocráticos (Oliveira, 2019, p. 32-34).

Essa “oviniteocracia” chegou até nós através dos hebreus, que também tinham reis- pastores que falavam em nome de Deus. O pastorado hebraico governava em nome de todos e de cada um, os reis-pastores tinham obrigação de cuidar, vigiar e controlar o coletivo e as ovelhas, governando o rebanho, e não (apenas) o território. Mas, foi o cristianismo quem criou o poder pastoral como conhecemos hoje, um “regime de verdade” próprio, capaz de governar através de uma produção específica de subjetividade, usando as ovelhas para legitimar o domínio do rebanho através do controle dos outros e de si mesmo. O foco desse tipo de dominação é “a relação ética que cada indivíduo estabelece consigo mesmo” e a “relação moral que o rebanho de fieis estabelece com seus pastores” (Oliveira, 2019, p. 10).

Esse poder pastoral cristão, que Márcio Mendonça conheceu na Diocese de Limoeiro do Norte (CE) e no Mosteiro de São Bento de Olinda (PE) surgiu no começo do cristianismo, entre os séculos I e III. Mas, foi apenas nos séculos seguintes, que a “ascese cristã” e a “técnica da confissão” ganharam força através dos monastérios. A vida monástica do século IV aumentou ainda mais a vigilância e o controle “do sujeito consigo mesmo” e sobre os outros, legitimando a hierarquia interna, entre as ovelhas; e externa, das ovelhas com o pastor. Foi exatamente nesse século que o Imperador Constantino se converteu, transformando o cristianismo em religião oficial de Roma. Com a Queda do Império Romano do ocidente, no século V, surgiu a Idade Média e começou a expansão católica, aumentando ainda mais esse poder pastoral (Oliveira, 2019, p. 10).

Quando Márcio Mendonça voltou para Limoeiro do Norte carregava na bagagem essa tradição milenar. Ele tinha convivido com os monges beneditinos que “conheciam muito bem o peso da palavra tradição”. A Ordem de São Bento, criada por Bento de Núrsia, nasceu no século VI, no começo da Alta Idade Média, muito antes do auge medieval dos monastérios. Ainda faltava sete séculos para a Ordem de São Francisco surgir e dez séculos para a Ordem dos Jesuítas nascer. A distância temporal entre Márcio Mendonça e o “patriarca dos monges ocidentais” é de

dezesseis séculos. Essa tradição milenar sobreviveu através dos cluniacenses e dos cistercienses, ordens ligadas a Abadia de Cluny e a ordem de Cister, que repassaram esses ensinamentos entre os séculos X e XII (Souza, 2011, p. 31-33).

Foi através dos cluniacenses e, principalmente, dos cistercienses que a tradição beneditina chegou a Portugal, no século XIII, sendo transportada para o Brasil Colônia no século XVI. Quando chegaram na Capitania de Pernambuco, no final desse mesmo século, criaram o Mosteiro do Patriarca de São Bento da Vila de Olinda, que foi incendiado pelos holandeses, no século XVI, e reconstruído no século XVIII. Quando Márcio Mendonça chegou a cidade de Olinda, em 1965 encontrou uma construção de arquitetura mista que tinha passado por restaurações, contendo traços de barroco, neoclássico e rococó. Mas, não foi apenas esse barroquismo que mexeu com a sua subjetividade, foi o rigor da Ordem dos Beneditinos (Souza, 2011, p. 31-33).

As regras dos séculos XX não eram, obviamente, as mesmas do século VI. Mas, uma das coisas que os beneditinos pregavam era a continuidade da tradição, a permanência de regras, costumes e traços que sobreviveram na longa duração. O sistema normativo do patriarca, com setenta e três capítulos e um prólogo, serviu de referência para os mosteiros beneditinos e não beneditinos durante mais de mil anos. As Regras, de Bento de Núrsia, sobreviveram através da oralidade, da escrita e, principalmente, das práticas e das experiências no interior dos mosteiros. Mas, estamos falando de códigos, não existe relação direta entre mandamento e cumprimento, a própria lei previa que haveria obediência e desobediência (Souza, 2011, p. 31-33).

As “Regras” beneditinas segmentavam e hierarquizavam os monges, descrevendo as funções do Abade e como deveria se relacionar com os subordinados. Os capítulos falam “das boas obras”, da obediência, do silêncio e da humildade, definindo o que os monges podiam fazer ou não fazer durante o dia e à noite; decidindo como e quando deveriam realizar os rituais. Cada um precisava “vigiar os (próprios) atos”, não podia “ser soberbo”, “ser dado ao vinho”, “ser guloso”, “ser apegado ao sono”, “ser preguiçoso” ou “gostar de falar muito”. Tinha que ter cuidado com as “palavras vãs” que serviam “para provocar o riso”. Não podiam gostar “de brincadeiras”, de “riso excessivo ou ruidoso” e “nem satisfazer os desejos da carne”<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Os trechos citados foram retirados das Regras de Bento de Nursia, que encontram-se no texto traduzido que ganhou o nome de “Regra do glorioso patriarca São Bento. Ele está disponível em:

Era preciso “amar a castidade” e evitar qualquer forma de contato que não fosse de ordem religiosa. Não podiam ter “como norma de vida a própria vontade” e nem obedecer “aos próprios desejos e prazeres”. Era necessário “calar” até “mesmo (n)as boas conversas”, a função de “falar e ensinar” competia “ao mestre”, aos discípulos convinha “calar e ouvir”. Eles tinham que defender-se o tempo todo “dos pecados e vícios, isto é, dos pecados do pensamento, da língua, das mãos, dos pés e da vontade própria, como também dos desejos”. Não bastava se entregar a Deus, era preciso “se entregar a morte da carne”. “Não lhes” era “lícito ter a seu arbítrio nem o próprio corpo e nem a vontade” (Bento, sec. VI).

O regulamento era amplo e servia para organizar a vida no mosteiro. Ele regulava a organização e as práticas na cozinha, no celeiro, nos quartos, no refeitório, no oratório, o uso das ferramentas e dos objetos, definindo como, quando e de que maneira deveriam comer, dormir, rezar, vestir, calçar, falar ou silenciar. Mas, também definia as punições, legitimando a violência, o sofrimento e até a morte.

“Aos indisciplinados e inquietos deve repreender mais duramente, mas aos obedientes, mansos e pacientes, deve exortar a que progridam ainda mais, e quanto aos negligentes e desdenhosos, advertimos que os repreenda e castigue” (...) “aos ímprobos, duros e soberbos ou desobedientes reprima com varadas ou outro castigo corporal, desde o início da falta” (...) Se não se emendar, seja repreendido publicamente, diante de todos. Se porém, nem assim se corrigir sofra a excomunhão, caso possa compreender o que seja essa pena. Se, entretanto, está de ânimo endurecido, seja submetido a castigo corporal (...) Se algum irmão frequentes vezes corrigido por qualquer culpa não se emendar, nem mesmo depois de excomungado, que incida sobre ele uma correção mais severa, isto é, use-se o castigo das varas (...) quando cometem alguma falta, sejam afligidos com muitos jejuns ou castigados com ásperas varas, para que se curem (...) que prevaleça a própria morte como pena para as ovelhas que desobedeceram aos seus cuidados” (Bento, sec.VI).

Ao longo das “Regras” aparecem advertências sobre a carne, o corpo e o desejo, colocando as necessidades humanas como perigos mundanos que deveriam ser combatidos. No capítulo das “faltas graves”, que geravam excomunhão e castigos, estavam todas as práticas diretamente relacionadas com as pulsões carnis e as vontades corporais. Existia uma gramática do uso e abuso da comida, da bebida, da música, da fala, do silêncio e até do riso, que criava uma censura dos sentidos. O poder pastoral agia através do “pastor” e das “ovelhas”, eles tinham a obrigação de

se confessar e contar para o abade todos os seus pecados. O controle não era apenas de cima para baixo, era de dentro para fora, os próprios monges precisavam “abnegar-se de si mesmo(s)”, vigiando-se e punindo-se (Bento, sec. VI).

Uma das coisas que eles precisavam ter cuidado era com a leitura, haviam livros proibidos e livros permitidos. As “Regras” de Bento de Núrsia eram muito apreciadas pela tradição medieval. Mas, ao longo da modernidade, surgiram outros livros, como o “Espelho dos Monges”, escrito por “Lois de Blois<sup>64</sup>, e os Dietários, que falavam sobre os mosteiros e a vida dos monges. Havia uma intersecção muito grande entre todas essas leituras, “é impossível discernir se os monges que escreveram os dietários de seus antepassados tinham como modelo obras como a de Blois” ou “se os próprios monges falecidos é que realmente se comportaram conforme os paradigmas de religiosidade”. A mesma coisa podemos dizer sobre Márcio Mendonça, é impossível saber se ele leu as Regras “do patriarca”, o Espelho dos Monges e os dietários, ou se apenas se comportava conforme algumas das regras (Souza, 2011, p. 133).

O termo dietário está diretamente relacionado com dieta, pois as regras dos monges regulavam o uso da comida, da bebida, do sexo e dos sentidos e serviam para que o monge refletisse sobre os outros e sobre si. O espelho dos monges não foi feito para eles admirarem a própria beleza, como fazia Narciso com a água, era para borrar a sua imagem, o seu rosto e o seu corpo, que precisavam desaparecer diante de Deus. Ao invés do narcisismo, que é a presença exagerada de si, havia um apagamento, uma ausência de si. A solução encontrada para lidar com essa pulsão narcísica, erótica e dionisíaca, era a repressão e a auto repressão.

Os monges sodomitas, que sentiam prazer com as “varas” humanas, podiam ser punidos com varas de madeira, ou até mesmo com a prisão e a morte. Mas, a mortificação não significava necessariamente óbito, o corpo podia ser mortificado para continuar apenas como carne viva, como acontecia na Idade Média com as autopunições e os autoflagelos. A prática do auto suplício e da auto mortificação fazia parte da vida dos monges beneditinos que viviam no Brasil Colonial, onde “em certos dias da semana se apertava por muitas horas com um largo cilício, que por suas asperezas os punha em um lastimoso estado” (Souza, 2011, p. 134) (Dietário/BA, 2009, p. 95). Mas, não precisamos ir tão longe para encontrar essa prática.

---

<sup>64</sup> Um monge flamengo e beneditino conhecido pelo nome latinizado de Ludovico Blosio. O livro “Espelho dos Monges” foi escrito no século XVI.

“Num passado não tão distante assim, conceituados manuais de teologia ascética e mística abordavam com ênfase o tema, considerando a mortificação como prática necessária para dominar o corpo e, assim, colocá-lo a serviço da alma. O corpo era considerado um inimigo perigosíssimo, fonte de pecados. Dentre as práticas penitenciais recomendadas pelos referidos manuais, encontra-se a ‘mortificação corporal’, cuja finalidade é, simultaneamente, acalmar os ardores intempestivos da carne e estimular o desejo da piedade. Cilícios apertados aos braços ou à cintura e alguns bons golpes de chicote eram as mortificações mais comuns até bem pouco tempo atrás (Rúbio, 2007, 22)

“(Márcio Mendonça) passou por lá (pelo mosteiro de São Bento de Olinda) na época que saiu da Escola de Belas Artes de Recife. Era quase assim, é que eles no mosteiro têm os que não são frades, os iniciantes. Chegou lá no Ceará com a história de uns pregos, um cinturão de pregos, se açoitando para se mortificar (cilício)” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

A passagem de Márcio Mendonça pelo Mosteiro de São Bento de Olinda mexeu com suas artes e com a sua subjetividade. O corpo-Belas Artes, que tinha se transformado em corpo-Barroco, se transformava também em corpo-cilício. Quando ele voltou para Limoeiro do Norte não levou apenas esculturas e desenhos, a bagagem estava cheia de dúvida, de medo, de culpa, que vinha junto com a ideia de pecado<sup>65</sup>. Seu corpo saiu do mosteiro de São Bento, mas o mosteiro de São Bento não saiu de seus corpos (presente e futuros). O corpo-cilício vai se confundir com o corpo franciscano, do Convento de Canindé; com o corpo-Capuchinho, do Convento de Guaramiranga; e com o corpo-flagelado, que vai perder o sentido da vida e tentar suicídio em Limoeiro do Norte.

---

<sup>65</sup> A Passagem pela Igreja de São Bento, assim como pela Igreja Catedral de Limoeiro do Norte, foi fundamental para aperfeiçoar a arte sacra e religiosa e definir parte das escolhas artísticas. Mas, foi importante também para construir o corpo, com todos os conflitos que uma experiência como essa podia acarretar.

### 2.2.5 Paisagem Sentimental 8: Corpo-habit(uad)o e corpo-enforcado

**Topografia:** Recife e Olinda (PE), Limoeiro do Norte, Canindé e Guaramiranga; **Cronografia:** segunda metade da década de 1960; **Docgrafia:** entrevistas, fotografias, caderno de anotações, livro “A Arte em Dois Mundos”; **Sensigrafia:** curiosidade, felicidade, alegria, tristeza, angústia e desespero

Ao entrar na Paisagem Sentimental 8 encontramos três universos complementares, o ambiente monástico, com fotografias ou memórias da Igreja e do Mosteiro de São Bento de Olinda; um ambiente religioso mais familiar, com fotografias da Igreja Catedral de Limoeiro do Norte (CE); e um ambiente conventual franciscano, do Convento de Canindé (CE) e do Convento de Guaramiranga (CE). No centro da instalação temos um cinto de cilício, uma navalha e uma corda em formato de forca. Esse é o cenário que torna visível o impacto das viagens feitas por Márcio entre Limoeiro do Norte, Recife, Olinda, Canindé e Guaramiranga. As imagens e os objetos, que lembram as artes, a fé e o suplício, mostram que existia uma relação complexa, e ao mesmo tempo complicada, entre arte, religião, corporeidade e desejo.

#### Corpo-monastério

A cena que vimos anteriormente, de Márcio Mendonça levando a namorada para o cinema, aconteceu na mesma época em que estava estudando na Escola de Belas Artes de Recife. Ele tinha voltado a Limoeiro do Norte para passar as férias. Como lembra Marcise Mendonça, a namorada apareceu “depois que ele veio pra cá”. Como ela mora em Olinda o “veio pra cá” significa Pernambuco. Mas, existe uma dúvida sobre a sua idade exata, nesse momento. Ela disse que esse acontecimento se deu “aos quatorze anos”<sup>66</sup>. Mas, o poeta Társio Pinheiro afirmou que essa cena aconteceu no Cini Capri de Limoeiro do Norte e que o jovem tinha entre “uns 14 a 15 anos de idade”<sup>67</sup>. Como o cinema surgiu em 24 outubro de 1964 e ele completou 15 anos em 13 de fevereiro de 1964, pode ter sido nas férias entre o final desse ano e o começo de 1965.

Nessa época, o corpo de Márcio Mendonça já tinha se encontrado com as Belas-Artes e sofrido com os preconceitos do padrinho-padre, no final da infância, e

<sup>66</sup> Marcise Mendonça Vital. Entrevista concedida ao autor em Olinda (PE) no dia 04 de agosto de 2018.

<sup>67</sup> José Társio Menezes Pinheiro. Entrevista concedida ao autor em Limoeiro do Norte (CE) no dia 18 de maio de 2018.

do tio-militar, na adolescência. Mas, ainda não tinha entrado no Mosteiro de São Bento de Olinda. As marcas do cilício em suas carnes e em sua subjetividade vieram apenas depois. Ele retornou ao Recife (PE), em 1965, fez o segundo ano do Curso Livre e conheceu os beneditinos. Mas, não encontrei registros suficientes para afirmar quando ele começou a conviver com a Ordem de São Bento, se foi no final desse ano ou em 1966<sup>68</sup>. O caso da namorada em Limoeiro do Norte foi fundamental para criar o argumento de que havia um caso para resolver. Mas, precisamos ir além, ele não foi paquerado apenas por essa garota, foi assediado também por garotos.

“Certa vez, por ocasião das férias em Limoeiro, vindo de Recife, um ex-colega de escola chamou-me e propôs algo. Sem compreender a proposta, ele me explicou que me desejava e eu, com aquela idade, ainda não compreendia. Depois de muita insistência, a proposta foi aceita, porém frustrada a prática, por eu não ter coragem naquele momento. Pensei em pecado, em ir para o inferno, em meus pais. A cada dia que passava a vida se tornava mais dolorosa para mim. Os meus dramas eram cruciantes, os conflitos mais tortuosos e menos perspectiva de viver” (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 33).

Márcio Mendonça ainda não estava usando o cilício, mas o discurso da mortificação já estava presente, a negação da carne, o medo do pecado, a preocupação de ir para o inferno, estava torturando seu corpo e ele precisava encontrar uma saída. Tinha que desistir da “namorada”, dos pretendentes e enfrentar o paradoxo de poder ficar com ela mas não querer; e de querer ficar com eles mas não poder. Achava “normal ter algum afeto maior por algum colega ou amigo” mas não podia ultrapassar a amizade, por causa da “timidez”, do “desconhecimento”, da “formação religiosa” e da “base de educação”. Foi por causa desses “dramas” e “conflitos tortuosos”, que ele buscou o Mosteiro de São Bento (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 33). Não foi apenas para aprender arte e religião, foi para procurar uma solução para o que estava vivendo e sentindo.

A saída para evitar a morte, diante dessa falta de perspectiva, foi entrar na vida monástica. Mas, para encontrar o caminho de Deus precisaria fazer o dobro do que já estava fazendo, que era negar os desejos das carnes e do corpo, o gênero e a sexualidade. Ao entrar para o mosteiro de São Bento de Olinda se conectou com a tradição ascética milenar dessa ordem e passou a usar o cilício. É isso que estou

---

<sup>68</sup> O que posso dizer é que ele viajou e voltou várias vezes, que levou as marcas do cinema de Limoeiro do Norte para Recife e Olinda e que retornou mais uma vez com as marcas de Recife e Olinda para Limoeiro do Norte.

chamando de corpo-monastério, a capacidade de se conectar com esse espaço, de fazer corpo com ele. A vida de Márcio Mendonça já era regida pelo poder pastoral desde a infância, quando convivia com padres e bispos, na função de coroinha, afilhado ou pajem da Diocese de Limoeiro do Norte, já governada através da ovinoteocracia, que é o governo das ovelhas em nome do Deus-pastor. O controle e o autocontrole se constituíam nessa sociabilidade de rebanho, que podemos chamar de ovinocultura religiosa.

A ovinocultura é uma atividade comercial e mundana que tem como foco o mercado da carne e dos laticínios. O objetivo é a reprodução dos animais em cativo, ou soltos, para satisfazer as necessidades de alimentação e os interesses de lucro. A ovinocultura religiosa é uma cultura de rebanho que foi construída em nome de Deus com o objetivo de negar os prazeres da carne e do mundo, como a comida, a bebida, a luxúria e o sexo. As duas partem de premissas diferentes para chegar ao mesmo objetivo, que é fatiar as carnes<sup>69</sup>. Mas, a ovinocultura do Mosteiro de São Bento de Olinda possuía uma especificidade que não podemos ignorar, era uma “fazenda” de produção espiritual que só aceitava “carneiros”<sup>70</sup>.

Todas as “ovelhas” do rebanho, nesse caso, possuíam um pênis e eram lidos como machos. Mas, ao mesmo tempo, eram homens que não podiam incorporar as características sociais atribuídas a masculinidade. Eles eram do mundo mas precisavam negar o mundo, possuíam carne e desejo mas tinham que negar os

---

<sup>69</sup> O poder pastoral controla o rebanho e cada ovelha através do chicote, da vara e do cilício, que pode vir do pastor, do Abade, ou de cada uma das ovelhas.

<sup>70</sup> Eu sei que a analogia pastoral não especifica gênero, que a palavra ovelha serve para designar ovelhas, carneiros e cordeiros, ou mulheres, homens e crianças. O problema desse guarda-chuva conceitual é que ele esconde as condições e as contradições de quem vive debaixo dele. As palavras rebanho e ovelha são como humanidade e homem, embaixo delas caberia todo mundo. Mas, dentro dessa suposta unidade existe uma diversidade que continua sendo classificada, segmentada e hierarquizada, transformando as diferenças em desigualdades. O próprio nome que foi escolhido para representar a humanidade (homens) diz muito da sociedade que criou o humanismo. Nessa tradição iluminista homem é sinônimo de Direitos, embora nem todos os tenham. O nome que foi escolhido para representar o rebanho (ovelha) também diz muito das sociedades que reinventaram o poder pastoral. Na tradição cristã a ovelha é sinônimo de obediência. Debaixo desse guarda-chuva nem todos os homens possuem direitos e nem todas as ovelhas são obedientes. Mesmo assim o guarda-chuva existe, designando uma generalização que denuncia exatamente o contrário, que o termo homem – sinônimo de direitos – é masculino, e o termo ovelha – que representaria a obediência – é feminino. Na analogia pastoral tanto os monges como as monjas são ovelhas. Estou usando carneiros de maneira proposital, para criar um curto-circuito nessa linguagem pré-estabelecida. O termo homem representa a humanidade, mas quando as mulheres disseram que eram homens ou que queriam os mesmos direitos dos homens, foram colocadas no lugar de sub-humanidade. O termo ovelha representa o rebanho de humanos, mas se um carneiro disser que quer ser uma ovelha, que quer desistir dos seus privilégios dentro da hierarquia interna para entrar em devires de cordeirinha, pode ser castigado e expulso do rebanho.

desejos carnis. Os carneiros e os cordeirinhos da Ordem podiam esculpir e pintar, eles não podiam era se esculpirem, se pintarem e serem pintosos. A vida monástica, que chamamos de monastério, não podia ser confundida com um vida de “mona” e nem com os seus mistérios. Existia um rosto institucional que deveria servir de espelho para os monges, que era o de São Bento. Mas, nenhum rosto é homogêneo e nenhuma coesão permanece coesa por muito tempo. Os poderes pastorais nunca dominaram totalmente as ovelhas e nem os rebanhos, sempre existiram ovelhas negras ou ovelhas coloridas dispostas a bagunçar o coreto e construir uma vida disparatada.

As Ordens medievais nunca foram espaços apenas da ordem e da obediência, elas também possuíam momentos de desordem e desobediência. As cruzadas e as santas inquisições faziam parte da Igreja Católica. Mas, o alvo também podia ser os “pastores” e as “ovelhas” do próprio rebanho. Muitos padres, bispos e monges foram condenados pelo Tribunal do Santo Ofício da Inquisição, acusados de traição ou de sodomia. As “Regras” de Bento de Núrsia, como o próprio nome diz, são apenas regras, que nunca foram totalmente cumpridas. “O espelho(s) dos Monges” jamais refletiram apenas o rosto da tradição e os Dietários não contaram todas as histórias dos mosteiros e muito menos dos monges.

Os corpos-Sãos, os corpos-Bentos, nunca foram apenas são e bentos. Os santos nem sempre foram santos e as suas hagiografias jamais foram lidas e seguidas por todos os cristãos, nem mesmo por todos os devotos<sup>71</sup>. Desde a Idade Média que os monastérios são lugares que causam admiração e desconfiança, é uma comunidade de homens que se organiza em nome de Deus, mas que não deixa de ser uma comunidade de homens. Eu suspeito que Márcio Mendonça sabia disso, ou descobriu isso, que a passagem pelos monastérios não foi apenas por causa da mortificação. Como se livrar dos homens num espaço cheio de homens? Como esquecer a carne e o prazer diante de corpos masculinos carentes de prazeres carnis?

---

<sup>71</sup> Não podemos ignorar o peso da tradição e as marcas do cilício. Mas, também não podemos acreditar que todas as regras eram cumpridas, que o tempo e o espaço eram totalmente controlados, que o desejo era sempre contido. A Ordem dos beneditinos lidava com a carne e com o corpo, com os desejos humanos, com as paixões, com os prazeres, que precisavam ser contidos. Mas, as marcas do chicote, da vara e do cilício, denunciavam exatamente o contrário, que existem muitas transgressões, que precisam ser contidas através da mortificação.

A Igreja Católica é uma instituição cheia de interditos, de proibições, de tabus. Mas, o poder pastoral não é apenas reativo, é produtivo, ele cria muitas coisas para fazer, inclusive, aquilo que é proibido. Os cordeirinhos aprendizes não estudavam apenas através da arte sacra e da teologia, eles aprendiam por meio das experiências e práticas, que nem sempre eram inspiradas nas Regras, hagiografias e Dietários. Os espaços religiosos eram regidos por códigos, por mapas, por documentos oficiais, que regulavam a vida da comunidade, e por regras e experiências ocultas, que não foram e não vão ser escritas, porque aconteciam na surdina, sem o peso do hábito e dos hábitos.

O que Márcio Mendonça procurava quando entrou para a vida monástica era as duas coisas, o mundo da Ordem, da tradição, da mortificação, da recusa do mundo e dos prazeres, e esse universo oculto, da desordem e da transgressão. Não buscava apenas proibição, ele podia sentir o prazer de viver no meio das pinturas e esculturas, de ouvir o canto gregoriano e apreciar as misturas, as sobreposições, as curvas e o brilho do Barroco. Não estava atrás de uma coisa ou de outra, era das duas. Ele buscava o silício para mortificar a carne e enfraquecer os sentidos. Mas, também achava matérias de expressão para vivificar e fortalecer seu corpo e subjetividade, encontrando prazer nas artes e artes no prazer.

As experiências no Mosteiro de São Bento foram fundamentais para dar prosseguimento a vida religiosa. A partir desse momento, os conventos passaram a fazer parte da sua vida, tanto Márcio como Márcia dedicaram obras aos santos e as santas. Ele entrou, literalmente, na Ordem dos Frades Menores do Convento de Santo Antônio de Canindé e na Ordem dos Capuchinhos, que fazem parte da tradição franciscana. Mas, também passou décadas pintando e esculpindo a serviço dessa última instituição. A grande referência que aparece, diversas vezes, em suas obras, não é São Bento, é São Francisco de Assis.

### **Corpo-franciscano**

Era muito comum, nessa época, as pessoas saírem do Vale do Jaguaribe para fazer romaria em direção a cidade de Canindé, onde milhares de pessoas faziam suas preces para São Francisco das Chagas. Apesar de ser criado numa tradição romanizada, com seu padrinho Monsenhor Otávio e o Bispo Dom Aureliano Matos defendendo a romanização das práticas da Igreja, era quase impossível ser católico, no Ceará, e não ser atravessado por essa religiosidade popular. Estamos diante de

mais uma das ambiguidades de Márcio Mendonça, ele conseguia misturar tradições católicas diferentes, convivendo com o bispo, que recebia em Palácio, como Príncipe, e com os frades franciscanos, que pregavam uma vida eremita.

“Ao voltar para Limoeiro do Norte, manifestei aos meus pais a vontade de entrar para a ordem religiosa. Com a ajuda de padrinho Monsenhor e de sua irmã Lourdes, que morava em Caridade, por sinal muito amiga dos frades do Convento Santo Antônio (Ordem dos Frades Menores), tudo foi articulado para o meu ingresso na vida monástica daquele imenso convento” (Márcia, In.: Vital e Mendonça, 2007, p. 35).

Ao se deslocar de Limoeiro do Norte para Canindé, cidade localizada na macrorregião do Sertão Central do Ceará, próximo das cidades de Caridade, Madalena, Choró, Santa Quitéria e Quixadá, Márcio Mendonça entrou em contato com mais uma tradição medieval, a das Ordens Menores dos frades franciscanos. Mas, para entender os sentidos desse movimento precisamos conhecer o discurso medieval da caridade, a história das ordens mendicantes e das ordens de São Francisco de Assis.

Quando o poder pastoral se expandiu, ele não usava apenas a vigilância, o controle e a punição, se baseava, também, no cuidado e no autocuidado. Para conseguir o direito de vigiar, de controlar e de punir o outro era preciso cuidar de si mesmo e dos outros. Mas, para conseguir ser cuidado era preciso se vigiar, se controlar e se punir. Além de ajudar os necessitados. As regras de Bento de Núrsia não prescreviam apenas abnegação e castigo, falavam de caridade, não se limitavam a “não abraçar as delícias”, os monges precisavam “reconfortar os pobres”, “vestir os nus”, “visitar os enfermos”, “sepultar os mortos”, “socorrer na tribulação”, “consolar o que sofre” e “não se afastar da caridade” (Bento, séc.VI)<sup>72</sup>. Mas, a grande referência de Márcio Mendonça eram os frades franciscanos.

Giovanni di Pietro di Bernardon, mais conhecido como São Francisco de Assis ou São Francisco das Chagas, nasceu no século XII, “entre 1181 e 1182”. Os dois

---

<sup>72</sup> As regras de São Bento são do século VI, a ordem de Cluny do século X e a ordem de Cister do século XII. Nesse intervalo de sete séculos as sociedades medievais passaram por grandes transformações que criaram um modo de vida urbano e uma mentalidade comercial que aumentou a pauperização social (Sousa, 2011,p.35). Foi nesse contexto que começaram a surgir questionamentos à vida monástica e a valorização do movimento das cruzadas e das grandes peregrinações, substituindo a tradição do claustro por uma tradição religiosa nômade, ou pelo menos mais migrante. O aumento das cidades e das pessoas em situação de pobreza, possibilitou o surgimento de grupos religiosos que se organizavam em torno dos pobres e dos pedintes, que foram chamadas de ordens mendicantes.

nomes sociais se referem, respectivamente, a cidade onde nasceu, Assis, e a experiência corporal e espiritual próximo ao final da vida, quando teria recebido os estigmas ou chagas de Cristo. Mas, entre o nascimento e a morte teve uma série de experiências que tornam Francisco um sujeito desviante dentro da família, da sociedade e da Igreja Católica da época. Apesar de ser “filho de um abastado mercador de Assis” preferiu “se converter” e adotar “um modo de vida penitente”, desagradando ao próprio pai. Ao contrário de muitas autoridades religiosas ele não tinha formação clerical e atuava entre os “pobres de Cristo” como “pregador itinerante”, desagradando parte da Igreja Católica (Sousa, 2015, p. 36-37).

Vivendo em meio a uma sociedade extremamente hierarquizada, com ordens religiosas que possuíam escalas de segmentação extremamente desiguais e numa época que parte da Igreja era acusada de avareza, de soberba e até de luxúria, Francisco reunia adeptos em torno de uma filosofia de vida que “se caracterizava pela pobreza absoluta”, defendendo inclusive “igualdade entre clérigos e leigos” e “estado perpétuo de missão penitencial”. Apesar da Igreja Católica pregar a caridade, era um escândalo para muitos religiosos a existência de uma ordem onde “todos possuiriam os mesmos direitos e um dever essencial: a prática da pobreza evangélica” (Sousa, 2015, p. 36-37).

Na vida de São Francisco é muito difícil separar o que história vivida e o que é mito, não tem como diferenciar totalmente biografia e hagiografia, a vida do homem e a vida do santo, o que ele viveu e o que os devotos escreveram sobre ele. O importante é perceber que surgiu uma série de discursos e de práticas em torno desse nome. Francisco se tornou sinônimo de desapego das coisas materiais, de negação do dinheiro, de cuidar das pessoas em situação de pobreza, de dar atenção aos mendigos e aos leprosos, de perceber e venerar as plantas, os animais, a água, o sol, a terra e a lua. Os franciscanos inauguraram uma nova forma de ascetismo, que valorizava o sofrimento e a mortificação da carne, com base na Paixão de Cristo, e que ao mesmo tempo valorizava os sentidos, o contato com a natureza e o cuidado com as pessoas.

As ordens e companhias religiosas europeias se expandiram pelo mundo não europeu através da colonização. Uma coisa são as Regras de Bento de Núrsia e as ordens beneditinas medievais, outra coisa são as ordens beneditinas além mar. Os jesuítas e os franciscanos da Metrópole Portuguesa não tinham a mesma atuação da ordem dos jesuítas e da ordem dos franciscanos que desembarcaram nas Capitâneas

Hereditárias do Brasil Colônia. “O modo de entender e de viver a pobreza”, que movia os religiosos, não era um ponto pacífico, as visões de mundo e as experiências causavam “divisões e conflitos, a partir do interior das próprias instituições religiosas, inclusive opondo os confrades que vestiam o mesmo hábito” (Sangenis, 2014, p. 26).

Todas as ordens tinham as suas contradições, principalmente quando funcionavam no interior de um sistema colonial e escravagista. Mas, havia uma hierarquia entre elas, “o franciscanismo” era “utilizado pelos inacianos” como “uma metáfora” do que não deveriam “tomar como parâmetro metodológico, administrativo e missiológico”. Essa disputa chegou na Capitania de Pernambuco e se espalhou pelas datas e sesmarias, terminando apenas com a expulsão da Companhia de Jesus, em 1758. As terras que hoje chamamos de Ceará faziam parte da Capitania de Pernambuco e só ganharam autonomia em 1799.

“Afirmarmos, pois, sem receio de errar, que Franciscanos, Capuchinhos e terciários seculares contribuíram para a propaganda de culto do São Francisco no Ceará e de modo especial em Canindé, surtindo mais resultado porque, interrompida a catequese jesuítica com a expulsão da Companhia em 1758, prosseguiu e intensificou-se a atividade franciscana conjunta, prevalecendo também entre as devoções aos vários santos, chamados Francisco, o culto ao estigmatizado” (Willek, 1959, p. 178)

Quando Márcio Mendonça chegou em Canindé, na segunda metade da década de 1960, não conheceu apenas o Convento de Santo Antônio da Ordem Menor dos Frades Franciscanos, ele entrou em contato com uma cidade franciscana, com uma região constantemente atravessada pelos romeiros, pelos devotos de São Francisco, que cortavam o país para chegar no interior do Ceará. A romaria de Canindé veio da Europa, das ordens franciscanas de Assis, mas “se transformaram em um costume genuinamente brasileiro”. As tranças de cabelo deixadas como sacrifício pelas mulheres grávidas, por exemplo, revelam a permanência de um costume indígena que entende os fios capilares como símbolo de “fecundidade”, por causa do “rápido crescimento” (Willek, 1959, p. 180).

Os romeiros e as romeiras canindeenses “transformaram o hábito-mortalha em troféu sobre doenças e morte, vestindo o burel franciscano, desde o começo da romaria até a última obrigação cumprida em Canindé”. O hábito e os hábitos medievais, que tinham sido transportados para a Colônia através de Portugal, não podem ser confundidos com o hábito e os hábitos da romaria de Canindé. Os romeiros e as romeiras transformaram o hábito e os hábitos em instrumentos da tradição local,

colocando a vestimenta “entre os ex-votos da chamada Casa dos Milagres<sup>73</sup> rente à Basílica de São Francisco das Chagas (Willek, 1959, p. 179-180).

O santo não era de Assis, era das Chagas e de Canindé, não apenas das chagas/estigmas de Cristo ou de São Francisco, era das chagas e dos estigmas dos próprios romeiros, cobertos de marcas e estigmatizados pelas elites todos os dias. Milhares de homens e de mulheres, de crianças e de idosos, se deslocavam a pé, pagando promessa, vestidos com o hábito e os hábitos da tradição local. Eles levavam cabelos, miniaturas de mãos, de pés e de cabeças que representavam as partes do corpo humano que estavam doentes e teriam sido curadas. A Casa dos Milagres de Canindé é um grande mosaico tridimensional com milhares de peças que alimentam a memória de São Francisco na região. O movimento cresceu tanto que se transformou na segunda maior romaria franciscana do mundo e na maior das Américas.

A experiência de São Francisco de Assis não deu origem apenas a Ordem Menor dos Frades franciscanos e as outras duas ordens, ela gerou o surgimento dos Frades Capuchinhos e criou um culto de devoção à Virgem Maria. Quando Márcio Mendonça saiu do convento de Canindé ele foi para o Convento dos Capuchinhos na Serra de Guaramiranga, que também é uma instituição de origem franciscana. Todas as experiências que teve nas décadas seguintes, no Convento dos Capuchinhos e no Santuário do Sagrado Coração de Jesus de Fortaleza, nas Missões do Maranhão ou do Tocantins, tem alguma relação com essa tradição franciscana. As imagens de São Francisco, de Jesus e de Nossa Senhora fazem parte da sua vida, elas estão nos quadros, nos painéis, nas esculturas e no próprio corpo.

Para entender ou desentender o Márcio e a Márcia é preciso perceber como esse imaginário Francisco ligado aos pobres, aos mendigos, aos doentes, aos animais, às plantas, à água, à lua e ao sol, ajudou a construir a sua religiosidade, a sua arte e a sua subjetividade. A tradição franciscana, que inclui dentro de si o culto a Jesus e a Maria, está presente nos quadros da década de 1970, 1980 e 1990, que foram assinados por Márcio e por Márcia. Mas, o hábito e os hábitos estavam presentes, literalmente, na sua vida, ele usou a vestimenta dos Frades Capuchinhos, que vem da tradição franciscana.

---

<sup>73</sup> A imagem está disponível em <http://memoriasdecaninde.blogspot.com/2013/05/casa-dos-milagres-casa-dos-milagres-dom.html>. Acessando em: 25 de janeiro de 2021.

É preciso olhar para a vida de Márcio e de Márcia como se estivéssemos olhando para os ex-votos da Casa de Milagres, existem centenas de fragmentos que se conectam entre si, criando uma rede de significados. A passagem pelo convento em si talvez não tenha tido tanta importância na época, assim como a passagem pelo Mosteiro de São Bento também não foi algo definitivo. Mas, esses acontecimentos são fundamentais para dar sentido a sua produção artística e a formação religiosa das décadas seguintes. As marcas da arte figurativa, da arte moderna, da arte Barroca, da arte popular franciscana, assim como as marcas do cilício, não deixaram rasuras apenas no calor da hora, elas se transformaram em um palimpsesto de marcações e cicatrizes em suas carnes, corpo e subjetividade.

Enquanto o corpo era marcado pelos espaços e pelas pessoas ele também deixava suas marcas, que sobreviveram ao tempo, através das pinturas, das esculturas e das memórias. A presença de Márcio Mendonça no Convento de Santo Antônio, em Canindé, e no Convento dos Capuchinhos, em Guaramiranga, deixou marcas no corpo de “Bosquinho”, que na década de 1960 era seu amigo de claustro.

“Foi uma pessoa que eu conheci criança em Limoeiro do Norte. Depois tivemos uma longa história ele ingressou adolescente no convento dos Padres Franciscano em Canindé (...) Eu nunca podia imaginar ele saiu lá de Canindé e foi fazer noviciado. Ele estava perto de fazer noviciado ele não fez noviciado, mas ele chegou lá foi a mesma festa e a gente ficou muito próximo e era uma pessoa que eu também gosto de pintar, eu pinto. Era uma pessoa que me envolvia muito, porque do que ele gostava das artes eu tocava também, só que eu não tinha o talento que ele tem porque Márcio tocava piano, acordeom, violino, violão e tinha uma voz muito bonita também, eu acho que uma das pessoas assim, que veio para marcar porque era uma pessoa, eu me sinto assim, privilegiado por ter conhecido uma pessoa como ele (...) Eu via ele quando olhava para Márcio e era uma pessoa normal, culta e me sentia até, as vezes, constrangido porque eu não tinha o nível dele e ele afinava tanto comigo, (dizia) “Bosquinho”, me chamava carinhosamente de Bosquinho” (Entrevista com Bosco, 14/08/2018).

As memórias de Bosco são como a Casa dos Milagres de Canindé e o corpo de Márcio Mendonça, uma mistura de fragmentos que fazem parte de várias épocas. É difícil precisar se ele estava falando do garoto que conheceu no Convento ou da mulher transexual com quem conviveu em Olinda, esses dois corpos se misturam nas suas lembranças, criando a imagem de uma pessoa culta e extremamente talentosa. Não adianta tentar separar as partes desse amalgama, o importante é saber que o jovem adolescente, que tinha entre 16 e 17 anos, não era o artista e nem a artista que

vai se tornar posteriormente. Mas, também não podemos desconsiderar que ele já possuía algumas habilidades.

“Eu me lembro dele fazendo esculturas, o rosto de Cristo sabe, às vezes, eu estou assim de noite, essa semana eu estava até me lembrando porque era um rosto muito bonito ele esculpiu no barro depois tirou a forma aí depois passou pro gesso. E eu não posso esquecer também os momentos, como ele era uma pessoa assim que tinha a veia artística muito forte ele era uma pessoa extremamente temperamental ele está aqui conversando com você e ao mesmo tempo (podia) dizer “saia”. Esse era o comportamento dele, isso era muito dele. Mas esse “saia”, fez comigo várias vezes, mas eu voltava, voltava para ter convivência porque o que me movia muito...você fez aquela pergunta o que me envolvia muito na Márcia era o dom que ele tinha não com música, porque eu nunca me interessei, era a pintura” (Entrevista com Bosco, 14/08/2018).

A memória de Bosco transita o tempo todo entre várias temporalidades, misturando as experiências do Convento de Canindé, como a que vemos acima, com as do Convento de Guaramiranga. Mas, as lembranças não se referem apenas as artes, elas trazem regras e transgressões, mostrando que havia vigilância, punição e resistência.

“Ele dava aula de canto para a gente também, sabe. E era uma pessoa assim muito engraçada, comigo ela dizia: “Bosquinho vá lá perto da portaria e olhe naquela escada”, que ele era muito engraçado. Quando olhei Márcio estava de hábito descendo a escada cantando a noviça rebelde (risadas). (Era lá) em Guaramiranga porque ele era um palhaço. Para rir, para divertir para quebrar aquela (parou de falar) (...) Tinha horário para tudo. Tinha horário para gente orar, depois café, depois estudo e as tarefas lá era dividida. Eu gostava muito como Márcio também de ir para cozinha, mas os padres eles separavam muito eu e Márcio, não sei por quê. Eu não entendia, porque como eu já disse, nunca houve nenhum relacionamento assim homossexual nenhum, mesmo eu criança eu não me lembro porque ele tinha muito respeito comigo e eu com ele (...) Márcio era uma pessoa que já tinha feito Bellas Artes aqui né, mas olha, todo mundo ficava os padres as vezes ficava querendo afastar, Márcio do lado esquerdo e eu do lado direito” (Entrevista com Bosco, 14/08/2018).

O filme “A Noviça Rebelde”, de 1965, é um musical norte-americano que “se passa na Áustria, às vésperas do pesadelo nazista”. Ele foi baseado na “autobiografia de Maria Von Trapp” que se transformou em um musical da Broadway. O sucesso foi tão grande que a produção cinematográfica ganhou o Oscar de Melhor filme. Mas, o que chamou atenção de Márcio Mendonça foi “a trajetória de Maria, uma noviça que tem problema para seguir as normas de conduta das religiosas” e “acaba sendo enviada para trabalhar como governanta para a família Von Trapp”, onde tentam

educá-la através do rigor militar<sup>74</sup>. As referências não podiam ser tão familiares, Márcio Mendonça foi morar com um tio que era militar e entrou no Mosteiro de São Bento.

Descer as escadas do Convento de Guaramiranga cantando essa música era um ato de rebeldia. Ele estava no início do noviciado, era um noviço em fase de teste que começava a entrar em devires-noviça, a cantar e a dançar como uma Noviça Rebelde, que transgredia as regras oficiais da Igreja e da família. Mas, a sua rebeldia era em dobro, porque além de transgredir as normas institucionais estava transgredindo as normas de gênero. A fala de Bosco demonstra que o mosteiro não era feito apenas de controle, que havia linhas de fuga. A preocupação dos religiosos em separar Márcio Mendonça e “Bosquinho” demonstra que ambos estavam sob vigilância, que a amizade dos dois era vista como perigosa. Apesar de Bosco dizer que nunca tiveram um relacionamento, que eram apenas amigos, é muito provável que os frades não pensassem da mesma maneira e aumentassem a vigilância por causa da desconfiança. Como o poder pastoral funciona através da observação e controle do rebanho, mas também de cada ovelha, era imprescindível vigiar e punir cada ovino que não cumprisse o seu papel.

“O Frade um dia, na hora do silêncio me chamava preta do leite ele me apelidava preta do leite, ele me chamava preta do leite, mas eu não tinha raiva mas qualquer um que me chamasse preta do leite eu tinha raiva, deu para entender? Aí o Frade me colocou de joelho. Você lembra lá em Guaramiranga tem um parque no meio do jardim que tem uma escultura do frade, no menino e de um cordeiro. Lembra daquilo ali? Enfrente aquilo ali, o frade me botou de joelho às duas horas da tarde e não estava frio não, estava quente porque quando é quente é quente mesmo, estava quente. E eu com aquela sandália de franciscano ele me chutou e disse: ‘Você quer ser Frade? Fique no silêncio’. Aí eu chorando de joelho quando eu olhei Márcio estava morrendo de rir vendo aquela presepada do Frade aí (depois) disse ‘Bosquinho tu vai ser um santo’ aí eu: ‘por que?’ ‘Porque você levou vários chutes do frade’” (Entrevista com Bosco, 14/08/2018).

A expressão “preta do leite” é um ditado popular que era muito utilizado para se referir as pessoas que falavam muito. Mas, a escolha do termo não surge por acaso, apesar de ser uma ação corriqueira, que supostamente não tinha uma intencionalidade racista, servindo apenas para expressar que alguém era tagarela,

---

<sup>74</sup> Reportagens “A Noviça Rebelde” e “Qual o Segredo do Sucesso de A Noviça Rebelde?” Disponíveis em: <http://cidadedasartes.rio.rj.gov.br/noticias/interna/317> e [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/03/150314\\_vert\\_cul\\_novica\\_rebelde\\_ml](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/03/150314_vert_cul_novica_rebelde_ml), acessados em 16 de janeiro de 2021.

demonstra o poder da linguagem na construção de relações sociais. Existia um dispositivo racial que via as pessoas não brancas como sinônimo de exagero nas falas e nos gestos, sendo tratadas como figuras exóticas por causa das palavras ou da maneira de falar. Durante décadas as músicas, as danças e as religiões de matriz africana e afro-brasileira foram perseguidas e criminalizadas.

Não estou querendo dizer que não existia uma preta do leite que falava muito, pode e deve ter existido, já que as imagens e os discursos são subjetivados e ajudam a fazer corpo. O que estou querendo mostrar é que os ditados populares não são ingênuos, eles carregam os sentidos da sociedade em que foram criados. Mas, essa expressão não remete apenas a raça, ela se refere a gênero, e nesse caso específico, a sexualidade. O frade estava usando a palavra preta para se referir a um seminarista, a um noviço rebelde, que estava sendo tratada como noviça, como ovelha negra e colorida.

A outra coisa que precisamos levar em consideração é o contexto de uso dessa expressão, para além do sentido histórico existem as apropriações, que reforçam ou transgredem o sentido. A palavra negro, como mostra Mbembe (2018, p. 27-78), foi idealizada pelo ocidente e possui as marcas da plantation, da escravização, das fabulações que foram criadas para legitimar as desigualdades sociais e raciais, e criar uma imagem exótica do negro, que exalaria sexualidade e sensualidade. Mas, a palavra negro também foi reapropriada pelos povos afro-brasileiros e afro-americanos na diáspora transcontinental, capaz de resignificar a linguagem. A expressão preta do leite pode ser usada como xingamento e pode ser apropriado como resistência. A preta, acusada de falar demais, podia defender o direito de falar, de se expressar na vida cotidiana e nos espaços institucionais.

Quando a expressão era dita por Márcio ele não tinha raiva, por que os dois eram amigos e conversavam bastante, eles podiam ser tagarelas e exagerar nas palavras e nos gestos. Mas, quando era falado pelos frades ganhava um sentido negativo, por que a expressão “preta do leite” aparecia como reclamação, era uma forma de dizer que ele falava demais e deveria se calar. Nesse contexto o termo se tornava uma ofensa não apenas para “Bosquinho”, era uma maneira de ofender as pessoas negras, que supostamente não teriam o direito de falar. A fronteira entre esses dois sentidos era muito tênue, o próprio Márcio tinha crescido numa sociedade racista e reforçava esse tipo de preconceito quando ria do colega que tinha acabado de passar por uma situação de violência.

O riso pode ser uma ferramenta de resistência, que ajuda a desestabilizar o rigor das instituições, ou pode se transformar em um instrumento de manutenção da ordem. O riso de Márcio Mendonça podia ter os dois sentidos, ele não era uma pessoa estável, transitava muito, inclusive no que diz respeito aos sentimentos. Ele mudava de humor com muita facilidade e podia rir ou ficar com raiva de tudo, inclusive das pessoas mais próximas, como os amigos, a família e os namorados. Mas, ao invés de pensar apenas na relação de amizade entre os dois, é preciso entender a atuação do Convento sobre esses corpos.

“(Eu fui castigado) porque eu falei na hora do silêncio não podia falar, e eu papapapapapa, falava né, tirava o silêncio dos outros de quem estava dormindo. Eu era uma pessoa assim muito indisciplinada né, eu era (...) Eu era acho que pior que a Márcia nas atitudes, nas rebeldias” (Entrevista com Bosco, 14/08/2018).

A fala de “Bosquinho” demonstra os limites do poder pastoral, a ovelha “preta do leite” era vista como a ovelha negra da instituição, que não obedecia aos pastores e se negava a fazer o ritual de autovigilância e autopunição. O governo do pastor sobre o rebanho e cada uma das ovelhas estava sendo ameaçado por essas ovelhas desgarradas, que mexiam com a governabilidade pastoral. Mas, a experiência de Bosco também denuncia que existia muita hipocrisia, que alguns pastores da Igreja Católica pregavam a mortificação das ovelhas, a negação do mundo e do corpo e a demonização do sexo e da sexualidade, enquanto se transformavam em lobos e comiam o próprio rebanho, devorando escondido o corpo dos carneiros e dos cabritos.

“Naquela época eu acredito que existe pessoas que tem seriedade na ordem, mas existe também pessoas que aproveita a oportunidade de uma criança e acontece relacionamento que não é dentro da ordem, acontece sim. Só vejo os escândalos que tem no mundo todo, né. Sempre acontece isso. Infelizmente eu não gostaria de dizer isso, mas para mim abrir meu coração eu não vou colocar uma cortina assim, entendeu?” (Entrevista com Bosco, 14/08/2018).

A vida nos conventos proporcionou muitas experiências para Márcio Mendonça. Mas, ele adoeceu por causa do frio e teve que voltar para o Vale do Jaguaribe. Ao chegar em Limoeiro do Norte ele foi convidado a pintar e esculpir, criando quadros e esculturas que ficaram nas mãos de pessoas e instituições particulares ou em praça pública, como é o caso da Deusa Olímpica. Uma parte dessas obras foram feitas na Escola Normal de Limoeiro do Norte, que era gerida pela

família Chaves, sobrenome da sua madrinha Judite. Esse contato com ela proporcionou que várias obras fossem feitas, tanto antes como depois das viagens para Recife, Olinda, Canindé e Guaramiranga.

### **Artes e sofrimentos**

Nesse intervalo de tempo, entre Escola de Belas Artes, mosteiro de São Bento e conventos de Canindé e Guaramiranga ele continuava pintando e pintando-se através desses enquadramentos. Um dos quadros mais conhecido da década de 1960 é o Menino da Rua, que demonstra a sua capacidade de fazer arte figurativa. Ele usou a letra de uma música para criar uma paisagem realista com casarões e um garoto brincando ao lado de um pião e de várias “bilas”.

*Figura 12 - Menino da Rua (década de 1960)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

“Ele passou por vários estilos mesmo. Começou copiando, mas eu não lembro para quem foi. Só sei que era para o pessoal de Dona Judite (...) Quadro mesmo assim que ele criou foi o do menino das bilas, jogando bola de gude. Esse foi seu mesmo. Doutor Nilson Osterne que pediu a ele para se inspirar naquela música “menino da rua”, então, ele pintou o quadro. Está com a irmã dele lá em Fortaleza esse quadro. Que para mim é uma das suas melhores telas” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018)

O corpo de Márcio Mendonça estava entre o claustro e a estrada, transitando entre uma experiência sedentária no mosteiro ou nos conventos e uma vida de peregrinações, que se parecia com as viagens de São Francisco e dos romeiros. Mas, essa relação não acontecia necessariamente nessa sequência, ele podia criar deslocamentos dentro do mosteiro e dos conventos ou inventar cristalizações no meio

das viagens. Existia um conflito interno que não estava bem resolvido, ele não sabia como lidar com as cobranças sociais em relação ao gênero e a sexualidade. As marcas do cilício não estavam mais visíveis na sua pele, mas encontravam-se dentro do corpo e da subjetividade, causando agonia e aflição. O ato de sofrer não é apenas individual, é social, existe uma “dimensão sociocultural do sofrimento” que compreende questões que não são apenas físicas, porque existem extensões psicológicas, mentais e espirituais (Victora, 2011).

Quando Márcio Mendonça voltou das viagens para Recife, Olinda, Canindé e Guaramiranga, parecia ser uma pessoa muito feliz para alguns e muito triste para outras. Essa diferença nas avaliações acontece porque o rosto e o corpo são sempre um pouco camaleão, eles se camuflam de acordo com o meio. Apenas os amigos mais próximos, que conviviam de perto com suas angústias, podiam ver as marcas mais profundas que suas experiências vinham deixando, os outros não viam nada, ou pelo menos faziam de conta que não viam. O resultado dessa carga intensa de angústias, da exposição constante ao sofrimento, podia ser a tentativa de mortificação, como fez através do cilício, ou de morte, como quase aconteceu em Limoeiro do Norte.

“Acho que foi uma época mais difícil da vida dele, não sei se era porque ele tinha perdido um amor, uma coisa, uma pessoa que ele era apaixonado, eu não sei exatamente o que ocorreu. Só sei que por duas vezes, ele tentou suicídio uma das vezes o meu próprio irmão, o Washington salvou ele, ele já estava com a corda, a primeira corda caiu né. Um dia que ele foi tentar, era uma corda fraca, ele foi tentar e caiu. A mãe viu, e a outra vez foi, já era para valer mesmo no quartinho da casa dele, ele tentou, aí meu irmão chegou na hora e viu e tirou. Ele tinha na faixa de 18 e 19 anos, não mais que isso, menos talvez. Ele já vinha, parece que se cortava com gilete, ele tinha uma paranoia de tentar contra ele” (Entrevista com Ana Carlos, 12/09/2019).

A fala de Ana Carlos, sua amiga de adolescência, consegue enxergar o sofrimento que outras pessoas não conseguiam ou não queriam ver. O problema é que a maioria das pessoas que viam olhavam para o caso de maneira isolada, como se fosse um problema do Márcio. Mas, o adoecimento físico e mental não é apenas individual, existem questões “sociais, políticas e culturais” que causam “sentimentos de humilhação, vergonha, medo, culpa” que podem se configurar como “formas violentas de sofrimento, com causas e consequências relacionadas a um meio social compartilhado”. Não se trata apenas de auto suplício, de auto mortificação, de autocontrole ou de autossofrimento, estamos falando também de suplício, de

mortificação, de controle e de sofrimento causados pelo meio social. A dor não é apenas de quem sente ou de quem causa ela, existe uma gramática social da dor, que é coletiva (Victora, 2011).

O sofrimento não é apenas interno, ele é externo, ele se externaliza, se expressando de maneira visível através do rosto e da própria pele. Mas, ele também pode ser coberto por camadas de felicidade, de alegria, de brilho, de cores, de festa, que escondem temporariamente o sofrimento, até que ele apareça em forma de sintoma. A infância e à adolescência de Márcio Mendonça foram cheias de cordas, que eram vibráteis, como todas as partes do nosso corpo. Cordas vocais, cordas do violão e cordas de amarrar animais, cordas que libertavam e cordas que prendiam, cordas vitais e cordas mortais, que faziam despertar para a vida ou faziam dormir e nunca mais acordar. As cordas podem significar, ao mesmo tempo, força e forca. Existem cordas que se abrem para o mundo e cordas que se fecham na circunferência do pescoço. O suicídio, ou a tentativa de suicídio, não é um ato pessoal, ninguém faz isso sozinho, há uma sociedade suicidária, que alimenta o sofrimento individual e coletivo, que não enxerga as dores do outro e que não vê os sintomas quando eles aparecem (Victora, 2011).

Existe uma série de fatores na vida de Márcio Mendonça que podem ter contribuído para que esses dois momentos drásticos acontecessem, um deles é o fato de viver numa sociedade extremamente normativa que tinha dificuldade de lidar com as questões de gênero e sexualidade que faziam parte de sua vida. Mas, não tenho como afirmar que foi apenas isso, nunca é apenas isso ou aquilo, existe uma série de fatores que se juntam até a vida perder sentido e se tornar insuportável. A intensão desse texto não é criar uma hierarquia dos motivos, é perceber que existem fatores sociais que poderiam ter sido evitados para que essa corda não se transformasse em forca. Não foi apenas o jovem Márcio Mendonça que criou esse cadafalso, foi a sociedade das décadas de 1950 e 1960 em que ele cresceu, viveu e quase morreu. Felizmente uma das cordas se rompeu e a outra foi rompida, evitando a esganadura. Essa experiência de quase morte fez o corpo criar novas formas de vibrar e de se conter, usando as miçangas que era colocadas no pescoço e nos braços do andarilho, as cordas que passavam em cima da cintura do violão e o cordão de São Francisco que passava na cintura do missionário Capuchinho.

## 2.3 CORPOGRAFIA 3: AS ARTES DO ADULTO



A terceira corpografia, composta por oito paisagens sentimentais, vai falar sobre a complexidade da vida adulta, mostrando as diversas maneiras de composição corporal, através de acoplamentos ou de conexões que estou chamando de corpo-rebelião, corpo-empalhado, corpo-comissionário, corpo-ti(m)bita, corpo-sacro, corpo-sacrilégio, corpo-santa, corpo-Eros, corpo-curso, corpo-excursão, corpo-discursão, corpo onírico, corpo espiritual, corpo surreal e do corpo andrógino. Foi essa diversidade que ajudou a construir o corpo, as artes e a subjetividade do Márcio e da Márcia.

### 2.3.1 Paisagem Sentimental 9: Corpo-rebelado

**Topografia:** Limoeiro do Norte (CE), Recife (PE), Olinda (PE), Natal (RN), Fortaleza (CE), Paraguai e outros países da América Latina. **Cronografia:** 1969 a 1975; **Docgrafia:** entrevistas, fotografias, caderno de anotações, livro “A Arte em Dois Mundos”; **Sensigrafia:** curiosidade, felicidade, afetividade, alegria, desejo, amizade e prazer.

Ao sair da Paisagem Sentimental 8 ficamos pensando sobre a vida e a morte, ou sobre os processos de mortificação e vivificação que são produzidos em vida. Descobrimos que as artes, a religião, o corpo, o gênero e a sexualidade não são apenas individuais, são sociais, que a alegria e a tristeza, o bem-estar e o sofrimento, dependem da forma como somos atravessados pela coletividade. Ao entrar na Paisagem Sentimental 9 encontramos dois espaços completamente diferentes, de um lado artes e memórias que remetem à tradição, de outro objetos e memórias que apresentam um corpo meio hippie, meio surrealista, que viajava pelo mundo e tentava ir além da realidade, transgredindo as normas.

Ao andar por esse espaço encontramos materiais que sobreviveram ao tempo, como quadros, fotografias e matérias de jornais, e objetos cenográficos que foram reconstruídos através das memórias. Achamos a Deusa Olímpica, os quadros do Rio Jaguaribe, da Coruja e de Dom Aureliano Matos, os quadros surrealistas e os objetos utilizados para construir as miçangas. Todos esses fragmentos ajudam a entender

como surgiu esse corpo-ordenado e esse corpo-rebelado, que nunca estiveram totalmente separados, que sempre conviveram dentro ou em cima das carnes, criando esse corpo abarrocado.

### **Corpo-Limoeiro**

As pessoas que conheceram Márcio Mendonça desde a década de 1950 dizem que ele nasceu em 1949. Eu prefiro afirmar que o que apareceu naquela época foram suas carnes, o corpo só surgiu nas décadas de 1950 e 1960, quando essas carnes foram moldadas, modeladas e modificadas pela cultura, pela tradição e, também, pelas transgressões sociais. Mas, também podemos dizer que esse corpo renasceu na década de 1970, depois das tentativas de suicídio. Ninguém passa por duas situações como essas e continua o mesmo. As marcas das cordas continuaram no pescoço, mesmo depois de terem sido arrebetadas. Todas as ações que vieram, posteriormente, vão servir para reforçar ou retirar esses cadafalsos, para atar ou desatar os nós dessas forças.

Os primeiros passos depois disso, as primeiras tentativas de engatinhar e andar novamente, de ficar de pé sem cair, de levantar a cabeça sem medo de quebrar o pescoço, aconteceram na cidade de Limoeiro do Norte (CE). O corpo de Márcio Mendonça tinha deixado de ser corpo, por alguns instantes, tinha sido apenas uma carcaça pendurada numa corda. Ele precisava passar por novos partos sociais, para dar novos significado as carnes e voltar a ter um corpo vibrátil. Uma das formas de fazer isso era através das relações com a família, com os amigos, com a religião e com as artes. Era preciso se conectar novamente com a mãe, com o pai, com os padres, com os vizinhos, com as ruas e com os rios de Limoeiro do Norte. Precisava se encontrar com a juventude, com o vigor físico, com as músicas, que a torcida de Limoeiro do Norte nas Olimpíadas Estudantis do Vale do Jaguaribe podia oferecer. O corpo-corda se transformava em corpo-torcida, que acordava diante dos atletas, que torcia, que vibrava, que se sentia vivo mais uma vez.

A experiência de conviver com os torcedores e as torcedoras, de se relacionar bem com autoridades como Padre Pitombeira, Aécio de Castro e José Nilson Osterne, organizadores desse projeto olímpico, de andar na casa de Judite Chaves Saraiva, de ter acesso à Escola Normal Rural de Limoeiro do Norte, possibilitou que imaginasse e construísse uma escultura que simboliza esse momento de competição e

festividade. A Deusa Olímpica marcava o seu reencontro com a arte figurativa, com a tradição clássica e neoclássica da Escola de Belas Artes. Não era apenas Limoeiro do Norte e o Vale do Jaguaribe que estava se apropriando de uma tradição grega, o próprio Márcio Mendonça estava usando técnicas que se baseavam nas artes greco-romanas.

*Figura 13 - Deusa Olímpica (1969)*



Fonte: Escola Normal Rural de Limoeiro do Norte

*Figura 14 - Deusa Olímpica (1969)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

“Essa deusa Olímpica ficava onde hoje está a estátua do Dom Aureliano Matos que foi a primeira obra assim que notabilizou o nome de Márcio Mendonça, não só em Limoeiro mas no Vale do Jaguaribe, porque pra cá pra Limoeiro afluía todas as cidades Aracati, Jaguaribe, Morada Nova, Russas, Tabuleiro, Itaipava, Jaguaruana, São João do Jaguaribe, vinham para participar dos jogos Olímpicos, então, quer dizer, pra aquela época você imagina no final da década de sessenta pra início quase, se aproximando da década de setenta, encontrar aquela estátua, aquela deusa com o colo coberto, as pernas um pouco desnudas e o ventre e os seios completamente amostra. Aquilo na época até causou um certo desconforto para setores assim mais conservadores, acredito que sim né, a Igreja não sei, mas a maioria das pessoas receberam aquela escultura com muita alegria, com muita fruição da arte (...) ela ficava ali o ano todo, ela segurava aquela pira, aquele prato enorme em cima onde o atleta acendia exatamente uma tocha que era uma pira Olímpica, que vinha com uma tocha e ali ele acendia. Então dava-se início, tinha início os jogos Jaguaribanos exatamente naquele sítio ali onde hoje está a estátua do Dom Aureliano, então assim, esses dois momentos né marcaram de forma muito forte né assim, em termos de estética, não só a mim como as pessoas e meus colegas que a gente comentava isso na sala, ‘você viu a Deusa...num sei o que’ então, era uma coisa que fazia parte do nosso universo” (Entrevista com Társo Pinheiro, 18/05/2018).

“Tenho essa lembrança também das minhas férias que coincidiu com o período de Olimpíadas e jogos daqui do Vale do Jaguaribe que aí foi de onde nasceu essa história da Princesa do Vale. Pela questão de centralizar aqui os equipamentos o maior número de equipamentos para os esportistas e atividades esportistas. Tinha na época o Projeto Rondon e aí as Olimpíadas vinham para Limoeiro, acho que era Limoeiro e Morada Nova que sediavam mais as Olimpíadas (...) as solenidades eram muito bonitas, esse prato essa pirâmide, esse prato onde era colocada a chama das Olimpíadas que acendia ali. E foi retirada para colocar a imagem do Dom Aureliano Matos (...) para

mim quando eu era criança aquilo ali, a Deusa era uma pirâmide do Egito, uma coisa enorme” (Entrevista com Renato Remígio, 17/05/2018).

“Nos anos 70 eu sendo criança e praticamente adolescente eu me deparei perante uma imagem de uma estátua de uma Deusa Olímpica feita pelo artista Márcio Mendonça. Era uma estátua de uma mulher com os seios de fora, as tetas muito assim fartas e muito bonita, enrolada sobre uma toalha na parte genital dela. Aquilo ali frevou um monte de ideias, criou uma série de imaginações nas cabeças das pessoas que não tinham conhecimento nem formação sobre o que se tratava aquela imagem. Muitas pessoas perguntavam o que era aquilo ali, que coisa indecente, que coisa imprópria, isso nos anos setenta né? Até a minha pessoa quando se deparava com a imagem ficava com as imaginações perante todo aquele semblante, aquela coisa” (Entrevista com Mardônio Régis, 30/01/2020).

“Foi uma estátua muito polêmica na época porque tinha os seios de fora, tá entendendo? Então, Márcio gostava de polemizar, fazia polêmica nas coisas dele, então, porque ele incorporava a sensibilidade. E naquela época o Márcio era muito sensível e o pintor, o artista ele passa isso. Eu vejo que todo pintor a sua sensibilidade ele passa para a tela, ele passa para as imagens (Entrevista com Arísio Barros, 20/05/2018).

As falas de Társo Pinheiro, Renato Remígio, Mardônio Régis e Arísio Barros demonstram que não era apenas as pessoas que acendiam a chama da Deusa, era a Deusa que acendia a chama das pessoas, mexendo com os sonhos das crianças e os desejos dos adolescentes. Mas, também era o próprio Márcio que se acendia como uma tocha, que queimava por dentro e por fora, se transformando em corpo-deusa. Arísio Barros conseguiu expressar muito bem essa combustão corporal, “a sensibilidade passava para a tela”, era através das artes que ele dava forma aos afetos, produzindo pinturas, esculturas e o próprio corpo. Ele não estava apenas criando, estava recriando-se. Não era apenas a arte que era polêmica, a própria existência do Márcio era polêmica, não apenas por causa dele, a sociedade limoeirense é que não estava totalmente em sintonia com as suas artes e o seu corpo<sup>75</sup>.

A outra forma de se conectar com a vida era através das pinturas de paisagem, usando a arte figurativa que aprendeu nos jardins da Escola de Belas Artes de Recife para pintar o Rio Jaguaribe. O corpo-corda se transformava em corpo-tinta, em corpo-pincel, em corpo-rio, misturando a tradição artística da EBA-UR com a tradição da sociedade limoeirense. Mas, como pintar o rio da infância, o rio da adolescência, o rio

---

<sup>75</sup> Os referenciais clássicos e neoclássicos que ele usava para aprender escultura eram desnudos. Diante das esculturas greco-romanas a Deusa Olímpica pode ser vista como uma moça comportada. Na frente de um Deus como Dionísio/Baco Márcio Mendonça pode ser visto como santo.

dos lazeres e dos prazeres, o rio das luaradas, o rio dos piqueniques, o rio dos segredos que nunca serão revelados?

*Figura 15 - O Rio Jaguaribe (1969)*



Fonte: fotografia do pesquisador

O que ele estava pintando não era o rio em sua complexidade, era apenas uma fotografia do momento, uma composição realista com muita dose de impressionismo e um pouco de expressionismo, não se tratava apenas do rio que via, era o rio que sentia, que expressava, que surgia como impressão e expressão dos próprios sentimentos. Não tinha a ilusão de fazer uma cópia do espaço, era uma espacialidade nova, construída a partir da sua maneira de enxergar a paisagem.

“Aquele paisagem que tem ali naquela direção (da Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos), ali era o rio Jaguaribe quando não era soterrado, ele olhou um dia de tarde ali. Eu não me lembro quem me contou, se foi Basinha, acho que foi o doutor Ari que ele estava olhando o rio e com pouco tempo ele chegou com aquele quadro, a assinatura daquele quadro se eu não engano é de 69 e tem o nome dele”. (Entrevista com José Maria Guerreiro, 29/01/2020).

A terceira forma de se conectar com o passado, de dar sentido a existência, foi através da religião. O contato com Monsenhor Otávio de Alencar Santiago e com Padre Misael Alves de Sousa<sup>76</sup> tornou possível fazer outro tipo de arte figurativa. O desafio que foi proposto dessa vez não era o de miniaturizar o referencial, como tinha feito com o Rio Jaguaribe, era o de aumentar o tamanho dele. O que servia de modelo era uma fotografia, ele precisava fazer uma pintura de retrato a partir de um retrato. Ao invés de partir de um referencial grande e diminuir ele partiu de um referencial pequeno e aumentou.

<sup>76</sup> Ex-Diretor da Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos (FAFIDAM).

Figura 16 - Retrato de Dom Aureliano Matos



Fonte: fotografia do pesquisador)

“Ele levou o retratinho deste tamanho de Dom Aureliano numa manhã, chegou lá em casa de manhã, aí mamãe colocou a tela, mamãe que preparava tudo para ele, pegou os pincéis novos, aí ele foi pintar. Olha, a genialidade dele estava nisso aqui, não era fazer, é a rapidez e a perfeição que ele fazia. Isso que diferencia um grande artista de outros artistas, então eu me lembro que ele deu umas pinceladas, aí a mamãe olhou e disse ‘mas você não vai pintar esse quadro olhando para esse retrato não né Márcio? Como é que você vai captar as feições, eu sei que você conhece Dom Aureliano mas melhor você pedir ele para pousar, pra você ir vendo e pintando’, como faz os artistas que bota lá os modelos, ‘para poder, porque você não vai conseguir. Ele fazia umas risadas. ‘Claro que eu vou conseguir! Vá lavar as roupas e fazer comida para os seus filhos vá, vá vá que eu vou pintar’ A mãe dizia ‘tá bom, se você acha que você vai conseguir fazer’ (...) Aí ele fez uns rabiscos e soltou os pincéis e foi embora. A mamãe disse ‘eu não disse que você não ia conseguir’. Aí ele ‘Calma eu preciso sair’ para se inspirar né, quando foi de tarde ele chegou e concluiu numa tarde, numa tarde. Com tudo, completo se quisesse levar para a faculdade levava. Aí eu fiquei admirando aquela obra, ave meu deus” (Entrevista com Rita Peixoto, 15/08/2019).

Quando Márcio Mendonça pintou o quadro de Dom Aureliano Matos ele não estava apenas pintando o bispo, estava se pintando. A intensão não era apenas dar forma ao retrato, era dar forma a si mesmo, através do retrato. O corpo-Deusa, o corpo-rio e o corpo-bispo faziam parte de um corpo maior, que era o corpo da tradição. O que ele estava fazendo era alimentar os símbolos da cidade, ajudando a criar um rosto e um corpo para o município. Mas, ao mesmo tempo, produzia um rosto e um corpo para si. Existia “um vínculo extremamente forte com Limoeiro”, ele se reconstruía através das famílias e da Igreja Católica limoeirense, “ora peitava o povinho, diretamente, ora presenteava com suas artes. E a elite, mesmo reacionária, acabava nesse entendimento, pelas mãos dos mais sensíveis, que o acolhiam” (Eugênio Leandro, 05/02/2021).

A quarta forma de se conectar com o passado era através da família. Um dos quadros que fez nessa época foi encomenda de seu cunhado, esposo de Marcise

Mendonça. A pintura, intitulada “A fome”, é uma produção figurativa sobre a vida de parte das pessoas que moram na região Nordeste do Brasil. Mas, como foi encomendada ela aparece de maneira destoante dentro da sua produção artística. Apesar de ter uma formação bastante diversificada ele não costumava se debruçar sobre o regionalismo nordestino.

*Figura 17 - A fome (1970)*



Vital e Mendonça, 2007

Aquele quadro que eu tenho ali, ele inventou a tinta, pegou betume, que misturou não sei com que, fez um quadro escuro que eu tenho aqui: é uma senhora na cozinha assim bem pobre. A pedida de meu marido; nessa época eu era noiva, ele queria que Márcio pintasse sobre a fome, a seca, coisas assim. Então ele pintou aquele quadro em sessenta e nove (69), e sempre manifestou que não gostava do quadro por retratar a miséria vivida por nosso povo. Dizia, “só pinteí porque Tales pediu” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

O material utilizado para expressar a fome não foi apenas a tinta, foi o betume. Essa substância, ou “esse nome genérico usado para expressar várias substâncias” compostas por “hidrogênio” e “carbono”, foi utilizada em várias sociedades<sup>77</sup>. “Existem registros históricos” desses “materiais betuminosos na Mesopotâmia, Grécia e Roma como impermeabilizante e aglutinante, nas citações bíblicas e no uso em mumificações no Egito”<sup>78</sup>. O betume pode ser usado na arquitetura, no interior das casas, na pintura e para envelhecer diversos materiais, podendo ser usado nas esculturas. Mas, curiosamente, o mesmo betume que foi aproveitado para representar a fome e a seca é utilizado para fazer o asfalto das grandes cidades, “sua aplicação

<sup>77</sup> Disponível em: <https://conceito.de/betume>. Acessado em 29 de janeiro de 2021.

<sup>78</sup> Betume. Disponível em: <https://www.infoescola.com/quimica/betume/>. Acessado em 29 de janeiro de 2021.

ocorre principalmente na área civil, sendo utilizado na impermeabilização de coberturas de edifícios e pavimentações de estradas”<sup>79</sup>.

A gula e a fome aparecem com frequência na vida de Márcio Mendonça, mais elas surgem como experiência de vida e não como temática para fazer suas artes. O corpo que gostava tanto de comer também passava por momentos de carência alimentar, principalmente, quando viajava pelo Brasil e pelo mundo. Não era a mesma fome de milhares de pessoas que não tem o que comer o ano inteiro, mas era uma sensação de estômago vazio. A solução encontrada para resolver o problema era usar o corpo para fazer artes, pintando e vendendo os quadros, tocando piano em troca de alguns trocados ou de um prato de comida, passando a mão na cintura do violão e dedilhando algumas notas, cantando, tocando e conquistando as pessoas nas ruas ou nos meios de transporte, passando o chapéu ou a bolsinha para conseguir algum dinheiro.

A fome e a gula atacavam, literalmente, o corpo de Márcio e de Márcia Mendonça. Mas, a maior fome e a maior gula não era essa. A falta esporádica de comida ou o excesso momentâneo não podem ser comparados com a fome e a gula por diversão e arte, ele era carente de estrada, de mudança, de novidade, de sonhos, de aventura, de fantasia, de novos mundos. O encontro com os amigos da arte moderna matava esse apetite e alimentava essa gula, tornando a região do Vale do Jaguaribe pequena demais para o tamanho da sua fome.

## **Corpo-Hippie**

Quando Márcio Mendonça tentou suicídio no final da adolescência teve que aprender tudo de novo. Ele engatinhou, andou, conheceu a casa e a família, saiu de casa, atravessou as ruas e os rios, entrou na casa do padre e das vizinhas, se encastelou nas igrejas e viajou através do cinema. Mas, Limoeiro do Norte estava ficando pequeno demais outra vez, o seu corpo precisava viajar por Fortaleza, Natal, Mossoró, Recife e Olinda. Ou, se aventurar por outros países, como Argentina, Chile e Paraguai. De uma hora para a outra ele conseguia inverter os extremos, saiu da arte figurativa e da identidade municipal, familiar e religiosa e entrou na arte surrealista e na vida nômade, através de uma estética meio hippie.

---

<sup>79</sup> Disponível em: <https://conceito.de/betume>. Acessado em 29 de janeiro de 2021.

“Teve a história de ser Hippie. Isso aí eu sei que foi mais ou menos em 1971. Que eu morava em Recife, e ainda não era casada, na época dividia um apartamento com colegas ali na Conde da Boa Vista. Chegava lá em casa com um bando de Hippie, acho que havia uns quinze dias que não tomavam um banho. O apartamento ficou de um jeito, que a menina que tomava de conta da limpeza para a gente ficou danada. Foram lá para o banheiro, tomaram banho e deixaram tudo sujo (...) passou um ano rodando a América do Sul, Chile, Argentina, isso e aquilo. E o pessoal vivia das pinturas dele, chegava nas cidades e pintava. Eles comiam muita banana, que era barata, então eles compravam muita banana (...) Só sei que eles se deslocavam, não sei se alugavam algum transporte. Só sei que eles saiam e se deslocavam para todo canto (...) Sei que tinha um que era de Mossoró, que na época... Já tentei lembrar o nome e não sei. Que na época era estilista que fazia desenho de roupa. Tinha trabalhado numa loja em Fortaleza e aderiu ao bando e foi embora com eles. Mas não lembro o nome. (Silêncio...) Ficou indo e vindo. Foram muitas idas e vindas nessas andanças, e de vez em quando chegava em Limoeiro” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

“Ninguém prendia ele, essa que é a verdade, era uma pessoa que era do mundo e queria ser livre, o negócio do Márcio era liberdade (...) Aí ele driblava, levava a vida assim, e voltou para Fortaleza, para Limoeiro que depois vinha para Fortaleza e depois ia para...nômade. Um cigano gostava muito dessa vida (...) Ele foi hippie também, ele fez coisas, ele também confeccionou algumas coisas assim dessas continhas (miçangas), tudo que ele se metia para fazer ele dava conta, fazia com facilidade, tinha o alicate as coisinhas para fazer aqueles arames, tinha toda essa onda”. (Entrevista com Ana Carlos, 12/09/2019).

Em menos de um ano o corpo-Limoeiro se transformaria novamente em corpo-estrada. Mas, dessa vez ele não estava com a mãe e nem com o tio militar, não procurava uma arte figurativa e muito menos um monastério ou um convento, ele estava atrás de liberdade, de um pouco de contracultura. Mas, é preciso ter cuidado para não pensar esse movimento de contestação como se fosse algo individual, não é uma mudança apenas do Márcio e de seus amigos. O final da década de 1960 e o começo da década de 1970 foi marcado por uma explosão de rebeliões organizadas pelos jovens. Existia “um fenômeno de feição juvenil que propunha uma rejeição radical da cultura hegemônica”, que criticava a corrida nuclear, as guerras, o apartheid racial americano, as desigualdades sociais e as repressões sexuais, propondo sociedades alternativas, com modos de vida alternativos, capazes de causar uma revolução interior e exterior (Santos, 2019, p. 13-15).

Existiam grandes movimentos nos EUA e na França que questionavam o imperialismo americano e europeu, assim como havia mobilizações na América do Sul, na África e na Ásia. Os movimentos pacifistas, os Panteras Negras, os movimentos ambientalistas, a luta contra as Ditaduras Militares na América Latina, o movimento de maio de 1968, na França; os levantes estudantis em várias partes do

mundo, os movimentos “homossexuais” e feministas, a Rebelião de Stonewall, em 1969; o fenômeno dos Beatles e de outras bandas de Rock e o Festival de Woodstock, em 1969, mostram que havia um clima de contestação no ar. O mundo tinha saído da Segunda Guerra Mundial e o nazi-fascismo estava derrotado, as juventudes da Guerra Fria começavam a questionar o mundo que tinham recebido e a lutar por uma nova sociedade (Santos, 2019, p. 25-28).

Foi em meio a esse clima de contestação que surgiu a cultura underground, com leituras, músicas e filmes contestatórios. Existia um ambiente de experimentação, tanto no campo das artes como da sexualidade, valorizava-se o sexo, as drogas, o rock'n roll e tudo que representasse a possibilidade de criar movimentos corporais, de gerar deslocamentos e mudanças existenciais. Havia uma busca pela natureza, pelos saberes e religiosidades orientais, pelo budismo e pelo hinduísmo. Mas, também pelos produtos da indústria cultural. Todos esses modos de vida foram parar na literatura e no cinema, nas bancas de revista e na boca do povo. O movimento hippie se espalhou pelo mundo exatamente nessa época. Mas, existia também uma contracultura que foi criada ou adaptada no Brasil, que se espalhava pelos estados através da indústria cultural e dos espaços alternativos. Pernambuco, por exemplo, teve jovens cabeludos que tinham logotipos psicodélicos e cantavam rock experimental (Santos, 2019, p. 59-62).

Essa “cultura jovem”, que produzia uma estética corporal e comportamental, já estava “estabelecida no Brasil e em Pernambuco na segunda metade dos anos 1960”. Recife era uma cidade moderna e, ao mesmo tempo, conservadora, com movimentos de vanguarda e movimentos extremamente conservadores. A cena musical já estava conectada com outras partes do mundo, as livrarias, os teatros, as ruas, os becos, os sítios, já respiravam um pouco de contracultura. Existia uma “cena underground” que “se formou” em torno da “juventude universitária, dos professores acadêmicos e também dos artistas” (Santos, 2019, p. 62-63).

Quando Márcio Mendonça estudou na Escola de Belas Artes de Recife esse ambiente ainda não existia. Mas, não podemos esquecer que ele voltou a Recife várias vezes e que essa contracultura se espalhou pelos estados do Nordeste. Não tenho como afirmar, com precisão, se ele conheceu o “Beco do Barato”, a “Fazenda Nova”, o “bairro da Tamarineira”, o “Teatro Santa Isabel”, as festas particulares e as atividades culturais dos DCEs, “onde o udigrudi pernambucano fazia as suas aparições mais emblemáticas” (Santos, 2019, p. 75-76). Nem se estava conectado

com todas essas reivindicações e experimentações, até porque não existia uma unidade underground ou contracultural. O que posso afirmar é que Márcio Mendonça era um bricoller, que se apropriava do que tinha ao seu redor para construir ou reconstruir a sua subjetividade.

Em nenhuma parte das suas memórias escritas, que deixou registrado em um pequeno caderno de anotações, ele disse que foi hippie. Quem afirmou isso foram as pessoas que conviveram com ele, como a irmã (Marcise) e a amiga (Ana Carlos). Não tenho como assegurar que esse grupo usava esse nome e nem que pretendiam criar uma comunidade alternativa como aquelas que existiam no Brasil e nos EUA. O que posso dizer é que havia ideias hippies que se espalhavam pela sociedade. As imagens que conhecemos hoje não foram construídas apenas pelos hippies, elas surgiram através da indústria cultural, das novas tecnologias que foram criadas pela sociedade de consumo.

Quando Marcise e Ana Carlos afirmaram, categoricamente, que ele foi hippie, podem ter se baseado em alguma autoafirmação de Márcio Mendonça que não tomamos conhecimento. Mas, também podem ter se apropriado do imaginário que foi construído nas décadas de 1960, 1970 e 1980. Existia um manancial de figuras, de clichês, de estereótipos que ajudavam a dizer o que era uma pessoa ou uma comunidade hippie. O objetivo não é definir se ele se identificava ou não dessa forma, é perceber que essas imagens alimentavam estéticas corporais e serviam como referências comportamentais. “Assim como o rock n’ roll, na década de 1950, deixou de ser apenas um gênero musical para se converter num estilo de vida, definindo os limites de um território onde eram realçadas a mobilização, a recusa e a experimentação, também o movimento hippie manifestou-se para além de uma mera expressão de revolta juvenil contra o mundo adulto e suas contradições” afirmando-se como um estilo de vida (Gonçalves, 2007, p. 95).

Essa incorporação hippie era feita através do cinema, das revistas, dos jornais e da moda. A ideia de uma vida nômade, que Ana Carla chamou de cigana, fazia com que a casa de Marcise fosse apenas um ponto de chegada e de partida no meio de uma viagem. A única coisa que temos desse período são as memórias orais, não existem fotografias, porque a vida nômade é mais difícil de ser registrada. O fato de migrarem de um canto para outro dificultava a produção de registros e impedia a conservação daquilo que era registrado. Não temos como afirmar, com precisão, como era estética do grupo, a única referência que temos é a informação de Marcise

sobre a sua própria casa, que eles teriam chegado sujos e deixado tudo sujo, e as miçangas, que Ana Carlos afirma que Márcio Mendonça confeccionava.

As experiências que viveram se misturaram com os estereótipos que os outros construíram para falar sobre eles, de um lado temos corpos que não se enquadravam no padrão preestabelecido e de outro os clichês que eram construídos a partir da recepção que as outras pessoas faziam dessa experiência. Mas, na prática não existia essa separação tão radical, os estereótipos ajudavam a fazer corpo e alimentavam práticas, os discursos e as imagens eram, pelo menos parcialmente, incorporadas.

O segundo elemento, que também alimentava a imagem desses corpos como hippies, eram as miçangas. Existia um conjunto de colares, de pulseiras, de bandeirolas ou de braçadeiras artesanais que Márcio Mendonça produzia para usar nesse período e que pode ter levado para vender durante as suas viagens. Quando essas peças eram acoplados ao pescoço, aos braços e as pernas criavam efeito visuais e uma rede complexa de significados.

“Miçanga é derivada de [masanga], palavra de origem africana que significa "contas de vidro miúdas". Com estas miudezas, povos do mundo inteiro, do Norte ao Sul, do Oriente ao Ocidente, produzem impressionantes obras de arte. Mais do que um objeto ou um conceito, a miçanga é pura relação: sua definição se faz no encontro entre mundos distantes. Deste modo, com muitas pequenas contas se "faz o mundo", como uma grande rede de caminhos interconectados, onde poucas ou muitas miçangas de todas as cores, transportadas por caravelas, mulas e aviões, são transformadas em enfeites, fetiches e obras de arte”<sup>80</sup>.

As miçangas espalhadas pelo corpo ou vendidas nas viagens, não eram apenas miçangas, eram quebra-cabeças com pedaços do mundo, não eram só sementes, pedras, conchas, ossos, blocos de madeira ou contas de vidro, eram a materialização de uma tradição mais antiga do que o poder pastoral. Existem registros de miçangas encontradas na Líbia e no Sudão que eram feitas com contas de concha de avestruz a mais de 10.000 anos antes de Cristo (Paes, 2018, p. 60). Elas não eram apenas elementos estéticos, eram objetos religiosos, como acontece em muitas sociedades tradicionais indígenas e africanas. As continhas podiam ser tão sagradas quanto as contas de um terço ou de um rosário, cada unidade era como se fosse uma Ave Maria ou um Pai Nosso, que se juntava a outras Aves Marias e outros Pai Nossos,

---

<sup>80</sup> No Caminho das miçangas. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/exhibit/no-caminho-da-mi%C3%A7anga-museu-do-indio/AAJiN-7p65D7Jw?hl=pt-BR>. Acessado em 20 de janeiro de 2021.

formando um cordão de devoção e fé. Dentro de uma cosmologia politeísta as contas podiam ter tanto valor quanto as contas de uma joia rara.

As miçangas artesanais não eram iguais, elas mudavam de acordo com a época e o espaço, porque dependiam da cultura e do tipo de matéria-prima de cada região. Elas tinham uma função identitária, porque representavam um deus, uma deusa, um local ou um grupo. Mas, também funcionavam como elementos de troca, de intercâmbio, de interação forçada ou consentida. Os materiais circulavam entre os povos, os colares e os cordões se misturavam, criando colares e pulseiras mistas, com elementos de vários tempos e espaços. O terço artesanal de miçanga é um exemplo desse sincretismo das contas, onde a estética do poder pastoral se encontra com a estética do poder não pastorado.

A passagem do terço para a miçanga, ou a mistura entre os dois, pode nos ajudar a entender como se constrói o corpo de Márcio Mendonça. Quando ele carregava um rosário não estava carregando apenas um objeto material formado por várias contas, existia uma dimensão imaterial incontável, que temos dificuldade de enxergar nas miçangas. Não estou querendo dizer, com isso, que os colares desse grupo tinham a mesma função dos colares indígenas dentro de uma cosmologia, eles cumpriam outras funções, que eram estéticas e (contra)culturais. Mas, ao mesmo tempo, existe uma dimensão religiosa, que é aquela do culto a natureza, da busca por uma origem. Existem devires animais e vegetais que são produzidos através das contas.

A busca por um mundo fora da nossa cultura, distante das sociedades contemporâneas, sem as regras hegemônicas da sociedade de consumo, acabava levando à busca desenfreada por uma alteridade, que podia ser a Índia, a China, o Japão, a África ou os lugares remotos da América Latina. Mas, também podia ser um lugar distante no passado, onde a organização social era diferente ou nem existia ainda. Havia uma busca pelas religiões orientais, pela cultura das sociedades indoamericanas e greco-romanos, que alimentavam o imaginário da mãe-terra, da Pacha Mama e de Gaia. Essa é a grande contradição, eles fugiam do ventre materno e, ao mesmo tempo, saíam em burca de um ventre materno ancestral. Eles não estavam apenas partindo para um local desconhecido, estavam voltando a uma pretensa origem, a um útero do mundo. A diferença é que a volta não era para casa da família, era para o “mundo perdido”, eles “resolveram abandonar tudo e partir para

a estrada, para os campos, para os longínquos países” em busca de outros mundos, de “outras formas de viver” (Rolnik, 1989, p. 160).

### **Corpo-surrealismo**

O corpo-hippie, o corpo-miçanga, o corpo contracultural, levava a um processo de desterritorialização, de liberação dos afetos e dos desejos, de devires animais e vegetais. Não estou querendo dizer, com isso, que esse grupo usava roupas coloridas, praticava poligamia ou fazia experimentação alucinógena com drogas, o que posso afirmar é que essa estética e essas práticas eram comuns dentro das comunidades hippies que existiam na época. É difícil precisar o que eles aproveitaram (ou não) quando fizeram esse processo de antropofagia com a (contra)cultura hippie. Mas, a crítica a sociedade, a busca por novas maneiras de lidar com o real, de ficar aquém ou além da realidade, acrescentando outras dimensões a ela, aconteceu também através das artes.

Márcio Mendonça não queria apenas figurar o mundo, desejava transfigurá-lo. A arte surrealista, que conheceu no Curso de História da Arte da Escola de Belas Artes de Recife, tinha ficado em segundo plano durante quase uma década, escondida por trás do verniz da arte figurativa. O que aconteceu nessa época de “desbunde”<sup>81</sup> foi o contrário, a arte figurativa se desconfigurou e se reconfigurou, acrescentando dimensões oníricas, inconscientes, fictícias e fantásticas.

Os hippies viviam na linha dos afetos, tentando se desprender dos territórios e viver apenas do fluxo, com deslocamentos geográficos e existenciais constantes. Mas, esse desbunde corporal também podia ser confundido com se livrar do corpo. Quando isso acontecia, a linha de desterritorialização podia levar literalmente a morte, como acontecia com a de territorialização absoluta. O cilício causou a mortificação do corpo de Márcio Mendonça e a força quase levou, literalmente, a morte. A mesma coisa podia acontecer com o desbunde, quando o desbundamento era grande demais o resultado podia ser o óbito. O desbunde do corpo era necessário e, ao mesmo tempo,

---

<sup>81</sup> A cultura underground e a contracultura também são chamadas de cultura desbundada. Desbundar significa perder o controle, se desorganizar, se desconfigurar, se descompor, perder o chão, ficar sem sentido, para poder se reorganizar, se reconfigurar, se recompor de outra forma. A palavra não tem haver necessariamente com bunda, embora também possa ter. O desbunde do corpo provocou o desbunde das artes e o desbunde das artes provocou o desbunde do corpo. Não tem como definir quem veio primeiro porque essa separação não existe, onde tem arte há corpo e onde há corpo tem arte.

perigoso. A maneira que ele encontrou de fazer isso sem se desmembrar foi através das artes. Ele transitava o tempo todo nessa corda bamba, prestes a dar um salto mortal ou um salto vital.

Quando completou a maioridade, em 1970, Márcio Mendonça saiu oficialmente da adolescência. Em 1967, tinha completado 18 anos e agora chegava aos 21, que eram os marcos previstos no Código Penal e no Código Civil para a passagem para a vida adulta. Mas, esse intervalo de três anos foi exatamente o período das tentativas de suicídio. Ele não precisou apenas aprender a renascer, teve que viver intensamente os devires de infância e adolescência, transformando a vida em sinônimo de juventude e transgressão. Ao invés de sair da adolescência ele estava entrando, através das dores e dos prazeres dessa vida nômade e surrealista.

No período em que os seus colegas eram adolescentes, entre os 13 e os 17 anos, ele estava brincando de ser adulto na Escola de Belas de Recife e no Mosteiro de São Bento de Olinda. Mas, essa experiência, de amadurecer antes do tempo, foi importante para viver o desbunde do começo da década de 1970 com maturidade. Não muito, o suficiente para conseguir transitar nos círculos sociais e artísticos do Ceará e da região Nordeste do Brasil, através das exposições individuais ou coletivas.

Um desses lugares era o Salão de Abril, um espaço de exposição que começou a ser organizado pela Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) ainda na década de 1940. Essa atividade se tornou tão vital que se repetiu por décadas, contribuindo com “a formação, surgimento e consolidação de um campo artístico no Ceará”. A organização dos artistas em torno da SCAP era uma forma de dar continuidade ao projeto do Centro Cultural de Belas Artes (CCBA) que havia deixado de existir em 1944. O novo projeto, que tinha sido iniciado através da Secretaria de Artes da União Estadual dos Estudantes, foi encampado pela SCAP (1946 a 1958), e pela Prefeitura de Fortaleza (a partir de 1964). Mas, é preciso ter cuidado para não ver essa Sociedade e esses Salões de maneira isolada, existia um movimento nacional com várias instituições e diversas exposições dedicadas às artes. (Silva, 2015, p. 10-23).

Os espaços, que hoje chamamos de salões, surgiram através da “Academia Imperial de Belas Artes (AIBA)” que se baseava nos “Salões e Academias de Arte da França”. Mas, foi apenas na República que passaram a ser chamados de “Salões de Artes”, na época do Império eram denominados: “Exposições Gerais de Belas Artes”. As primeiras referências da SCAP eram as mesmas da Escola de Belas Artes de

Pernambuco, a formação clássica, neoclássica e figurativista da Escola Nacional de Belas Artes. Mas, os salões de arte da ENBA já estavam passando por algumas transformações, desde a década de 1940 que as exposições possuíam duas sessões, a de Belas Artes e a de Arte Moderna. Ao longo do século XX, os Salões passaram “por várias fases”, “já foi um Salão de Belas Artes; Salão de Artes Modernas; aderiu as duas tendências ao mesmo tempo; e, por fim, se propôs a reunir os diferentes estilos da arte produzida no Brasil” (Silva, 2015, p. 23).

Essa divisão rígida é apenas um recurso didático, a Arte Moderna começou a ser propagada através do Salão Nacional de Belas Artes ainda na década de 1930. A mesma coisa aconteceu no Ceará, que incluiu a arte moderna no interior da tradição figurativista aos poucos, ainda no final da década de 1940 e no início da década de 1950. Mas, foi apenas em “1953, 1954, 1955 e 1956” que os artistas foram divididos em uma sessão geral e uma sessão moderna, imitando os salões da ENBA. A SCAP tinha o objetivo de “construir uma estrutura para fomentar as artes plásticas no estado do Ceará”, construindo “espaços de formação, como ateliês, bibliotecas” e “palestras”. A cidade de Fortaleza, ao contrário de Recife, não tinha uma Escola de Belas Artes e os artistas precisavam se organizar em busca de alternativas de formação e exposição. (Silva, 2015, p. 24, 53 e 95).

Uma das formas de suprir essa carência era através do “intercâmbio com núcleos artísticos de outras localidades do país”. Os artistas de outras partes do Nordeste se deslocavam para o Ceará com o objetivo de expor no Salão de Abril de Fortaleza e os artistas cearenses deslocavam-se para os outros estados, criando uma permuta cultural ou contracultural. Não foi o modo de vida hippie que ajudou a criar os intercâmbios interestaduais e internacionais em que Márcio Mendonça estava envolvido, foram os salões de arte. Os artistas e as artistas já eram nômades antes dos hippies, eles já migravam de um lugar para outro fazendo suas exposições. O mais provável é que tenha acontecido o inverso, que esse jeito desbundado de alguns artistas tenha se encontrado com o desbunde das comunidades hippies.

Quando Márcio Mendonça começou a expor no Salão de Abril em 1970 uma parte dos objetivos da antiga SCAP já tinha sido cumpridos<sup>82</sup>, existia uma tradição artística, a arte moderna tinha ganhado espaço e haviam intercâmbios interestaduais.

---

<sup>82</sup> A SCAP tinha criado o Curso Livre de Desenho e de Pintura, em 1950, que depois de ganhar autonomia se transformou na Escolas de Belas Artes do Ceará, em 1953. A EBAC deixou de existir nessa mesma época, entre 1956 e 1958.

Ele entrou no circuito oficial das artes plásticas no período de crescimento da arte moderna, aproveitando os espaços que estavam sendo criados. Segundo Marcise Mendonça ele participou do “20º Salão de Abril” em Fortaleza, onde “foi premiado com o tema Deus e a Filosofia”, e da Sala Especial do “21º Salão de Abril”, onde teria exposto a tela “Criação” (Vital e Mendonça, 2007, p. 78).

Figura 18 - Recorte de Jornal



Fonte: Arquivo Digital de Marcise Mendonça

Ao analisar o recorte de Jornal que foi encontrado no arquivo de Marcise Mendonça descobrimos que Márcio Mendonça já tinha viajado pelo Nordeste e pela América Latina em 1971. A reportagem apresenta vários pontos de encontro entre o projeto inicial da SCAP e as experiências dele, a primeira é a formação figurativista e a aproximação com a arte moderna e a segunda é o intercâmbio com outros artistas. O jovem que aprendeu as técnicas tradicionais das “Belas Artes”, que assistiu “aulas de História da Arte” e “Anatomia Descritiva” tinha se encontrado com a arte surrealista, “exibindo suas telas em exposições coletivas e individuais no Recife, Natal, Maceió, Salvador, e por último em Assunção Paraguai”<sup>83</sup>.

<sup>83</sup> O Recorte de Jornal, encontrado no arquivo de Marcise Mendonça, não especifica o nome do Jornal e nem a data. Mas, essa mesma fotografia aparece no livro “A Arte em Dois Mundos” com uma legenda

O mais provável é que a vida de hippie, que Marcise e Ana Carlos apresentaram, seja o resultado desse intercâmbio, ou pelo menos um desdobramento dele. Não é possível construir um mapa completo dessas viagens, não sabemos todos os estados e países da América Latina que ele visitou, e nem quantas viagens fez para chegar até eles, a única referência que temos são as memórias, que são imprecisas, e os arquivos, que são incompletos. Ao cruzar essas informações chegamos, de maneira muito vaga, a outros dois países: Argentina e Chile. Mas, não temos documentação suficiente para analisar esse desbunde latino-americano. O importante é perceber que essa viagem internacional não atendia apenas a uma sensibilidade contracultural, ela estava inserida como parte do intercâmbio nacional e internacional da arte moderna.

O primeiro grande momento da inserção de Márcio Mendonça na arte moderna foi através desse deslocamento espacial. O segundo foi através de uma viagem temporal. Ele teve a oportunidade, ímpar, de expor cinco telas na sessão especial em homenagem ao cinquentenário da Semana de Arte Moderna de 1922. Esse momento é muito simbólico, por que representa o auge do modernismo até então, era uma forma de reconhecer a importância de um dos movimentos mais emblemáticos da história da arte no Brasil. O 22º Salão de Abril contava com a participação de dezenas de pintores, escultores e desenhistas, que possuíam várias tendências. Mas, o foco das atenções estava na sala especial dedicada a Arte Moderna. A inserção de Márcio Mendonça como um artista que fazia parte da arte modernista demonstra duas coisas, que o modernismo era uma necessidade vital para o corpo dele nesse momento e que ele sabia se adaptar às mudanças que os novos salões exigiam. Não foi apenas o corpo que entrou no Salão de Abril, foi o Salão de Abril que encarnou em seu corpo, fazendo os afetos ganharem forma através do surrealismo.

Durante a primeira metade da década de 1970 o corpo-casa, o corpo-família, o corpo-Limoeiro, o corpo-Igreja Católica, o corpo-arte figurativa, se transformou em corpo-estrada, em corpo-hippie, em corpo-miçanga, em corpo-surrealista. A temática de alguns quadros dessa época era a arte greco-romana, ele falava da mitologia clássica da sociedade grega, só que não privilegiava os corpos esbeltos dos deuses e das deusas e nem o realismo da arquitetura, ele estava interessado na dimensão

---

explicando que ela foi feita durante o 20º Salão de Abril em Fortaleza. O texto que acompanha a imagem informa que estudou no Curso Livre da Escola de Belas Artes e que assistiu outras aulas como ouvinte do curso superior.

onírica, fictícia e fantástica dos mitos. Os temas não mudaram, eram os mesmos da infância e da adolescência, eles foram ressignificados através de um olhar surrealista. Foi isso que aconteceu com “Deus e a Filosofia” (1970), “Criação” (1971), “Tentação”, “onde estás?”, “Expulsão”, “Medusa” e “A Noite” (1972).

*Figura 19 - Medusa (1975)*



(Fonte: Vital e Mendonça, 2007)

A Medusa 1972 não é a Medusa de 1975. A primeira, não conhecemos, não sabemos como era a sua composição visual, porque não existem fotos desse quadro. A segunda, continua inacabada na casa de Marcise Mendonça, em Olinda (PE). Ao contrário das obras sacras, que são preservadas por causa da sua sacralidade, as obras surrealistas se tornaram nômades como o próprio Márcio, desaparecendo nas estradas do Brasil e do mundo, sem deixar rastros. O pouco que ficou, diante do muito que ele produziu, sobreviveu por causa da família, que guardou algumas obras. A mesma coisa aconteceu com os quadros surrealistas pintados para a Escola Normal Rural de Limoeiro do Norte, ainda é possível conhecer alguns deles por causa dessa dimensão institucional, que tem o poder de destruir e de preservar.

A referência a Dona Judite, assim como a Dona Miriam, é constante nas memórias de Márcia Mendonça. As primeiras formas de intercâmbio artístico, antes de existir qualquer uma das exposições, foi através das vizinhas. Desde a década de 1960 que ele pintava para Dona Judite Saraiva. As primeiras pinturas começaram antes de ir para a Escola de Belas Artes de Pernambuco, mas ele continuou a pintar nas férias e depois que voltou do mosteiro de São Bento de Olinda ou dos Conventos de Canindé e Guaramiranga.

Figura 20 - Chapeuzinho Vermelho (1963)



Fonte: fotografia do pesquisador

“Na sala onde eu me encontro existe o quadro que ele pintou ele tinha 14 anos na época muito jovem, ainda estudando aqui na escola e ele pintou afresco enquanto a parede ia sendo construída ele ia pintando (...) com pouco tempo que ele terminou esse quadro ele foi para a universidade do Recife, de Bellas Artes”. (Entrevista com Jucineuma, 17/05/2018).

“Ah, ele passou por vários estilos mesmo. Começou, mas eu não lembro pra quem foi, eu sei que o pessoal de Dona Judite. Ele ainda antes de ir pra escola de Belas Artes, ele ainda garoto, ele pintou; num era, ele mudava alguma coisa mas era copista. Nesse caso era umas índias na floresta, com pássaros, com tudo. Ele fez uns dez (10) quadros desse tipo pra esse pessoal. Mais eu não sei, nunca localizei esses quadros e nem sei como ficou, se ainda existe” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

Estou fazendo essa digressão temporal para que a gente possa perceber como a técnica utilizada transformava o resultado da obra. Uma coisa eram os quadros ou os painéis construídos antes de passar pelo Curso Livre de Pintura e Escultura da Escola de Belas Artes de Recife, outra coisa, totalmente diferente, eram os quadros que surgiram depois. O painel “Chapeuzinho Vermelho” pode ser visto como um exemplo de arte figurativa autodidata, já que ele se baseava nas paisagens dos livros infantis. Os quadros com temática indígena também eram figurativos, porque ele era “copista”, se baseava nas imagens das “índias na floresta, com pássaros, com tudo”, para fazer igual. Mas, como diz Marcise, ele sempre mudava alguma coisa.

Quando voltou das suas viagens, na primeira metade da década de 1970, ele continuou visitando as vizinhas e fazendo quadros para a família de sua madrinha: Judite Chaves Saraiva. As encomendas continuavam sendo as mesmas, arte com temática indígena. Mas, a forma de fazer não era igual por que ele tinha passado pelas experiências da contracultura, da tradição franciscana e da arte moderna, ganhando traços contraculturais, franciscanos e surrealistas. Os povos indígenas e a natureza continuavam presentes, como no imaginário dos hippies e dos frades, mas a forma de olhar não era mais a mesma, havia uma dimensão invisível que se tornava visível, um mundo paralelo, onde as formas se transfiguravam, criando corpos e cenários diferentes, com cores e proporções novas.

Essa mistura é interessante para perceber a impossibilidade de separar tradição e transgressão, ele voltava para o berço tradicional, para pintar o moderno e incluía no moderno os temas tradicionais. A ilusão de retorno às origens, a busca pelos povos nativos e pela mãe-terra, aconteceu através do realismo. A dimensão surrealista não procurava as origens, ela criava uma gênese mágica, fantástica, fictícia, onírica, que se baseava no real mas que ia além dele. Os corpos desse quadro possuem uma dimensão surreal, com cores e formas inumanas, onde as formas que parecem humanas se confundem com as formas das plantas, das flores, do solo e das águas, se transformando em personagens de uma mitologia ou de uma cosmologia.

*Figura 21 - Quadro da Escola Normal de Limoeiro do Norte*



Fonte: fotografia do pesquisador

A grande dificuldade de entender Márcio Mendonça é exatamente essa, nós olhamos pra ele procurando as carnes, quando entranhado e entramado nelas existe um corpo, com dimensões reais e surreais. As grandes obras de arquitetura que ele conheceu nas igrejas, nos mosteiros e nos conventos não eram formadas apenas por figurações visíveis e entendíveis, existia uma dimensão onírica, fantástica, fictícia, fantasmática, que tornava aquelas paredes muito mais do que paredes. A mesma coisa acontecia com o corpo, a anatomia dele não era apenas o que ele via quando estava nu na frente do espelho, existiam camadas de significados sobre a pele, produzindo o que ele e os outros chamavam de real. Mas, nenhum corpo é formado apenas por elementos da realidade, há sempre uma dimensão onírica, imaginária, fantástica e fictícia, que produz a masculinidade e a feminilidade.

As artes e o corpo de Márcio Mendonça denunciam, sem querer, que existe uma ilusão figurativista, que nenhuma obra de arte é uma cópia absoluta do real, que há sempre uma transfiguração, mesmo quando acreditamos que é totalmente igual. A

identidade de gênero e a identidade sexual são ilusões figurativas, nós imitamos padrões de masculinidade, de feminilidade, de heterossexualidade, de homossexualidade, de lesbianidade, de cisgeneridade, de travestilidade e de transexualidade. Mas, esses modelos não existem sem a dimensão surreal, o masculino e o feminino não são apenas da ordem do real, eles possuem elementos ficcionais, que são esculpido na própria carne, como se fosse uma segunda pele.

### 2.3.2 Paisagem Sentimental 10: Corpo-empalhado e corpo-pacificado

**Topografia:** Limoeiro do Norte (CE), Fortaleza (CE). **Cronografia:** 1974; **Docgrafia:** entrevistas, fotografias, caderno de anotações, livro “A Arte em Dois Mundos”; **Sensigrafia:** curiosidade, culpa, desejo, posse, adoração e esperança

Ao sair da Paisagem Sentimental 9 ficamos com a impressão que Márcio Mendonça tinha se encontrado ou, melhor dizendo, se desencontrado, que havia feito a transição entre o terço e a miçanga, entre a arte figurativa e a arte surrealista, que agora estava livre e podia ser feliz. Mas, uma das coisas que aprendemos com ele é que a linha entre instabilidade e estabilidade era muito tênue, que não existia bem estar absoluto em nenhuma das situações, porque a angústia podia voltar a qualquer momento. Aquela vida de hippie, das exposições de arte moderna, dos intercâmbios nacionais e internacionais, tinha criado um mundo com mais acordes do que acordos, sem amarras, sem cordas. O problema é que esse mundo não se sustentava, a corda ainda assombrava o seu corpo, mesmo quando ele estava acordado.

Ao entrar na Paisagem Sentimental 10 encontramos imagens, objetos e memórias da época em que ele entrou na Ordem Menor dos Capuchinhos, quando saiu de Limoeiro do Norte para Fortaleza, antes de se aventurar nas missões do Maranhão e na parte do estado de Goiás que hoje corresponde ao Tocantins. Os rastros que sobreviveram são poucos, algumas fotografias em preto e branco, poucas linhas num caderno de anotações velho e alguns parágrafos no livro “A Arte em Dois Mundos” (Vital e Mendonça, 2007). Mas, esses fragmentos são suficientes para conhecer a história desse mocho que foi empalhado com “olhos de boneca” (Ana Carlos, 12/09/2019).

#### Corpo-empalhado

O corpo-terço, o corpo-miçanga, o corpo-corda, o corpo-cilício, o corpo-beneditino, o corpo-franciscano, o corpo-hippie, o corpo-figurativista e o corpo surrealista não obedeciam totalmente aos recortes, não tem como dizer que quando estava em um espaço, como Limoeiro do Norte, Fortaleza, Recife ou Olinda, fazia apenas essa ou aquela arte, ou que em determinada época, como nas décadas de 1960 e 1970, fazia esse ou aquele estilo, porque o seu corpo, as suas artes e a sua

subjetividade eram mistas, mesmo nos momentos em que estava tentando seguir um modelo e não outros.

Quando Márcio Mendonça voltou para Limoeiro do Norte parecia que tudo tinha voltado ao normal. Mas, as coisas não estavam tão normais assim, o padre-padrinho, Monsenhor Otávio de Alencar Santiago, tinha sofrido um AVC na década de 1960 e o bispo que ele tratava como se fosse um “príncipe” atendendo “em palácio” (Dom Aureliano Matos) tinha morrido em 1967. O que restava do passado era alguns padres, a família, as vizinhas e os amigos. Mas, dessa vez ele decidiu que iria ficar sozinho e alugou um apartamento no Monte Formoso, mais conhecido como Prédio do Moura, um edifício “da década de 50, situado no centro da cidade de Limoeiro do Norte”, no trecho da Avenida Dom Aureliano Matos que ficava entre a Câmara Municipal e a Igreja Santo Antônio. “A estrutura” do edifício era tão grande que “chegou a ser considerada como o ícone da construção civil, sendo na época, reconhecido como um dos prédios mais altos do interior do Estado do Ceará”<sup>84</sup>.

Foi nesse espaço que desenvolveu duas de suas paixões, as artes e a criação de corujas. A vida nômade, o desejo de transfigurar o mundo, de viajar, de viver sem gaiolas, se transformou em cativo. O gigante de concreto aparecia no horizonte como símbolo da liberdade. O desejo de sair de casa, de viver sozinho, levou a decisão de ter a sua própria casa, mesmo que fosse dentro de uma grande gaiola de cimento e de tijolo. Era um viveiro que tinha portas que podiam ser abertas por dentro e por fora, mas que não deixava de ser um viveiro.

“Ele morava no prédio do Moura nessa época criava uma coruja e quando (risadas), criava uma coruja (...) ele não saía quase para canto nenhum, ia para o apartamento dele da comida para coruja e voltava. Essa coruja o pessoal tinha muita da raiva porque ele criava essa coruja e de madrugada essa coruja não deixava ninguém dormir mas a gente não atrapalhava não (...) Ah ele adorava porque era diferente. Ele só gostava de coisa diferente. Naquela época realmente ele era diferente de todo mundo, né (risadas). Hoje em dia é a coisa mais simples do mundo, mais simples, mas naquela época pelo amor de Deus. Aí ele dizia “Eu gosto de ser diferente mesmo” (Entrevista com Marinice, 19/05/2018).

“Ensinou as meninas quando ele morava ali no prédio do Moura, não sei se você se lembra, não tinha o prédio do Moura antiiiiigo? (Ênfase no antigo). Ele criava as corujas dele tudo e tinham as pessoas que iam fazer curso com ele lá” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018)

---

<sup>84</sup> Disponível em: <http://www.tvjaguar.com.br/noticia/6506/Bloco-da-Buchada-da-Ad%C3%A9lia-em-2018-resgatar%C3%A1-a-hist%C3%B3ria-do-Pr%C3%A9dio-do-Moura..html> . Acessado em 20 de fevereiro de 2021.

“Ela tem obras de artes desenhadas corujas, obras de artes (...) ele adorava, ele criava coruja e a coruja é uma das aves mais poderosas que a gente conhece é a coruja é o símbolo do professor. Então a Márcia tinha um carinho pelas corujas” (Entrevista com Arísio Barros, 20/05/2018).

A coruja é um animal silvestre, não é um animal de cativeiro ou de apartamento, ela necessita de espaço e de ter uma alimentação própria, precisa do ambiente da noite para caçar insetos e roedores. Essa é a grande ilusão dos amantes dos animais exóticos, eles os domesticam e os transformam em integrantes da família em nome do fetiche que têm por eles. Mas, os bichos em si não são exóticos, somos nós que criamos a definição de exotismo através da classificação e da hierarquização deles. Em nome da extravagância e da estranheza, do desejo de ser diferente, ele prendeu as corujas na sua própria prisão, como se fossem animais de um zoológico particular.

Elas não serviam apenas para ele ver, era para os outros verem o que ele estava vendo, para saberem que estava criando um bicho ou uma bicha diferente. É óbvio que essa coruja não iria deixar ninguém dormir, ela era um animal noturno e quando estava com fome, ou sem a sua alimentação habitual, emitia sons e dava bicadinhas<sup>85</sup>. O apartamento servia de atelier e de prisão, de igreja e de motel, onde podia se encontrar com os amigos, rezar e oferecer cursos de arte. Existia um espaço que era só das corujas, onde podia alimentar a ilusão de que elas (e ele) estavam livres.

O artista meio hippie, que queria transfigurar o mundo, tinha criado uma figuração da floresta dentro do seu quarto, empalhando a paisagem silvestre. O jovem que queria ser livre como as aves tinha aprisionado os pássaros e a vontade de voar<sup>86</sup>. O desejo de posse, que era um dos sentimentos mais questionados pelas comunidades hippies e pelos movimentos juvenis das décadas de 1960 e 1970, fazia parte da sua vida. O desejo da bicha de prender o bicho numa gaiola era totalitário. O totalitarismo em nome do “amor” faz parte da história da humanidade. Essa é a grande chave para entender parte das relações dele com a mãe, com os futuros namorados e com as corujas silvestres aprisionadas em seu apartamento.

A vontade de guardar todas as coisas e todas as pessoas que gostava numa redoma de vidro, numa gaiola, matava o fluxo da vida, que voltava a pulsar apenas

---

<sup>85</sup> Disponível em: <https://revistagloborural.globo.com/vida-na-fazenda/como-criar/noticia/2017/05/como-criar-coruja.html>. Acessado em 10 de fevereiro de 2021.

<sup>86</sup> Existia um grande contraste que, no caso de Márcio Mendonça, não pode ser vista apenas como experiências contraditórias, haviam dimensões que se misturam dentro do seu corpo e das suas artes, criando um falso paradoxo que na verdade era um amalgama.

através das artes. Foi isso que aconteceu com as corujas, ele matou a potência delas quando as colocou numa redoma de concreto. Mas, quando uma delas morreu, ele a fez renascer através de uma criação macabra, que podemos chamar de arte do empalhamento. Ele prendeu a vida do bicho quando estava vivo e a empalhou depois da morte.

*Figura 22 - A Coruja (1973)*



Fonte: Arquivo digital de Marcise Mendonça

“Ah sim! Nessas alturas ele teve (risadas. Alugou um quarto ali no apartamento, lá em cima daquele edifício chamado Edifício Moura, morou lá sozinho. Aí não sei como ele conseguiu essa coruja, decepou a coruja porque ele sabe fazer as coisas dele, não ficou nem estragada nem nada, arrumou e deixou a bichinha penadinha e arrumada (...) Morreu, ele empalhou todinha direitinho (...) ele tinha essa empenada, talvez tenha sido a mesma coruja, isso que eu não tenho toda certeza do mundo, mas sei que ele empenou essa lá e ficou toda. Deve ter colocado formol alguma coisa, pra bicha ficar saudável e faltava os olhos, e ele foi na casa da mãe da Rita (Dona Miriam) e roubou os olhos da boneca de Gorete pra botar os olhos na coruja (risadas). Você já sabia disso? (...) Era só fetiche mesmo, só mania mesmo que ele tinha essas coisas, ele era todo diferente né, gostava de passarinho também” (Entrevista com Ana Carlos, 12/09/2019).

“Gostava muito de coruja, ele tinha uma coruja, até os olhos da boneca ele colocava na coruja, ele tinha uns apego umas coisas umas maluquices de artista, um gosto diferenciado pelas coisas” (Entrevista com Rita Peixoto, 15/08/2019).

Essa imagem, da coruja empalhada, demonstra o poder dúbio das artes, elas podem ser usadas para cristalizar a vida ou reinventá-la como fazem os bricolers e os doutores Frankenstein. A coruja com olhos de boneca era uma obra de arte mórbida, que surgiu através da vontade de fazê-la renascer através de um processo de vivificação. Ao empalhar o corpo da coruja ele mumificou a vida e desafiou a morte, criando uma escultura com olhar de brinquedo. A figuração realista se tornou surrealista, existia uma camada invisível no interior desses olhos que talvez nem ele mesmo conseguisse ver, porque remetia ao seu inconsciente. Havia um desejo de captura, de eternização, que as técnicas da escultura, da taxidermia e da pintura

tentavam suprir. Foi esse apetite voraz pela cristalização das formas que apareceu em 1973, quando pintou o quadro “A Coruja”, que se encontra na Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos.

O artista surrealista, que queria transfigurar mundos, tinha voltado a figurar as pessoas, os animais e as coisas da maneira mais reativa possível, tentando empalhar os espaços e os tempos. O corpo estava se transformando em corpo-coruja, em corpo-Edifício do Moura. Enquanto a tela era projetada para ser eterna, ou pelo menos enquanto durar o suporte, o mocho-morto e empalhado se transformava em mocho-vivificado, prestes a “morrer” novamente através do desabamento do Edifício.

“A gente estava estudando para uma prova de matemática, nunca fui bom. Eu, Dedé e Fábio Holanda. Saímos em disparada quando ouvimos o estrondo. Eu devia ter uns 12 anos, 74, deve ter sido em 74, pode ter sido antes de 74. Márcia estava na Praça da Câmara, Só sei que testemunhei o desespero dela diante do desabamento. Ela gritava: “Salve o meu mocho! Salvem meu mocho!” (Conversa virtual com Târsio Pinheiro, 12/02/2021)

Uma das definições de mocho, segundo o Aurélio, é “ave de rapina noturna da família dos bubonídeos; coruja, pássaro-da-morte”<sup>87</sup>. Salvar o mocho significava salvar a coruja, que naquele momento estava morta e ao mesmo tempo estava viva, por causa do empalhamento. O seu mocho não era totalmente morto e nem totalmente vivo, era um morto-vivo. O desabamento poderia destruir os restos da mortificação/vivificação, deixando apenas a morte. Mas, esse corpo empalhado, entre a vida e a morte não era apenas do mocho, era do passado, a história de Limoeiro do Norte da década de 1950, época da sua infância, que começava a desabar, corroída pelo tempo e pelas ações humanas.

O outro animal silvestre, que apesar de domesticado, tinha fugido da família, das igrejas, do mosteiro e dos conventos, era o próprio Márcio Mendonça. O seu corpo vivo precisava ser empalhado, mumificado, preso a uma estrutura de onde não pudesse sair. Essa talvez tenha sido uma das artes mais contundentes que praticou, ele mumificou a si próprio, empalhou as carnes para que não tivesse movimento, criando um corpo-múmia, que deveria sobreviver no interior de um convento. Mas, no rosto desse mocho empalhado ainda habitava os olhos de uma boneca. Não eram aqueles do brinquedo de Gorete, eram os olhares de várias mulheres, como Maria de

---

<sup>87</sup> Disponível em: <https://www.dicio.com.br/mocho/>. Acessado em 10 de fevereiro de 2021.

Castro, uma de suas amigas e confidentes (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 39). Foi para ela que ele contou que pretendia sair de Limoeiro do Norte para viver no Convento dos Capuchinhos em Fortaleza.

O objetivo continuava sendo o mesmo de antes: se “submeter a tudo” que “exterminasse de vez qualquer coisa inerente a opção sexual”, que ainda era vista como “problema” (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 39). A solução encontrada foi se despir das próprias entranhas e empalhar a vida, transformando o corpo em carne mumificada, estagnada em frente a um altar. O ato de mumificar ou de empalhar, como lembra Michel Foucault, cria um corpo utópico que sobrevive ao tempo e ao espaço, que se abisma para além do recorte de uma vida, podendo sobreviver por gerações, por séculos e até por milênios. Mas, talvez, “a mais poderosa dessas utopias, através da qual apagamos a triste topologia do corpo”, seja a alma”. Ela foi vista e dita, durante séculos, como antítese do corpo, através de comparações assimétricas e antitéticas. Em virtude dessa e de outras utopias, o corpo quase desapareceu, como se fosse “a chama de uma vela que alguém sopra” (Foucault, 2013b, p. 09).

O corpo de Márcio Mendonça, que tinha construído devires de desbunde, que tinha se desbundado, no sentido de ficar deslumbrado, extasiado com algo, no sentido de romper com uma dada ordem corporal, precisava agora se desbundar, perder a bunda, que é uma parte do corpo importante para as pessoas que começavam a se reconhecer enquanto homossexuais<sup>88</sup>. O termo desbunde, que era central na contracultura, remetia a centralidade do corpo para a bunda, a contraparte do rosto, ou para a perda da bunda, no sentido literal. Mas, é preciso pensar essa parte do corpo enquanto órgão biológico e social. As nádegas e o ânus são a parte final do sistema digestivo, fazem parte do sistema excretor e é recoberta por camadas discursivas, por imagens e estigmas, quase sempre depreciativos, mais do que sobre qualquer outra parte do corpo humano.

Como lembra Antonin Artaud e Deleuze e Guattari (1996, p. 12), é possível criar um corpo sem órgãos, que significa produzir outros sentidos para cada parte do corpo para além da organização corporal vista como natural e pré-estabelecida. Na concepção artaudiana o desbunde não seria a perda literal da bunda, mas uma

---

<sup>88</sup> A identidade homossexual não se constrói apenas com a bunda. Mas, é difícil imaginar o corpo de parte dos/as gays sem ela, porque as práticas e os discursos atravessam as carnes e ajudam a fazer um modelo específico de corpo.

espécie de avaria dos sentidos que tinham sido dados a ela. Olhando por esse ângulo as homossexualidades, assim como as heterossexualidades e as bissexualidades dissidentes, com um viés poligâmico e sodomítico, podem ser vistas como experiências de desbunde. Mas, do ponto de vista da Igreja Católica desbundar expressava exatamente o contrário, significava apagar qualquer centralidade ou significado dessa parte do corpo, não dar a ela qualquer funcionalidade além da excreção, perder a bunda e o restante do corpo, até eliminar os desejos.

### Corpo-Pacífico

Se eu tivesse alguma fonte que comprovasse as minhas hipóteses eu ousaria dizer que Márcio Mendonça fez alguma promessa no dia 31 de dezembro de 1973, porque no dia primeiro de janeiro de 1974 ele saiu de Limoeiro do Norte em direção a Fortaleza dizendo que ia construir uma nova vida. No dia dois de janeiro ele se apresentou no Convento da Ordem Menor dos Frades Capuchinhos (OFMCap) onde conversou com o Frei Pacífico Holanda Soares e foi aceito para ser aprendiz de frade. Durante mais de três meses aprendeu os hábitos da ordem e ganhou o direito de usar o hábito, de vestir-se como Capuchinho.

Figura 23 - Panfleto entregue no dia da solenidade de admissão na OFMCap (1974)



Fonte: Arquivo de Marcise Mendonça

O panfleto de admissão/vestimenta, que foi entregue na solenidade do dia 14 de abril de 1974, ligava o corpo de Márcio Mendonça a uma imagem e a uma frase de São Francisco. A partir daquele momento ele ganhou o prenome de Frei, sendo admitido oficialmente como frade leigo da ordem menor dos Capuchinhos. A figuração desse novo corpo místico se deu através do quadro Santo da Natureza, pintado no

mesmo ano e através de suas próprias carnes. Ele esculpiu a imagem do santo em cima da própria pele, através das vestimentas, do cordão de três cordas e do terço. Mas, para entender a complexidade dessa incorporação é preciso conhecer primeiro os sentidos da indumentária.

Figura 24 - O Santo da Natureza (1974)



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

Os trajes de São Francisco, assim como de seus seguidores, não eram suntuosos, deslumbrantes, grandiosos, como a parafernália que vestia os bispos, os arcebispos, os cardeais e o Papa. Eles estavam mais próximos dos camponeses, que usavam vestimentas simples. A indumentária era “similar àquelas dos eremitas com cinto de couro, sandálias nos pés e um bastão na mão”. Mas, ele “não utilizava as sandálias e teria confeccionado uma veste à imagem da cruz, substituindo o cinto por uma corda” (Federizzi e Ormezzano, 2019, p. 22).

Os franciscanos usavam cores terrosas e tecidos feitos à base de fibras vegetais e animais, se confundindo com a terra, com as plantas e com os bichos. Vestiam-se com “uma túnica longa de pano com capuz, feita de tecido grosseiro”. A cor oficial era o marrom, criando uma unidade simbólica em torno de elementos que lembram o chão. Essa é uma das características dos primeiros franciscanos, eles olhavam para o céu mas não procuravam apenas o alto ou o altar, eles se baseavam na poeira, no barro, na areia, na lama, nas substâncias terrosas que ficavam no tecido, criando vários tons amarronzados (Federizzi e Ormezzano, 2019, p. 21).

A partir da modernidade, o Papa Leão X deu independência ao movimento franciscano, tornando possível o surgimento dos Capuchinhos italianos. Como o próprio nome da ordem sugere eles tinham como diferencial o uso de grandes capuzes

sobre a cabeça e rosto. Com essa autonomia, cada grupo criou as suas regras, aderindo a novas cores, como o preto dos frades menores conventuais, a partir do século XIX, e o marrom castanho dos frades capuchinhos, no começo do século XX<sup>89</sup>.

O segundo símbolo da vestimenta franciscana era o cordão de três nós que colocavam ao redor da cintura para amarrar o casaco e simbolizar os três princípios fundamentais que regeriam a ordem: a pobreza, a castidade e a obediência. A simbologia da corda, do nó, do laço, da amarração não está presente apenas na tradição católica, ela aparece em várias religiões, podendo representar “união, ligação” e “vínculo”. Mas, também são vistos como símbolos que remetem a morte, elementos “que apertam, enforcam” e “sufocam”, tal como a experiência vivida por Márcio Mendonça, na década de 1960 (Federizzi e Ormezzano, 2019, p. 25-26).

A palavra corda lembra acordo e desacordo, ela pode ser usada para criar laços ou para colocar uma corda no pescoço, em cima de um cadafalso. Mas, essa mesma palavra também pode lembrar acordes, porque existem cordas musicais. Quando Márcio Mendonça vestiu o hábito e os hábitos dos Capuchinhos ele amarrou o cordão com os três laços e criou nós que enlaçaram a sua vida a essa instituição e a tudo que ela representava. O corpo-hábito ou corpo-habitado, é o corpo submetido ao poder pastoral, o corpo de uma ovelha no rebanho. Cada um dos cordeirinhos, com seus capuchos de lã em cima do pescoço, tinha que oferecer alguma coisa para a ordem, nem que fosse a obediência. A principal contribuição de Márcio Mendonça eram as artes. Na ordem menor dos Frades Capuchinhos ele podia “usar o hábito com capuz” e passar o tempo esculpindo, restaurando as imagens e pintando quadros sacros (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 40).

A arte figurativa, que aprendeu na Escola de Belas Artes de Recife, tinha deixado de ser clássica ou neoclássica e se transformado em arte religiosa e sacra, dentro dos modelos da tradição cristã. Mas, não foi apenas as esculturas e as pinturas que se tornaram figurativas, o seu corpo se transformou em uma grande figuração de São Francisco. Ele aprendeu a usar o hábito e os hábitos, colocando um grande cordão de três pontas na cintura. O objetivo não era apenas pintar ou esculpir o santo, era se pintar e se esculpir como santo. Essa produção visual, que podemos chamar de auto escultura franciscana, impactou na imaginação das pessoas que conheceram Márcio Mendonça na infância.

---

<sup>89</sup> Porque os Franciscanos vestem marrom. Disponível em: <https://franciscanos.org.br/noticias/por-que-os-franciscanos-vestem-marrom.html#gsc.tab=0>. Acessado em 10 de janeiro de 2021.

“Houve uma celebração, lembro que eu estava na missa, e houve uma celebração de uma missa com a presença de Márcio Mendonça vestido de Frade Capuchino, certo! Agora assim, foi uma visão que eu tive assim mas não tive aproximação naquele momento, a gente não foi conversar com ele, apenas vimos o Márcio de barba e bigode, aquela aparência mesmo de Frade Franciscano Capuchino e aí eu soube fiquei sabendo que ele estava no Maranhão participando de uma missão, um missionário Capuchino e estava procurando exatamente uma resposta de Deus sei lá, para essa missão dele aqui na terra, ele queria saber enfim, pra que é que ele tinha vindo” (Entrevista com Társio Pinheiro, 18/05/2018).

A “Noviça Rebelde”, que descia as escadas do convento de Guaramiranga cantando e dançando, tinha se tornado obediente. O corpo-Pacífico tinha se entregado a Ordem, colocando-se a serviço da instituição. Mas, o fato de vestir o hábito e ganhar o prenome de Frei não significava que tinha se tornado Frade, havia um longo caminho pela frente, começando pelo noviciado. Nesse período probatório, o corpo-aprendiz se transformou em corpo-professor se conectando com o Colégio Pio X, que também era dirigida por Frei Pacífico, que era o seu Provincial (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 40).

Ele passou a fazer corpo com os alunos e as alunas da disciplina de Educação Artística, convivendo com professores e funcionários. A passagem pelo Curso Livre da Escola de Belas Artes e a experiência com pintura e escultura serviam de currículo. Mas, o fato de fazer parte dos Capuchinhos e de ser um artista dentro da Ordem já era um motivo para Frei Pacífico indicar o aprendiz de frade para essa função. Durante meses conviveu com religiosos, crianças e pré-adolescentes, saindo apenas para exercer a função de artista sacro, como aconteceu na Igreja de São Francisco de Sobral, onde fez a estátua do Nosso Senhor Morto (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 41).

É isso que estou chamando de corpo-empalhado e de corpo-pacificado. O mocho empalhado dentro de uma gaiola de concreto era ele mesmo. A coruja era sacra e cristã, ela pintava, esculpia, tocava piano, cantava gregoriano e comia hóstias ao invés de caçar. Mas, ela também tinha olhos de boneca que vibravam dentro desse empalhe querendo se libertar. A experiência de seis meses dentro do convento foi suficiente para perceber que carecia de espaço, que necessitava de uma missão, que precisava sair do empalhamento, nem que fosse para empalhar a vida dos índios kanelas nas suas fotografias em preto e branco.

### 2.3.3 Paisagem Sentimental 11: Corpo-missionário e corpo-ti(m)bira

**Topografia:** Fortaleza (CE), São Luiz (MA), Natal (RN), Teresina (PI), Igarapé Grande (MA), Barra do Corda (MA), Tocantinópolis (TO),  
**Cronografia:** 1974 a1976; **Docgrafia:** entrevistas, fotografias, caderno de anotações, livro “A Arte em Dois Mundos”; **Sensigrafia:** curiosidade, culpa, dor, angustia, desejo, agressividade, temor, adoração, esperança, decepção

Ao entrar na Paisagem Sentimental 11 encontramos imagens, objetos e memórias da época em que Márcio Mendonça saiu de Fortaleza e se aventurou nas missões Capuchinhas no centro-sul do Maranhão e no norte de Goiás, onde hoje é o Tocantins. Os rastros e os restos que sobreviveram são poucos, algumas fotografias em preto e branco, poucas linhas num caderno de anotações velho e alguns parágrafos no livro “A Arte em Dois Mundos” (Vital e Mendonça, 2007). Mas, esses fragmentos são suficientes para conhecer um pouco da experiência que teve na convivência com os Capuchinhos e com os índios Kanelas.

A passagem por Fortaleza ajudou a construir a sensação de ordenamento, de centralização religiosa. Márcio não voltou a usar o cilício, enquanto objeto material, mas nunca deixou de carregar nas carnes as marcas de sua imaterialidade. Ao se encontrar novamente com a estrada, levando colonização e catequização aos povos indígenas, ele descobriu a complexidade da cultura e do modo de vida dos povos timbiras. Mas foi expulso da ordem dos frades Capuchinhos por causa de uma denúncia acerca da sua sexualidade. Ele deixou de ser apenas Capucho e percebeu que por baixo do seu capuz e do seu hábito existia um pouco de timbira ou um tibira sodomita que podia ser amarrado na boca de um canhão<sup>90</sup>.

#### Corpo-Missionário

O mocho empalhado queria voltar a voar e a forma que encontrou para fazer isso foi através das artes. Quando estava fazendo uma de suas esculturas no Convento dos Capuchinhos de Fortaleza conheceu um frade italiano que lhe pediu para que esculpisse uma estátua de Nossa Senhora da Conceição para colocar na

---

<sup>90</sup> Tibira era a palavra usada pelos indígenas Tupinambás para se referir aos indígenas que se relacionavam sexualmente com outros indígenas. Mas, também era a expressão que os colonizadores e os capuchinhos franceses usavam para xingar, prender e até matar essas pessoas, como aconteceu com o indígena que foi explodido na boca de um canhão e ficou conhecido por esse nome. Márcio percebeu que também era tibira a partir do momento que se tornou alvo do discurso catequizador ou inquisidor de integrantes da Igreja Católica.

torre do Centro Comunitário de Igarapé Grande, no Maranhão. Essa era a oportunidade que ele precisava para bater asas e se aventurar pelo mundo, como fazia com seus amigos metidos a hippies. Quando chegou o período de férias, ainda no meio do ano, tomou um ônibus em direção a Teresina, no Piauí, e depois de descansar por um dia seguiu para Pedreira e Igarapé Grande, no Maranhão. Essa experiência de viagem, assim como aquela que o levou a Escola de Belas Artes de Recife, não pode ser desconsiderada: a bunda doendo na cadeira do ônibus ensinava tanto quanto um livro de teologia. “A viagem” era “muito sofrida” e tinha “que trocar muito de ônibus para ônibus. Naquela época as principais estradas “não eram todas asfaltadas, o que dava aos viajantes o maior desconforto” (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 42).

Ao chegar em Igarapé Grande, ele descobriu uma nova experiência de vida, que também era franciscana, mas que era diferente de tudo que tinha conhecido no Convento de Fortaleza. Não era uma vida conventual, era uma existência mais aberta, próxima da terra, do chão, das plantas e dos animais, que estava mais próxima do que pregara São Francisco e da vida dos romeiros de Canindé, sendo muito diferente da vida que levava no convento e no Colégio Pio X. Nesse novo espaço, ele podia fazer o terço devir miçanga, criando em seu corpo e subjetividade um misto de eremita franciscano e hippie. Havia um centro comunitário e uma pequena casinha, onde convivia com as ajudantes belgas e com as pessoas da região, compartilhando uma “vida simples e humilde”, de acordo com as regras franciscanas (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 42-44).

Além de esculpir a estátua de Nossa Senhora da Conceição, que era a missão que tinha ido realizar, podia acompanhar e ajudar os missionários. Mas também tinha tempo para entrar em contato com a água, com os peixes e com as pessoas da região, cantando e tocando violão na beira do rio nas noites de luar. Atrás do Centro Comunitário havia um riacho, um igarapé, onde as pessoas iam pescar. Ele se deliciava vendo aqueles homens usando os seus “instrumento(s) nativo(s), de taboca” (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 43). Quando se cansava de esculpir ou de acompanhar os missionários pegava o violão e ia tocar, cantar e contar histórias na beira do riacho. Toda semana ele voltava para a casa dos Capuchinhos com as mãos cheias de peixes e de afetos.

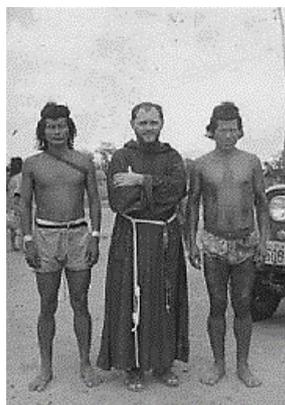
Ao se lembrar desse momento, em 1997, Márcia Mendonça chegou a dizer que “experienciava um renascer”, que “não havia qualquer identidade com aquele que

viera de Limoeiro do Norte, em busca de Deus para a fuga de um estigma”, que estava se dedicando apenas ao amor de Deus e aos pobres (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 43). Mas, suspeito que não era apenas isso, que havia um outro tipo de renascimento, que era da rebeldia e do desbunde. Por trás (ou dentro) desse hábito havia um sentimento contracultural, que se expressava através do violão na beira do rio. Desconfio que os seus olhos não se dedicavam apenas a ver os peixes, que ele estava de olho nos pescadores e pensando em outros instrumentos que não serviam apenas para fazer pescaria ou encontros musicais. Ele não tinha passado a noite na beira do igarapé apenas vendo pesca, estava pescando e caçando através das armadilhas do olhar.

O corpo-missionário era mais livre por causa disso, ele criava a ilusão de que poderia viver o tempo todo no interior desse quadro idílico, substituindo o claustro pelo amor aos pobres. Mas, o deslumbramento não era apenas por causa das missões, era devido a convivência com os leigos e com pessoas que não precisavam vestir o hábito. Nas terras de Igarapé Grande ele fazia arte no centro Comunitário e fazia artes na beira do riacho. Esse contato com as plantas, os animais e as comunidades ribeirinhas aguçavam os sentidos e a criatividade, criando novas maneiras de fazer corpo e subjetividade. Quando voltou para Fortaleza não sentia mais vontade de ficar com os frades e nem com as aulas de arte no Colégio Pio X, desejava voltar para o Maranhão e se embrenhar pelas terras do interior. O “desejo não era só o de viver em um convento e, sim, o de poder realizar um trabalho missionário” (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 43).

Ao invés de voltar para Igarapé Grande, ele seguiu para Barra do Corda, onde ajudou a fazer os trabalhos de “catequese missionária em uma igreja da periferia”, acompanhando Frei Teobaldo (um frade leigo) e Frei Redento (um “frade italiano bem idoso e que tinha um verdadeiro espírito franciscano”). Era esse grupo que visitava as comunidades próximas e atuava junto aos Indígenas Kanelas, cuja aldeia ficava a oitenta quilômetros do centro da cidade (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 44). Foi assim que Márcio Mendonça teve contato presencial com a cultura indígena, por meio do trabalho missionário. Mas, essa é uma visão idílica e romântica demais para permanecer incólume. A presença dos Frades Capuchinhos no interior do Maranhão não tinha começado na década de 1970, os primeiros contatos com as populações indígenas remontam a colonização.

*Figura 25 - Indígenas Kanelas – Barra do Corda (1975)*



Fonte: arquivo digital de Marcise Mendonça

*Figura 26 - Indígenas Kanelas (1975)*



Fonte: arquivo digital de Marcise Mendonça

*Figura 27 - Indígenas Kanelas (1975)*



Fonte: arquivo digital de Marcise Mendonça

Os Capuchos Franceses chegaram na Capitania do Maranhão no início do século XVII, em 1612, quando esse território foi ocupado pela metrópole francesa, que o tinha conquistado em confronto direto com os interesses da colonização portuguesa. Eles mantinham aproximação com a chefe de Estado, Maria de Médicis e faziam trabalhos isolados, sem a participação direta da metrópole. Mesmo depois da expulsão dos colonizadores franceses os capuchos bretões ficaram na colônia, sendo expulsos apenas em 1698, por ordem do rei de Portugal. Mas, o Império brasileiro associou as ordens religiosas ao projeto de expansão nacional e catequização dos povos indígenas, convidando os Capuchinhos italianos para ajudar nesse plano nacionalista e católico (Karsburg, 2015, p. 09) (Gabrielli, p. 2009, p.53) (Everton, 2016, p. 63 e 73).

Os Capuchos se espalharam pelo Brasil, de norte a sul, de leste a oeste, atuando de diversas formas, obedecendo ao projeto imperial ou criando os seus próprios interesses, que podiam ser vistos como uma ameaça ao Estado Nacional ou aos interesses das elites locais. A atuação deles não era homogênea, havia religiosos que mantinham uma vida quase fixa e outros que viajavam pelos sertões, que não questionavam a escravização e a violência contra os indígenas ou que eram veementemente contra todas essas formas de opressão. Mas, existia uma tendência mais hegemônica que aproximava os interesses estatais e religiosos em torno da

questão indigenista, criando aldeamentos e projetos de escolarização forçada (Custódio, 2020, p. 329).

A relação dos povos indígenas com o Estado Nacional, as províncias e as ordens religiosas era de conflito e de alianças momentâneas. Os indígenas Kanelas sabiam disso quando aceitaram o projeto de evangelização dos Frades Capuchinhos na década 1970. Ao invés de pensar esses encontros de maneira individual ou grupal, olhando apenas para Márcio Mendonça, para os frades e para os indígenas e as indígenas que ele conheceu, é preciso fazer um exercício historiográfico para ver a história dos afetos e dos desafetos, para compreender por que os estrangeiros podiam ser vistos como aliados ou inimigos.

O nome Kanela surgiu por causa dos encontros e dos conflitos com os invasores ou com outros povos nativos, é resultado de uma experiência intercultural e intercorporal. Eles são “visivelmente mais altos - com suas longas pernas - quando comparados pela população regional a seus vizinhos Guajajara”. A palavra canela, por si só, diz pouco, ou diz muito mal, porque representa décadas de estigma criado pelos outros. Mas, esse estereótipo foi ressignificado, como fizeram com a palavra indígena<sup>91</sup>.

A designação étnica do Grupo Kanela, escrita com C ou com K, vem acompanhada por Apanyekrá ou Ramkokamekrá. Mas, as memórias deixadas por Márcia Mendonça não especificam se o trabalho missionário aconteceu na comunidade dos Kanelas-Apanyekrá, dos Kanelas-Ramkokamekrá, ou se foi nas duas. Mas, pela distância apontada no livro (80km) o mais provável é que ela e as autoras desse livro de memórias se referissem aos Ramkokamekrá. A língua e parte da cultura deles eram iguais mas moravam em lugares diferentes, a dezenas de quilômetros de Barra do Corda. O outro grupo que existia na região era os Canelas-Kenkateye, que foram exterminados ou dispersos em um massacre provocado por um fazendeiro em 1913. Todos eles faziam parte dos povos remanescentes dos Timbiras Orientais, mais precisamente daqueles que eram chamados de Kapiekran<sup>92</sup>.

Os Kanelas-Apanyekrá e os Kanelas-Ramkokamekrá, assim como todos os outros timbiras orientais, “fala(va)m uma língua da família Jê, do tronco Macro-Jê”,

---

<sup>91</sup> Canela Ramkokamekrá. Povos Indígenas no Brasil. Disponível em: [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Canela\\_Ramkokamekr%C3%A1](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Canela_Ramkokamekr%C3%A1). Acessado em 10 de fevereiro de 2021.

<sup>92</sup> idem

além de conviverem com a língua portuguesa e com as línguas dos povos vizinhos, criando experiências bilíngues ou políglotas. Mas, esse intercâmbio linguístico e cultural nem sempre aconteceu de maneira tranquila. “Em muitos momentos, ocorreu a escravização de homens e mulheres ameríndios”, muitos Timbiras foram “perseguidos e expulsos de suas terras” em nome da expansão das fazendas criatórias. Eles sofriam “pressão dos pecuaristas” que obrigavam a “se deslocarem”, “a deixar seus territórios tradicionais próximos aos rios”, partindo “em direção a oeste, rumo às margens do rio Tocantins”, “fugindo e se embrenhando pelas vegetações de cerrado e de caatinga” (Apolinário, 2013, p. 249-251).

A história dos Kanela não foi marcada apenas por missões pacíficas e amizades interculturais. Pelo contrário, ela foi construída através de muita violência e sangue. A ocupação da Capitania do Maranhão muitas vezes foi apresentada como resultado das aventuras de sertanistas heroicos que desbravaram os sertões, esquecendo da violência e do etnicídio. O corpo Timbira, o corpo Kapiiekran, o corpo Kanela, foi sendo construído através da expropriação de suas terras, da pilhagem dos seus territórios, do nomadismo causado por causa dos conflitos, da readaptação cultural nos novos espaços e da coabitação forçada com outros povos indígenas e com os “brancos” (Apolinário, 2013, p. 252).

Eles precisaram aprender a negociar, a conhecer a linguagem dos invasores, a usar os códigos legais e solicitar da metrópole portuguesa ou do Império Brasileiro o reconhecimento das suas terras. Em muitas ocasiões eles aceitaram uma união com o Estado Nacional, com as províncias e com as ordens religiosas. Havia alianças que eram construídas com povos indígenas inimigos para enfrentar o poder do Estado e da Igreja Católica, ou ao contrário, alianças com o Estado e com a Igreja Católica para enfrentar os povos indígenas inimigos. Os Timbiras ressignificaram as suas identidades através do encontro com as autoridades e as alteridades. Eles foram obrigados a se adaptar aos “novos espaços físicos e simbólicos”, criando outros “sentimentos de pertencimento” (Apolinário, 2013, p. 253).

Muitas bandeiras foram feitas em nome da guerra contra os timbiras, muitos indígenas foram vencidos e aprisionados, encurralados como gado, marcados e currados como bichos, violentados e estuprados em nome da civilização e do paraíso. Foi dentro desse contexto que entraram os Capuchinhos italianos, eles chegaram ao Brasil a convite do Imperador Dom Pedro II que queria controlar os povos indígenas. Eles aliaram os interesses nacionalistas, de manutenção da ordem e de construção

de uma identidade nacional, com o projeto missionário da Ordem Menor dos Frades Capuchinhos.

Várias ordens religiosas se alinharam aos projetos da colonização portuguesa e do Império brasileiro em nome da expansão e da salvação. Durante séculos discutiram se os negros e os indígenas podiam ou não ser escravizados, se tinham ou não alma e se deveriam ou não ser catequizados, se eram bichos ou se eram gente. E quando decidiram que os indígenas e as indígenas não deveriam ser escravizados ou escravizadas, por que tinham alma e precisavam ser catequizados ou catequizadas, criaram estratégias de aculturação, de destruição das culturas, de desvalorização da cosmovisão politeísta, de demonização dos seres encantados e dos povos ancestrais. O discurso do Império é que não existia mais indígenas, porque eles tinham sido aculturados. Mas, contraditoriamente, eles faziam parte da identidade nacional, estavam dentro de nós, podiam existir enquanto alegoria de uma nação que, na prática, deixava essa parte da população sem direitos.

Quando Márcio Mendonça conheceu os indígenas Kanela, em 1975, ele estava diante de séculos de história. O seu corpo não se conectava apenas com o corpo dos índios e das índias, ele se acoplava com o passado e com as cicatrizes que ele deixou no presente. Não sei se ele já conhecia “os embates de memória sobre os conflitos de Alto Alegre” mas os moradores ribeirinhos e os Kanelas com certeza lembravam, os Tenetehara, também chamados de Guajajara, que foram os principais envolvidos, também recordavam (Everton, 2016). A colônia de Alto Alegre, construída “entre os municípios de Barra do Corda e Grajaú, no centro-sul do Maranhão”, era um projeto desenvolvido pelos Capuchinhos italianos no final do século XIX com o aval e apoio do Estado (Custódio, 2020, p. 318).

Eles construíram um projeto misto, parecido com os aldeamentos e com cara de internato, colocando a educação indígena nas mãos dos frades e das freiras Capuchinhos. Foi assim que surgiu a Colônia de São José da Providência, mais conhecida como Colônia de Alto Alegre. Os espaços de formação católica eram divididos por gênero e dentro de cada um deles existiam indígenas (Tentehar e Timbira) e não indígenas (filhos e filhas das famílias cristãs de Barra do Corda). O recrutamento forçado acontecia nas aldeias, onde levavam as crianças sem o consentimento da mãe e do pai, sem levar em consideração a cultura de onde saíram. Os ritos de passagem da infância e da adolescência eram inviabilizados pela

gramática temporal e espacial da Colônia de Alto Alegre, que atendia a lógica do poder pastoral dos capuchinhos italianos da Lombardia (Custódio, 2020, p. 328).

O espaço se parecia muito com os antigos aldeamentos, era “um local previamente escolhido para agrupar indígenas independentemente de sua etnia” para promover “a racionalização de suas moradias, trabalho, roupas, uso do corpo e do tempo segundo padrões não indígenas”. Essa grande infraestrutura, que era exógena aos mundos indígenas, “gerava muita insatisfação e fugas constantes, as quais eram alvo de punição e coerção por parte da guarda indígena constituída pelos capuchinhos”. Em nome da civilização e da salvação os frades e as freiras atacaram as formas de vida dos Tentehar e Timbira (Custódio, 2020, p. 327)

O objetivo do projeto não era apenas ensinar as crianças a “ler, escrever e contar”, eles agregavam “meninas de variadas etnias para modificar seus costumes, uniformizar suas roupas, racionalizar seu tempo” e tentar “apagar os saberes indígenas transmitidos pelas comunidades tradicionais”. A intenção da colônia, como o próprio nome sugere, era colonizar, “as freiras” davam aulas de “etiqueta cristã e ensinavam como vestir-se com roupas de mulheres brancas, ler, rezar e comportar-se como elas, além do trabalho doméstico e de agulha que fazia parte da condição de mulher não indígena”. Mas, além desse processo violento, de recrutamento e educação forçada, explodiu uma epidemia de sarampo que matou muitas pessoas, criando a sensação de que além de roubar as crianças as estavam matando (Custódio, 2020, p. 329).

O resultado foi uma reação violenta dos Tentehar, que reuniu centenas de indígenas para invadir e tomar a Colônia de Alto Alegre, matando “religiosos/as, funcionários e famílias cristãs” que moravam no local. Mas, também invadiram as “fazendas das imediações” e ocuparam “esses lugares”. Por onde eles passavam “usufruíam dos bens materiais encontrados, especialmente produtos agrícolas”, mas o grande objetivo era “resgatar as terras que outrora pertenciam a seus ancestrais”. O movimento de reação veio acompanhado de uma contrarreação, a polícia agiu e eles “se refugiaram nas matas, aldeias ou casas de famílias não indígenas da Região de Grajaú”. O fim da resistência aconteceu quando o “comando policial conseguiu reunir um grande efetivo, contando, inclusive, com o auxílio dos Canela-Apanyekra”, que eram rivais dos Tentehar (Custódio, 2020, p. 334)

Os conflitos da colônia de Alto Alegre demonstram que ela não era tão alegre assim, que existiam divergências históricas que se transformaram em violência e

morte. A repercussão negativa desses acontecimentos gerou uma onda de reação contra os povos indígenas, que foram tratados como selvagens. Ao longo do século XX aconteceram diversos massacres das populações indígenas pelos proprietários de terra, causando o desaparecimento de povos inteiros. Esse é um dos motivos da criação do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) que depois se transformou na FUNAI. O resultado de tantos séculos de colonização, nas mãos dos portugueses ou das colônias das ordens religiosas, foi a perda dos territórios e a construção de novas referências econômicas e socioculturais.

Os Ramkokamekrá, assim como “outros grupos timbira” foram desterritorializados e reterritorializados por causa da economia pastoril gerada e consolidada pelos “agentes da administração colonial” e pelos “segmentos da sociedade brasileira regional estabelecidos a partir das frentes de expansão tradicionais”. Uma das características dos Kanelas é exatamente essa territorialização, que foi construída, destruída e reconstruída por causa das ameaças externas, que existiam antes da demarcação de suas terras e que continuaram depois. A segunda característica é a tutela dos órgãos indigenistas, apesar de nunca terem conseguido proteger totalmente dos invasores eles se transformaram em um dos mecanismos de defesa, a ponto de se tornarem membros da comunidade, como também aconteceu com pesquisadores e missionários. Mas, essa relação nunca foi totalmente pacífica, existiam movimentos que contestavam a maneira como as pessoas adentravam nos territórios sagrados. Os estrangeiros podiam se transformar em heróis legitimados por histórias míticas ou em grandes inimigos, como já aconteceu com representantes dos governos, das Igrejas, das OGNs e das universidades (Oliveira, 2006, p. 51-53).

Quando Márcio Mendonça visitou os Kanela Ramkokamekrá, em 1975, estava nessa situação dúbia, de alguém que podia ser amigo ou inimigo, dependendo da situação. O contexto era diferente da Colônia e do Império, mas os objetivos eram muito parecidos, eles estavam lá para catequizar, para ensinar a sua cultura e a sua religião para os povos nativos. Mas, uma das coisas que os estrangeiros aprenderam ao longo das décadas é que essa aproximação é sempre relacional, não foi apenas os indígenas e as indígenas que aprenderam com eles e com elas, foram eles e elas que aprenderam com os indígenas. Muitos visitantes que chegaram com o objetivo de catequizar ou de ensinar acabaram sendo “catequizados” e ensinados pelos pagãos.

O jovem missionário capuchinho, que tinha sido coroinha e pajem na infância, que havia sido criado por um padre e passado por um mosteiro e por vários conventos, tinha muito a ensinar aos Kanelas. Ele conhecia a Bíblia e várias histórias dos santos e das santas. Mas, suspeito que ele aprendeu mais do que ensinou. Eles falavam um pouco de português e conheciam aspectos da cultura urbana e da religião católica, mas continuavam mantendo a língua da família Jê, do tronco Macro-Jê, e parte da cultura dos seus ancestrais.

### **Corpo-timbira e corpo-tibira**

Os Frades Capuchinhos estavam acostumados com o discurso do celibato e do controle da sexualidade. Mas, os Kanela Rankokamekrá tinham uma vida sexual regida por outras regras. “Amigos informais” podiam “ter relações sexuais” e essa prática acontecia de maneira tão corriqueira “que constituía uma forma muito comum de recreação”. As relações afetivas eram muito diferentes, o “sexo extraconjugal era permitido a todos - exceto entre consanguíneos, amigos formais e certos afins - durante sua prática em série, como requeriam as inúmeras festas anuais”<sup>93</sup>.

Os homens Kanela deveriam “prover a família de carne, ser forte e corajoso”, enquanto as mulheres Kanela “deveriam estar sempre disponível para o trabalho doméstico”, dispostas “para o trabalho na roça”, além de “cozinhar bem, ser boa mãe, trabalhar bem com a fabricação de ornamentos de miçangas, usar panos limpos e bonitos e ter muitas panelas”. A sexualidade estava muito presente, mas era regida por rituais precisos e por papéis de gênero muito bem segmentados. “Uma mulher” não poderia se atrever “a caçar” e “um homem” não deveria “se interessar pela confecção de ornamentos de miçangas ou pela preparação dos alimentos (o que, neste caso, não significa dizer que isso nunca possa acontecer)” (Panet, 2010, p. 163 e 173).

Existia uma segmentação de gênero que definia os papéis sociais. Mas, não significava que todos os padrões eram seguidos, uma coisa eram as normas e outra eram as experiências das pessoas, que podiam figurar ou transfigurar essa cultura. O corpo dos homens Kanela estavam associados à tora, aos rituais de carregar pedaços

---

<sup>93</sup> Canela Rankokamekrá. Povos Indígenas no Brasil. Disponível em: [https://piib.socioambiental.org/pt/Povo:Canela\\_Ramkokamekr%C3%A1](https://piib.socioambiental.org/pt/Povo:Canela_Ramkokamekr%C3%A1). Acessado em 10 de fevereiro de 2021.

de madeira muito pesados por quilômetros<sup>94</sup>. O tronco era um elemento da identidade, assim como “a língua, o corte de cabelo, a morfologia da aldeia em círculos concêntricos” e “a mitologia”. Mas, enquanto esses corpos entroncados precisavam carregar a tora nas costas, as mulheres tinham que manipular outro tipo de tora. Não estou fazendo um trocadilho, os rituais dos kanelas tinham os dois sentidos, de competição e de trocas sexuais (Panet, 2010, p. 21).

A força e o vigor dos filhos dependiam da quantidade e da qualidade das toras, ou de seus carregadores, as mulheres se relacionavam sexualmente com vários homens para antropofagiar seus atributos. Elas acreditavam que “o corpo da criança” era “concebido pelo esperma de vários ‘pais’ e pelo sangue da mãe”. Elas procuravam “homens fortes, com grandes qualidades de caçadores, líderes, fortes carregadores de tora e bonitos para praticarem sexo durante a gravidez” acreditando que essas características seriam transmitidas para o feto, através do sêmen”. Mas, existia outro ritual que se baseava na interação carnal entre os povos, que era o Krõõ jõ pi, uma “modalidade cerimonial do sexo sequencial”. “As esposas dos homens” do grupo A “acompanhavam os homens do grupo” B “até os setores da roça”, “enquanto que as esposas dos homens” do grupo B permaneciam na aldeia com os homens do grupo A “com quem dançam e praticam sexo” (Panet, 2010, p. 73 e 209).

Os conceitos de feminismo, homossexualidade e transexualidade não dão conta desses universos indígenas que precisariam de outras palavras e de outras teorias para conseguir entender essas práticas. As desigualdades existentes entre homens e mulheres timbiras, as práticas sexuais entre dois homens ou entre duas mulheres timbiras, a transformação social de um índio em índia timbira, precisam ser entendidas através da cosmovisão indígena.

Os pesquisadores que fizeram etnografia dos kanelas não registraram a fuga dos padrões, porque estavam preocupados em captar os comportamentos hegemônicos. Mas, existem relatos “de dois homossexuais que teriam existido na década de 1930”. Eles vestiam-se “com panos de enrolar um pouco acima dos joelhos, apenas diferenciando-se do costume feminino de usá-los um pouco abaixo dos joelhos”. Um deles era passivo nas relações sexuais e “ambos trabalhavam na roça de suas parentas”, que era uma função feminina. “Nenhum deles corria com tora, nem frequentava as reuniões masculinas no pátio” (Panet, 2010, p. 224)

---

<sup>94</sup> idem

O ato de não correr com tora e nem das toras, de gostar dos homens entroncados, significava uma dissidência dos padrões de gênero. Mas, não se trata de uma fuga da tradição e sim de uma reapropriação dos papéis sociais, como essas pessoas se identificavam mais com as mulheres kanelas do que com os homens kanela cumpriam os rituais atribuídos a elas. Esse tipo de experiência, que aparecia como se fosse rara nos textos de quem pesquisava os povos timbiras, é cada vez mais estudada pelos historiadores e historiadoras que pesquisam gênero e sexualidade nas sociedades indígenas do Brasil.

Os índios que se relacionavam sexualmente com outros índios “eram chamados” pelos Tupinambás, desde o começo da colonização, “de tibira”, “e as lésbicas de çacoaimbeguira”. Não é por acaso que o integrante dessa etnia que foi acusado de sodomia e “amarrado na boca de um canhão” para ter “seu corpo estraçalhado pelo estouro do morteiro” era chamado exatamente de tibira. O crime hediondo aconteceu “por ordem dos invasores franceses, instigados pelos missionários capuchinhos” (Mott, 1998).

Os Timbiras não falavam Tupi, eram do Grupo Macro-Jê, e provavelmente não usavam a palavra tibira. Mas, como lembra Trevisan, existiam práticas sexuais entre indígenas Krahó, que fazem parte dos Timbiras da região que hoje corresponde ao Estado do Tocantins. Ao entrar em contato com os índios Kanela do centro-sul do Maranhão Márcio Mendonça estava ajudando no projeto de colonização moderno que se expressava através da catequese. Mas, ele também levou uma “kanelada” e caiu no chão dos Ramkokamekrá, se transformando, de alguma forma em corpo-kanela, em corpo-tibira. Não levaria muito tempo para perceber que a sua familiaridade não era apenas com os Capuchos europeus, era com os indígenas, com a religiosidade ancestral, com a espiritualidade, com a sexualidade pulsante, mais precisamente com os sodomitas, como aquele índio tibira que foi parar na boca de um canhão por causa da sua sexualidade.

Com o tempo ele percebeu que era, ao mesmo tempo, o capucho, o tibira e o tibira, o colonizador e o colonizado, colocando a cabeça dentro do “morteiro” para explodir os próprios desejos. Ele tinha uma visão idílica da colonização e da Igreja Católica, achava que era um missionário falando em nome de Cristo e de São Francisco pelo bem dos pobres nativos que precisava de fé. Mas, em poucos dias ele iria perceber que o alvo das missões não era apenas os indígenas, que a cruzada era

contra todos os desviantes, inclusive aqueles e aquelas que hoje nomeamos de homossexuais e de transexuais.

“Neste período em que me encontrava em Barra do Corda fatos foram relatados ao Frei Pacífico, por um religioso de Limoeiro do Norte, cujo nome prefiro manter no anonimato, depondo contra a minha conduta e integridade, talvez pela força do preconceito para que meus superiores desistissem de apostar em mim e resolvessem enviar em lugar da Carta Obedencial, a minha exclusão da Instituição. Recebi o comunicado do Frei Jesualdo, superior da comunidade de Barra do Corda, às 5 horas de uma tarde de domingo quando me preparava para uma cerimônia religiosa na capela do bairro Tresidela, que me fora confiada quando ali cheguei. Senti uma dor tão forte, que quase morri de decepção. Desanimei, achei que tudo teria chegado ao fim e que Deus nada ouvira de meus apelos” (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 46).

“O conhecimento do fato (que ele estava participando de uma missão com os frades) chegou ao bispo da sua terra Limoeiro. O Bispo manteve contato com os superiores da ordem e fez com que Márcio não seja mais aceito em hipótese alguma na instituição” (Caderno de anotações - arquivo de Marcise Mendonça).

Márcio Mendonça não atendia ao modelo de homem que existia no interior do Maranhão, nesse período, e os seus colegas e superiores sabiam disso. Por mais que se esforçasse para manter a aparência, era impossível não deixar escapar traços de feminilidade, que eram associados a viadagem ou a maricagem. Mas, uma coisa era saber e fazer de conta que não sabia e outra era receber a correspondência de um Bispo da Diocese de onde ele tinha saído. A denúncia era de incompatibilidade por causa do gênero e da sexualidade. A decisão dos superiores, de não permitir que ele um dia se transformasse em clérigo, não era apenas por causa das dissidências (o que não falta dentro da Igreja Católica são corpos dissidentes), era devido a denúncia institucionalizada.

A saída encontrada, para não sair de vez da instituição, foi diminuir seu status, ao invés de prosseguir para deixar de ser leigo e virar clérigo ele deixou de ser leigo, se tornando um catequista comum com função de animador pastoral. Mas, logo percebeu, com a ajuda de Frei Rebento, que existiam outros jovens que também “postulavam a vida religiosa” e “que não tinham a menor condição de ingresso em seminário”. Foi assim que fundaram “um instituto de Irmãos Catequistas, cuja finalidade, seria a de pregar o Evangelho onde os padres não podiam ir” (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 46). Foi dessa forma que ele foi parar no estado de Goiás, na região que hoje corresponde ao estado do Tocantins, procurando lugares onde a

catequese tinha dificuldade de chegar. Ele foi atuar como animador pastoral em Muricilândia, que ficava distante de Tocantinópolis.

O povoado de Muricilândia, “segundo informações de moradores mais velhos”, surgiu em 1952, quando “algumas famílias que vinham do Nordeste, à procura de uma vida melhor, instalaram-se às margens do rio Muricizal, que servia de estrada para os primeiros retirantes”<sup>95</sup>. Quando Márcio Mendonça chegou lá, em 1975, ainda não era um distrito e muito menos uma cidade, era apenas um povoado onde pessoas de fora tinha invadido a floresta e plantado roças. Ele estava disposto a seguir o seu projeto, encarnando novamente o ideal de uma vida missionária.

“Tínhamos a incumbência de exercer atividades de educação popular para ajudar as pessoas da localidade na espiritualidade, na oração, no serviço, na missão, na vivência comunitária, possibilitando, assim, contribuirmos com a construção de uma sociedade justa e solidária. Foi um período de muita experiência e também de muito sofrimento. Cada dia que passava experimentava a realização do meu ideal. O povoado onde fui trabalhar chamava-se Muricilândia, entre a rodovia Belém-Brasília e as margens do Rio Araguaia. Fomos apresentados a comunidade pelo bispo durante uma missa solene. Ficamos morando em uma casa enorme. Tudo era muito precário; no início, tivemos que dormir até no chão. Mesmo assim, não nos preocupávamos, pois o desejo de servir a Deus era o principal objetivo de nossas vidas” (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 46-47).

Márcio Mendonça tinha se livrado, graças ao preconceito do Bispo da Diocese de Limoeiro do Norte, da tutela institucional dos Capuchinhos, ele podia transitar pelos espaços sem se preocupar em seguir apenas uma ordem. Mas, continuava vivendo dentro do mundo idílico que tinha imaginado. Ele precisava de um tempo para perceber que a história dessa região não é tão idílica assim. Durante a década de 1970 tinha acontecido a Guerrilha do Araguaia e ainda acontecia muitos conflitos de terra.

Os povoados recebiam pessoas que migravam de maneira espontânea, “em que os trabalhadores dirigiam-se para a região sem estímulos governamentais”, e através da “ocupação capitalista da região incentivada pelo governo”. Existiam conflitos entre as diferentes frentes de ocupação, que agora precisavam conviver com um grande fluxo migratório das pessoas que saíam de outras regiões em busca de trabalho na construção “de rodovias como a Transamazônica, a Perimetral Norte, Cuiabá-Santarém, Manaus-Fronteira com a Venezuela, entre outras dezenas de

---

<sup>95</sup> História de Muricilândia. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/to/muricilandia/historico>. Acessado em 12 de fevereiro de 2021.

rodovias construídas a partir dos anos 70”. Mas, além dos posseiros, dos pequenos comerciantes e dos trabalhadores migrantes, existiam “jagunços, grileiros, pistoleiros e latifundiários” (Mechi, 2013, p. 170).

A Igreja Católica estava no meio desse caldeirão social, agitando os movimentos agrários, defendendo os camponeses e denunciando a violência dos latifundiários, ou legitimando os abusos e as desigualdades sociais em nome das elites locais e do Estado Nacional. O Bispo da Prelazia de Tocantinópolis, Dom Cornélio Chizzini, era da “Congregação Pequena Obra da Divina Providência” que eram chamados de “Filhos da Divina Providência” ou “simplesmente orionitas”. Essa nova Corporação, que nasceu no século XIX, era muito jovem diante das ordens medievais. Mas também se baseava na tradição milenar de assistência aos necessitados (Silva, 2019, p. 223).

Os padres orionitas tinham “como campo de atuação a assistência aos pobres e, sobretudo, a prática da caridade, por meio do oferecimento de educação, saúde e cultura”, além “da assistência religiosa em seus templos”. Mas, desde o início haviam disputas internas, que geravam afetos e desafetos dentro da ordem. A chegada de Dom Cornélio Chizzini ao bispado, por exemplo, só foi possível no interior de um quadro de disputas intestinas entre os padres que ali viviam antes dele (Silva, 2019, p. 224 e 246). Foi quando de sua gestão que Márcio Mendonça chegou a Prelazia de Tocantinópolis e ao povoado de Muricilândia. O corpo-capuchinho precisava se transformar em corpo-orionita, se confundindo com os padres e os moradores da região.

Quando retornou ao Ceará, para fazer uma cirurgia de vesícula, carregava dentro de si uma grande tapeçaria de vivências. O contato com os Capuchinhos, a visita aos índios Kanela no Maranhão e a passagem pela Prelazia de Tocantinópolis ajudaram a construir novas corporalidades e uma nova subjetividade. O contato com esses povos possibilitou que aprendesse a usar o fio e a agulha para construir novas artes e novas subjetividades.

*Figura 28 - Tapeçaria (1965)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

“Ele não suportava ficar sem fazer nada, então ele fez uma cirurgia de vesícula e o médico disse que ele não podia estar bulindo com tinta, tinha que ficar um tempo em repouso. Então, como ele tinha andando pelo Paraná, e tinha aprendido lá com as Freiras a fazer ponto arraiolo, de tapeçaria, fez com que eu fosse comprar a lã e talagarça para fazer uma tapeçaria, então ficou esses dias tecendo essa tapeçaria, bordando essa tapeçaria, inclusive me ensinou como é que fazia esse ponto arraiolo. Acho que foi a única tapeçaria que ele fez na vida dele foi essa, que eu fiquei com ela (...) geralmente quando você borda alguma coisa numa tapeçaria é uma figura assim, que ela fica numa dimensão só. Mas, ele deu assim, com as linhas ele com seguiu fazer uma folhagem que pra onde você vira parece que a folha está movendo ou coisa assim. É um negócio só pra artista mesmo. Bordar, ter essa sensibilidade de bordar e transformar um bordado em alguma coisa assim que tenha dimensão. Não sei se ele chamava de perspectiva. Uma coisa assim” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

A fala de Marcise dá a entender que nesse intervalo de tempo, entre a Prelazia de Tocantinópolis e a volta a Fortaleza ele teria passado por um convento no Paraná. Mas, não temos documentação suficiente para falar sobre essa experiência. O importante é perceber que o corpo-missionário, o corpo-empalhado, o corpo-pacificado, tinha se transformado em corpo-tapeçaria. Não existe devires de miçanga maiores do que estes, se as pulseiras e os colares representavam o encontro entre vários mundos, o tapete representa um universo ainda maior, a tapeçaria é uma arte milenar, existem tapetes orientais, europeus, peruanos, africanos, asiáticos, indígenas, etc.

Os tapetes artesanais possuem uma diversidade de cores, de formatos, de espessuras e de materiais, além de ser uma grande teia, um emaranhado de fios que se entrelaçam construindo formas. É isso que estou chamando de corpo-tapete ou de corpo-tapeçaria, uma grande peça de artesanato bordada e costurada na pele. Não foi apenas o médico que cortou e costurou as carnes para operar a vesícula, foi ele próprio que abriu e suturou as entranhas, operando-as através dos capítulos e dos

versículos da Bíblia e das experiências de vida. Por mais que o cirurgião tenha dito que não podia usar tinta, que não deveria pintar, sua operação não seria completa sem paixão pelas telas e pelos pincéis. Assim como não se realizaria sem a música e o cinema, sem o barro e a madeira, sem o fluxo de saliva, de esperma e de suor. Ao contrário do que Marcise falou, essa não foi a única tapeçaria que ele fez, a sua vida era um grande tapete em construção, que nunca estava acabado, que nunca se acabou, nem mesmo com a morte.

A maior operação da sua vida foi feita através das telas e da própria carne, dos fios de vida e de materiais que teceu nas décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990. A pulsão realista e surrealista, a figuração de São Francisco, a imagem do missionário capuchinho e do animador de pastoral orionita, o contato com os índios Kanela e com os camponeses, com os rios e as matas, serviu para criar novas pinturas. Mas, ele não estava apenas pintando através de todas essas experiências, estava se pintando, se enquadrando, dando formas a existência. Quando pintou a índia Canela, em 1976, não optou apenas pelo realismo, preferiu o surrealismo, existiam outras camadas que reinventavam o real, que criavam uma índia kanela meio figurada e meio transfigurada.

*Figura 29 - Índia Canela (1976)*



Fonte: Arquivo digital de Marcise Mendonça

*Figura 30 - Queimada (1976)*



Fonte: Arquivo de Marcise Mendonça

*Figura 31 - Pôr do Sol (1976)*



Fonte: Arquivo digital de Marcise Mendonça

*Figura 32 - Ressaca (1976)*



Fonte: Arquivo digital de Marcise Mendonça

*Figura 33 - Ressaca (1976)*



Fonte: Arquivo digital de Marcise Mendonça

A mesma coisa aconteceu com as paisagens que foram pintadas nesse período, elas não eram apenas realistas ou figurativas, eram impressionistas e expressionistas, ele não estava preocupado com a figuração do real, queria dar contorno as impressões e as expressões que não conseguiam sair de outra forma. Ele não estava apenas mostrando paisagens, estava se mostrando, exibindo de maneira consciente ou inconsciente as suas paisagens sentimentais. A queimada e o pôr do sol não era apenas uma queimada ou um pôr do sol, era o fogo do desejo que ardia sem se ver<sup>96</sup>, existia uma chama que queimava de dentro para fora mesmo quando estava dormindo. O seu sol continuava queimando mesmo depôs de se por.

<sup>96</sup> Estou fazendo uma apropriação do poema de Camões em que ele dizia que “Amor é fogo que arde sem se ver, é ferida que dói, e não se sente”. A arte dar forma a essa ardência, dar uma espessura a dor, conseguindo mostrar esse “contentamento descontente” e essa “dor que desatina sem doer”. A pintura, assim como o poema, dar contorno aos afetos que pareciam inexpressíveis, que não conseguiam ser ditos de outra forma. A língua não dar conta do inominável e as artes tentam contornar esse impossível, expressando o que parecia inexpressível.

A ressaca do mar não era apenas uma ressaca do mar, as ondas que levantavam o barco e batiam nos rochedos estavam dentro dele. Havia um oceano no interior das suas carnes, que podia desaguar em qualquer lugar. O que ele estava mostrando não era apenas um barco dentro do mar, era um mar agitado no interior de sua embarcação de carne, que levava a mundos desconhecidos. A travessia podia ser muito tranquila, principalmente nos dias em que o mar estava calmo, mas também podia ser bastante agitada, como nos dias de maremoto. Os raios do sol e as ondas do mar faziam parte tanto do seu corpo, da sua subjetividade como das suas artes, eles batiam e moldavam a superfície da pele, de fora para dentro e de dentro para fora.

*Figura 34 - Nu artístico (1976)*



Fonte: Arquivo digital de Marcise Mendonça

Quando chegou ao Ceará, depois de todas essas viagens, ele estava vestido de mata, de terra, de água, de sal e de sol. Mas, também estava coberto de cultura, de padrões sociais, de regras morais, que tinha aprendido através das relações com os Capuchinhos, com os orionitas, com os indígenas e com os sertanejos. Ele precisava despir-se de tudo isso através das artes, fazendo uma espécie de nu artístico. O contato teórico com a cultura clássica greco-romana foi importante para aprender a pintar a nudez dentro de um estilo artístico. Mas, foi o contato com a cultura indígena que ajudou a perceber que podia despir-se e vestir-se de outras formas, que a sexualidade podia ser vivida, pensada e sentida de outras maneiras.

Márcio Mendonça tinha vontade de transfigurar e, ao mesmo tempo, de figurar o mundo, era esse desejo de liberdade e de posse que dava sentido a sua vida. Ele não era apenas um admirador de pessoas, de animais e de artes livres, era um empalhador, capaz de engessar aquilo de que gostava para guardar numa redoma. Foi isso que aconteceu, por exemplo, com o índio que saiu da sua comunidade e foi parar em Limoeiro do Norte.

*Figura 35 - Márcio Mendonça e o indígena*



*Fonte: arquivo de Lara e Marconi Mendonça*

“Trouxe aqui um rapaz do Maranhão que ele passou muito tempo lá fazendo trabalho educativo junto com os índios dentro das aldeias ele chegou a fazer em vários locais e trouxe um namorado de lá, um índio bem bonitinho, na época era bem interessante (...) Das missões (...) Ele passou a morar lá junto com os índios lá, convivendo no cotidiano da aldeia, então ele lá fazia todo um trabalho voluntário... Márcio conheceu ele lá, aí tiveram relação, Márcio veio para cá passar uma temporada ele trouxe o índio e ficava na casa dele (Entrevista com Marcos Coelho, 17/05/2018).

“Tem uma foto, inclusive essa foto ele chegou a me mostrar na época e eu disse para ele assim: ‘Márcio, o seu olhar para esse índio diz alguma coisa’. Essa foto existe, ele estar com um índio muito bonito no Maranhão, ele estar vestido de Frade com a barbicha assim de bigode e sorrindo para o índio, esse índio estar em uma das fotos, para minha surpresa ele disse que não tinha nada, nada por trás disso, não sei, talvez por uma questão de conveniência ele não quis tocar no assunto” (Conversa virtual com Tárσιο Pinheiro, 12/02/2021).

“Teve esse índio mesmo. Teve. Até minha filha está dizendo lá da sala. Teve mesmo esse índio em Limoeiro, de verdade” (Entrevista com Lara, 27/03/2021).

Está com 15 dias quem teve aqui foi Paulo Duarte aqui em casa, recordando de Márcio porque ele foi Delegado no negócio do Maranhão, desses cantos, aí contando a história de Márcio catequizando com os índios e tudo. E chegava a notícia que tinha uma pessoa que estava fazendo uma revolução lá né, aí lá vai o delegado quando chegou lá era Márcio, aí Paulo (disse): “Pelo amor de Deus Márcio vamos embora daqui eu não quero lhe prender não, eu vou, eu vou”. Quando der fé, outra revolução, Márcio pega um índio, chega aqui em Limoeiro com esse índio, aí foi uma revolução lá e tudo, e chamou Policia Federal e lá vai o delegado. Quando chega o delegado aqui o Paulo Duarte (disse): “Márcio pelo amor de Deus você quer que eu perca meu emprego? Márcio eu não posso fazer mais nada por você não”. O índio saiu daqui amarrado porque não queria ir, amarraram ele, colocaram dentro do carro da Policia Federal e levaram esse índio “simbora”. Chorou, chorou, chorou. Com o tempo chegou com outro, num foi? Lembra daquele outro índio? O outro índio não morava em tribo não, já era de cidade (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 22/01/2020).

As memórias de Marcos Coelho, Tárσιο Pinheiro e Marilúcia Mendonça apresentam apenas fragmentos dessas histórias, lampejos que se complementam e ajudam a entender ou desentender as viagens desse jovem Capuchinho. Não temos

como saber, com precisão, quando e nem como o índio chegou em Limoeiro do Norte, as lembranças das pessoas são imprecisas com relação as datas. O importante é perceber que a memória oral contrasta com a memória escrita. O missionário capuchinho que foi para as aldeias conquistar os índios acabou sendo conquistado por eles, a ponto de se apaixonar e querer levá-los para casa. Essa é a dimensão ordinária que precisamos levar em consideração quando falamos das artes e das instituições sociais, uma coisa são os padrões, as normas, os estilos, as gramáticas culturais e corporais, outra coisa são as experiências que as pessoas produzem a partir de tudo isso.

Os Kanelas e os Capuchinhos possuíam regras tradicionais que nunca foram suficientes para impedir que os seus mundos fossem modificados através do contato de um com o outro. Quando as línguas e os corpos se encontravam, de maneira consentida ou forçada, surgia a violência e até a morte. Mas, também nascia a possibilidade do novo, do inesperado, do desviante, do descontínuo, do disparatado. A tapeçaria que Márcio Mendonça teceu com o corpo (e no corpo) era um grande disparate, ela tinha muitos fios, que representavam muitos caminhos e muitos nós, formando um grande rizoma enquadrado, uma teia complexa dentro de uma moldura, tentando escapar ou criar novos enquadramentos.

A arte sacra e religiosa é um exemplo disso. Márcio vai se tornar conhecido, principalmente, por causa desse estilo de pintura e escultura, que é tradicional, que é figurativista, que se baseia nas hagiografias, nas imagens dos santos e das santas, nas histórias de Jesus e de Maria, no sofrimento da Via Sacra. Mas, no interior desses quadros encontramos elementos que escapam, que furam a moldura do sentido, que reinventam o significado, através de pequenos detalhes que passam despercebidos. Dentro de alguns quadros e painéis sacros existem tibiras ocultos, ou como diziam em Limoeiro do Norte, tem maricas escondidos, que aparecem através de uma mão, de uma perna ou de uma cabeça que surge em algum canto da tela.

A maioria das pessoas que conheceram o Santuário do Sagrado Coração de Jesus, em Fortaleza; a Pousada dos Capuchinhos, em Guaramiranga e o Convento dos Capuchinhos, em Fortaleza, já viu a Via Sacra e a Santa Ceia. Mas, apenas quem olhou com calma percebeu a dimensão do sacrilégio. Essas artes não existiriam sem o corpo e a subjetividade sacro-profana de quem pintou. Márcio Mendonça precisava das coisas do mundo, e do seu universo interior, para dar forma aos afetos. Mas, não se tratava apenas de um corpo que usava a subjetividade para fazer artes, era um

corpo e uma subjetividade que aparecia no interior das artes, através de alguns personagens, como vamos ver na próxima paisagem. É como se as “criaturas” pintadas estivessem incorporando na pele, ou melhor dizendo na tinta, a (id)entidade feminina do criador/criadora.

### 2.3.4 Paisagem Sentimental 12: Corpo-sacro e corpo-sacrilégio

**Topografia:** Limoeiro do Norte (CE), Fortaleza (CE). **Cronografia:** 1977-1979; **Docgrafia:** entrevistas, fotografias, caderno de anotações, livro “A Arte em Dois Mundos”; **Sensigrafia:** curiosidade, adoração, alegria, gratidão, satisfação e danação.

Ao sair da Paisagem Sentimental 11 descobrimos que o corpo-missionário, que o corpo-catequizador tinha se fundido com o corpo dos indígenas, que havia tido contato com a língua e os rituais da tora, que estava se tornando um pouco timbira e cada vez mais “timbira”. Mas, também percebemos, que essas mudanças se expressavam através da pintura, que o corpo começava a pintar e bordar de outras formas. Ao entrar na Paisagem Sentimental 12 encontramos uma grande exposição de painéis da sua fase mais conhecida, que é aquela em que pintava arte sacra de maneira profissional, para atender aos padres, aos frades e aos fiéis. Quando olhamos de longe, achamos que a arte é figurativa, que está de acordo com os padrões oficiais da “arqueologia do sagrado” que alimentava o cristianismo. Mas, quando nos aproximamos das telas descobrimos que o corpo e a subjetividade de Márcio Mendonça estão presentes também nos personagens, que ajudam a expressar a dimensão “phática” do sacro e do sacrilégio.

#### Corpo-Domingos

O corpo-família, o corpo-catequizado, o corpo-apadrinhado, o corpo-coroinha, o corpo-pajem, o corpo-beneditino, o corpo-franciscano, o corpo-capuchinho, o corpo-orionita, estava se transformando no corpo de um artista profissional no campo das artes sacras. Mas, curiosamente, essa sacralização de sua pintura aconteceu no momento em que tinha se distanciado da sacristia, em que não sonhava mais em ser missionário. Ele estava substituindo o hábito e o cordão de três cordas pela tinta e o pincel, trocando a língua pelas artes.

“Quando estava com a saúde restabelecida, tentei permanecer no convento de origem. Não fui aceito pelo provincial (Dom Geraldo), hoje, bispo afastado, que alegou ainda a questão da minha orientação sexual. Eu havia enveredado pela vida religiosa, mas é evidente que se tratou de uma experiência religiosa equivocada. A minha prioridade na vida foi mudando. Começava assim o meu retorno a vida artística (...) Frei Domingos, Vigário e Superior do Convento dos Capuchinhos (Ordem Menor dos Frades Capuchinhos) deu-me a oportunidade de pintar a via sacra do Santuário do

Sagrado Coração de Jesus. Alojou-me em um sótão que ficava em cima da sacristia. Morei, nesse espaço, de 1977 a 1979, até concluir a obra, continuei pintando e dando curso de pintura em uma casa paga pela ordem dos Capuchinhos durante quase três anos (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 47)

Foi assim que começou a parceria mais duradoura da sua vida, o casamento com a Ordem dos Frades Menores Capuchinhos e com Frei Domingos Teixeira Lima. A relação com a instituição, como vimos anteriormente, tinha sido abalada por causa das denúncias com relação a sua sexualidade. Mas, ele precisava da Igreja Católica e a Igreja Católica precisava dele, as suas artes eram muito mais importantes para as missões capuchinhas do que as suas palavras e seus atos. Ao invés de ir para as aldeias, nos lugares mais remotos do país, ele passou a morar no centro da cidade de Fortaleza, no meio da selva de concreto, onde viveu as alegrias e as dores desse casamento.

A família Capuchinha não era desconhecida quando começaram a “namorar”. Ele tinha passado pelo Convento de Santo Antônio da Ordem dos Frades Menores dos franciscanos de Canindé e os capuchos tinham aberto “sua primeira residência no Ceará em 1898”, exatamente nessa cidade. Márcio Mendonça tinha passado pelo Convento dos Capuchinhos de Fortaleza, trabalhado no Colégio Pio X e em breve iria pintar os quadros da via Sacra do Sagrado Coração de Jesus. Os Capuchinhos haviam chegado na cidade “em 1901, a convite do bispo D. Joaquim José Vieira”. Foram eles que assumiram “o Santuário Sagrado Coração de Jesus”, que construíram “o convento” e iniciaram, em 1903, a “experiência de catequese” que deu “origem ao Colégio Pio X, inaugurado em 1908”<sup>97</sup>.

O jovem artista tinha passado pelo Convento da Serra de Guaramiranga, que foi fundado pelos Capuchinhos lombardos em 1935<sup>98</sup>. O namoro com a Ordem aconteceu nas décadas de 1960 e 1970, mas passou por uma crise na época das missões, quando ele trocou os Capuchos por um índio. O chamego recomeçou na segunda metade da década de 1970, quando resolveram se casar e ter um relacionamento aberto. Essa parceria durou até 1997, quando Márcia Mendonça adoeceu e faleceu.

---

<sup>97</sup> Os Capuchinhos no Ceará e Piauí – Breve Histórico. Disponível em: [https://assets-global.website-files.com/5f80b5b80a464bea01433b20/5fb2cf6d21266928e7b352f9\\_CE.pdf](https://assets-global.website-files.com/5f80b5b80a464bea01433b20/5fb2cf6d21266928e7b352f9_CE.pdf). Acessado em 14 de janeiro de 2021.

<sup>98</sup> O claustro: O relato dos três anos em Belchior viveu em um mosteiro. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-claustro/>. Acessado em 14 de janeiro de 2021.

“Eu conheci quando ainda ficava procurando os frades, tinha vontade de ser frade, tinha esse ideal. Foi (Frei) Pacífico quem recebeu. Ele foi posto mais como seminarista, ele viajou para o Maranhão, viajou por lá querendo fundar uma congregação dele mesmo né e ele não conseguiu e retornou. Aí me procurou e nós fizemos um trato de pintar o que fosse possível né e passamos vários anos nesse trabalho” (Entrevista com Frei Domingos, 23/07/2018).

As memórias de Frei Domingos nos ajudam a entender como surgiu essa parceria. Márcio Mendonça era um artista que sabia se adaptar as condições do momento, quando enveredou pela arte moderna ele participou de exposições fazendo arte surrealista, que atendia ao campo artístico em que ele estava começando a se inserir e as necessidades que moviam seus amigos e seu próprio corpo. As artes sacras supriam outras necessidades, que estavam diretamente relacionadas com as demandas de uma sociedade extremamente católica, com os projetos da Ordem dos Frades Menores Capuchinhos e com os interesses individuais de Frei Domingos e Márcio Mendonça<sup>99</sup>.

“Uma vez a gente conversando sobre pintura sacra e pintura profana, a gente conversando na casa dele isso já em meados da década de oitenta eu perguntei: ‘Márcio por que é que você deixou a temática profana, paisagem e tudo e os incêndios na floresta aquelas coisas e tudo e de repente você abraçou a pintura sacra?’ A resposta dele foi essa, ele disse: ‘-Társio é porque eu tenho que devolver para Deus um pouco daquilo que ele me deu, a arte’. Então, assim eu achei muito bonito isso, mas isso é exatamente porque Márcio era, a Márcia né, era muito religioso ele herdou essa religiosidade” (Entrevista com Társio Pinheiro, 18/05/2018).

Os desenhos que Márcio Mendonça fazia na infância e na adolescência não eram sacros, eram religiosos<sup>100</sup>. Uma coisa era um rabisco, um desenho ou um quadro na parede de sua casa, e outra, totalmente diferente, era um painel gigante no teto, na parede ou no altar da capela, do convento ou da catedral. Essa é a nova configuração do seu campo artístico, ele tinha começado a pintar para o grande público, não era apenas para ele, para a família, para Frei Domingos ou para os Capuchinhos, era para uma multidão de leigos.

<sup>99</sup> Ele tinha saído da Igreja Católica, mas Igreja Católica não tinha saído dele. Passou dias e noites, meses e anos pintando os painéis do Santuário do Sagrado Coração de Jesus em Fortaleza. A decisão de fazer arte sacra de maneira profissional estava relacionado com essas necessidades.

<sup>100</sup> Toda arte sacra é religiosa mas nem toda arte religiosa é sacra, por que a sacralidade está relacionada com os ritos coletivos da religião. As pinturas e as esculturas se tornam sacras a partir do momento que são colocadas em espaços de congregação, como objetos cerimoniais.

A maioria dos seus trabalhos eram unitários<sup>101</sup>, nunca tinha parado para fazer uma megaexposição temática com quadros gigantes que serviam para contar uma única história, como se fosse um filme. Uma das coisas que chamava atenção das pessoas é que Márcio Mendonça pintava muito rápido, dependendo da complexidade podia levar dias ou terminar em poucas horas. Mas, a Via Sacra do Santuário do Sagrado Coração de Jesus levou anos. É por isso que ele precisou dormir no local e se dedicar quase que integralmente ao projeto.

“Morou um tempo em cima do Coração de Jesus, na igreja mesmo, nos altos da igreja, morou um tempo lá aí depois o pessoal queria tirar, porque tinha aquele preconceito e eu não. Quando eu tive que sair, ele ficou pintando o último quadro da via sacra aí foi nessa época que alugamos uma casa e ficamos lá e ele veio a terminar esse quadro” (Entrevista com Frei Domingos, 23/07/2018).

O carinho e o preconceito que tinha encontrado na família, nas igrejas e nas missões, estavam presentes também no Santuário do Sagrado Coração de Jesus quando foi pintar a Via Sacra. O casamento entre ele e a Ordem dos Frades Capuchinhos não era tão tranquilo como parte da família imaginava.

“Entre os frades haviam mesmo muito preconceito, ele era muito malhado por causa disso. Aí eu falei, mostrava, o Papa lá, o Michelangelo, aquela turma toda seguia mesma tendência né, com todo sintoma de artista, então eu mostrava e o Papa respeitava naquele tempo. Por que que eu não ia respeitar? Então, sempre mantive muita segurança dessa minha posição com muita tranquilidade (...) Às vezes era os frades mesmo. Tem uma mentalidade que naquela época, era mais forte, então eu mantinha minha firmeza, que eu conhecia o Márcio muito bem, era uma pessoa de Deus. Ele tinha também muito conhecimento religioso, era uma pessoa muito culta no ponto de vista religioso, então eu olhava esse aspecto aí” (Entrevista com Frei Domingos, 23/07/2018).

A fala de Frei Domingos traz elementos de História da Arte e da História da Igreja para justificar a presença de Márcio Mendonça nesse projeto<sup>102</sup>. Ao invés de dar ouvido aos frades preconceituosos ele se aproximou do artista e transformou-se em um pequeno “mecenas”. Mecenate é um termo que está relacionado a "períodos de particular fulgor da arte europeia – o Renascimento e Barroco italianos ou, antes,

---

<sup>101</sup> Ele fazia um quadro, depois, outro e assim por diante, sem obrigação de criar uma sequência entre eles, o máximo que podia acontecer era existir uma afinidade temática, como na exposição de Arte Moderna de 1972 no Salão de Abril.

<sup>102</sup> A Igreja Católica tinha desconfiança e admiração pelos artistas, porque a arte é perigosa e ao mesmo tempo fundamental, ela pode ser usada para corromper ou reforçar os valores morais, para estruturar ou desestruturar as normas sociais.

a vida artística na antiga Grécia e sob o Império Romano”. Ele faz lembrar também “os arquétipos da cultura humanista e a sua imagem inseparável da filantropia esclarecida”. Mas, essa é uma visão idealizada do mecenato, não tem como transportar esse conceito da mesma maneira para a cultura brasileira, muito menos para o Brasil do século XX (Conde, 1989, p. 108).

A intenção não é fazer um paralelo dos mecenas italianos com os “mecenas” brasileiros, nem procurar equivalências entre o Vaticano, Michelangelo, a Ordem dos Capuchinhos e Márcio Mendonça, porque os contextos são muito diferentes para fazer esse tipo de analogia. A comparação se deve, única e exclusivamente, a fala de Frei Domingos, que usou o exemplo de Michelangelo, que durante séculos foi acusado de ser sodomita, para justificar sua amizade e seu pequeno mecenato em relação a Márcio Mendonça. Mas, o termo mecenas, nesse caso específico, é uma forma de dizer que ele apoiava sua atividade artística<sup>103</sup>.

A Via Sacra do Santuário do Sagrado Coração de Jesus de Fortaleza é formada por quatorze painéis que contam a História da Via-crúcis. Eles espalham-se na parte de cima das paredes internas circundando os bancos de madeira onde ficam os fiéis. De qualquer lugar desse espaço é possível visualizar pelo menos uma parte das pinturas. Não são quatorze obras, é uma obra dividida em quatorze partes, ou como preferem os cristãos uma via sacra dividida em quatorze estações. Mas, para entender, ou desentender, essa exposição sacra permanente, é preciso conhecer a dimensão “phática” da Paixão de Cristo e a história dessa Via Dolorosa<sup>104</sup>.

## Corpo-phatos

A nossa sociedade tem dificuldade de falar sobre a dimensão “phática” de Cristo porque o radical “phatos” acabou sendo associado a doença. É muito mais palatável falar de paixão e de amor, que são sentimentos pensados como positivos,

---

<sup>103</sup> O mais importante não é definir se essa iniciativa era ou não um tipo de mecenato, é perceber que ela foi fundamental para dar forma ao corpo de Márcio Mendonça e do Santuário do Sagrado Coração de Jesus de Fortaleza. A arquitetura sem as artes ficaria nua. Foram os quadros, os painéis e as esculturas que vestiram as paredes. O esqueleto de concreto não era, por si só, um santuário, assim como as carnes não são, necessariamente, um corpo. Ele só se transformou em templo através da tinta, do gesso, da madeira, dos ornatos, dos códigos morais e dos rituais.

<sup>104</sup> A Via Dolorosa “é uma rua” de Jerusalém “que começa no portão do leão e percorre a parte ocidental da cidade, terminando na Igreja do Santo Sepulcro”. Mas, a “Via” que conhecemos hoje não é a Via da Idade Média, porque o espaço não são mais o mesmo e as pessoas são diferentes. Via Dolorosa. Disponível em: <https://mundovastomundo.com.br/jerusalem/via-dolorosa/>. Acessado em 15 de fevereiro de 2021.

embora também possam representar o contrário: as pessoas matam em nome da paixão e do amor. Phatos significa, antes de tudo, espanto, tem relação com a capacidade humana de se espantar (Martins, 1999, p. 67), de ser afetado pelo mundo, de dar forma aos afetos, de sentir as afecções que são produzidas no corpo em contato com mundo, que é o que Espinosa chamava de bons e de maus encontros (Machado, p. 75. 1990).

O phatos “atravessa toda e qualquer dimensão humana”, não significa apenas doença, está mais relacionado com a capacidade de pensar e de sentir. Platão e Aristóteles, por exemplo, falavam da dimensão “phática” como parte fundamental da filosofia (Martins, 1999, p. 66). Não existe ninguém que seja antipático, todos os seres humanos são pháticos, porque phatia significa pulsão ou compulsão, que é exatamente o que faz alguém parecer simpático ou antipático. Mas, todos os afetos, sejam eles bons ou ruins, podem nos atravessar, porque somos seres afetivos, emotivos e sentimentais. Não existe ninguém sem afeto, emoção ou sentimento, o que move as pessoas, mesmo aquelas que chamamos de insensíveis, é justamente a sensibilidade, elas sentem o mundo de outra forma, são afetadas de maneira reativa, com afetos que podem ser destrutivos.

Ser patológico não significa necessariamente ser doente, quer dizer apenas que somos construídos (ou destruídos) através dessa dimensão phática, que pode ser vital ou mortal. Não existe ninguém livre de patologia, assim como não há nenhuma pessoa destituída de patogenia. A tentativa de eliminar todas as substâncias do nosso corpo que poderiam induzir a alguma doença pode nos levar justamente a morte. O phatos não é apenas uma anomalia de seres doentes e desumanos, pelo contrário, é a normalidade de todas as pessoas, inclusive daquelas que se acham sãs e humanas. O excesso de phatia, assim como o excesso de dor, pode nos levar à morte. Mas, não podemos eliminar totalmente essa phatia, assim como não é aconselhável acabar com a capacidade humana de sentir dor. Revogar os sentimentos, tentar evitar os afetos e as emoção pode levar justamente a morte, assim como disfarçar os sintomas da dor poder resultar em óbito. Phatos significa espanto, pulsão, paixão, emoção, sentimento e compaixão, pode ser sinônimo de alegria, de felicidade ou de sofrimento. Todos somos de alguma forma patológicos, porque o termo está associado “a sentimento, afecção, sofrimento” e maldade. Mas, também pode ser relacionado com a bondade, com a caridade, com a phatia dos homens e das mulheres “de bem” (Martins, 1999, p. 69)

Os julgamentos, as condenações e as execuções públicas mexiam com os sentimentos e os governantes agenciavam esse “phatos” em nome do Estado. Desejar uma nova ordem, uma nova religião, um novo Deus, poderia levar literalmente a destruição<sup>105</sup>. Mas, não era qualquer morte, era uma morte exemplar, com requintes de crueldade<sup>106</sup>. O dilaceramento das carnes, o peso do “patibulum”<sup>107</sup>, a violência dos espinhos e do chicote, a invasão dos cravos no interior da carne, o sangue e o suor jorrando sobre a pele, provocavam felicidade e tristeza nas pessoas, gerando sorrisos e lágrimas. Ao invés de começar procurando pelo “cordeiro de Deus” que, segundo os cristãos, teria vindo para “tira(r) o(s) pecado(s) do mundo” (João 1:29), precisamos enxergar o corpo que se fez carne. Antes de ser o corpo de Cristo, entidade milenar do cristianismo, era um corpo humano, que tinha dores e necessidades humanas. Negar essa humanidade significa ignorar o suplício, porque se ele não sofresse como os outros humanos sofriam essa “via dolorosa” não teria sentido. A punição não era feita apenas para o infrator, era para o restante da sociedade, eles precisavam ver que o corpo estava agonizando.

Ao invés de indagar apenas pelo corpo utópico, que teria sido encarnado e reencarnado, precisamos perguntar: “o que foi que o corpo de Jesus de Nazaré de fato suportou durante essas horas de tortura?” Não podemos pensar a morte dele e dos outros condenados sem olhar para essa dimensão patológica da sociedade romana. Phatos não é apenas conceito ou radical da língua, é uma prática da vida cotidiana, que se apresenta através da violação, da violência estatal, da aflição das carnes, do tormento, da agonia, da angústia, das dores, das torturas físicas e mentais. Mas, também dos choros e dos gozos diante do sofrimento alheio, da tristeza e da alegria por ver alguém condenado e executado.

### **Corpo-torturado**

---

<sup>105</sup> Existia uma ritualização do sofrimento, que é de onde vem a expressão Paixão de Cristo, phatos significava, dentre outras coisas sofrer e sentir dores, sejam elas físicas ou mentais, é daí que vem o termo patologia.

<sup>106</sup> O chicote, a cruz e os cravos, agenciavam o que existia de mais patológico nos políticos, nos legisladores, nos carrascos e na própria sociedade. Essa “phatia” mexia com as paixões, com as pulsões, com as compulsões de morte, com o desejo de sangue, que está presente em todos os seres humanos. Existiam pessoas que desejavam o extermínio público, que gozavam com as execuções, principalmente as mais perversas.

<sup>107</sup> Patibulum era o nome do pedaço de madeira que era colocado na horizontal em uma espécie de poste de vertical para criar o formato de um T ou de uma cruz.

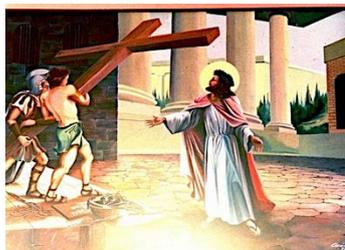
A Paixão de Cristo não existe sem Cristo e nem sem as aflições da carne. É preciso imaginar o peso do patíbulum e a força do chicote<sup>108</sup>. A primeira violência que os condenados sofriam era emocional, o “stress” as vezes era tão grande que os “finos capilares” se rompiam, “misturando sangue com o suor”<sup>109</sup>. Mas, eles também passavam por violência física. Jesus Cristo, por exemplo, “foi esbofeteado na face por um soldado”. Antes mesmo de ser condenado já tinha sido “surrado” e ganhado vários hematomas, ficando machucado, “desidratado, e exausto por não dormir”. Em seguida foi violentado pelos guardas e pela (in)justiça de Pilatos, que tinha lavado as mãos. Mas, a própria multidão acabou se transformando em juízes, em justiceiros, em lixadores do corpo e da vida alheia (Davis, 2013).

*Figura 36 - Jesus é condenado a morte*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 37 - Jesus é carregado com a cruz*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 38 - Jesus cai por terra*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

Depois da condenação ele foi “despido de suas roupas e, suas mãos foram amarradas”. O soldado romano deu “um passo à frente com o flagrum (açoite) em sua mão”. Era “um chicote com várias tiras pesadas de couro com duas pequenas bolas de chumbo amarradas nas pontas de cada tira”. Ele batia “com toda força contra os ombros, costas e pernas”. As tiras de couro pesadas cortavam a pele e “os tecidos debaixo da pele, rompendo os capilares e veias”. A violência foi tão grande que causou “marcas de sangue” e “hemorragia arterial” dos “vasos da musculatura” (Davis, 2013).

<sup>108</sup> Para fazer esse relato recorri a um texto de 1982, escrito pelo médico cristão Truman Davis, que costuma circular nos grupos de formação religiosa. Mas, também poderia ter utilizado os escritos do médico cristão Dr. Pierre Barbet que escreveu sobre a fisiologia e a anatomia da crucificação. O objetivo dos dois textos é o mesmo, analisar a morte de Jesus a partir da medicina. Como ambos eram médicos e cristãos perceberam que tanto os cientistas como os religiosos tinham dificuldade de imaginar a fisiologia e a anatomia do corpo sendo torturado.

<sup>109</sup> Um processo como esse pode “causar fraqueza e choque” e, dependendo da intensidade, pode provocar desmaios e até a morte. A “má nutrição, a desidratação e qualquer condição que limita ou restringe o fluxo normal do sangue” pode causar hipotermia. Essa situação é muito comum entre as pessoas que passam por tortura, a privação de alimentação, de água, de sono, a violência física e psicológica destrói o corpo e faz com que ele se transforme em vida nua, em carne nua, despida de direitos.

As bolas de chumbo produziram hematomas que se romperam “com as subseqüentes chicotadas”. A pele das costas ficou “pendurada em tiras”, formando “uma irreconhecível massa de tecido ensanguentado”. O espancamento só parou “à beira da morte”, quando Jesus não tinha mais força para carregar o próprio corpo, muito menos um pedaço de madeira. A tora não era tão grande e nem tão pesada como se costuma dizer e o caminho não era tão longo, o que tornava pesado e distante eram as condições físicas e psicológicas. Com o corpo destruído qualquer peso se tornava insuportável e qualquer distância se transformava numa imensidão (Davis, 2013).

Quando foi desamarrado, “quase desmaiando”, caiu “no pavimento de pedra molhado com seu próprio sangue”. Mas, esse momento trágico era feito em tom de tragédia, de drama e de comédia, existia uma tentativa de ridicularizar o corpo simbólico que ainda existia, não bastava dilacerar a carne, era preciso destruir a imagem de “Rei dos Judeus”. Para fazer chacota “atiram um manto sobre os seus ombros e colocam um pau em suas mãos, como um cetro”. Pegaram “um pequeno galho flexível coberto de longos espinhos” e enrolaram no formato de uma coroa. Ela foi colocada com tanta força na cabeça que gerou “uma intensa hemorragia”, rompendo “o couro do crânio” que “é uma das regiões mais irrigadas do nosso corpo” (Davis, 2013).

*Figura 39 - Jesus encontra-se com sua mãe*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 40 - Jesus é ajudado a levar a cruz por Cireneu*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 41 - Verônica limpa o rosto de Jesus*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 42 - Jesus cai pela segunda vez*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 43 - Jesus consola as mulheres piedosas*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 44 - Jesus cai pela terceira vez*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

Depois de fazerem essa cena de zombaria, “bateram” novamente “em sua face”, tiraram o pau de suas mãos e golpearam sua cabeça, enfiando ainda mais os espinhos. Quando o manto foi retirado de suas costas ele “tinha aderido ao sangue e grudado nas feridas” que “começavam a sangrar como se estivesse apanhando outra vez”. “A pesada barra horizontal”, conhecida como patibulum, foi amarrada sobre seus ombros para começar uma procissão de dor e sofrimento. O peso da madeira achatou as carnes e provocou sangramentos, com ele ficando na iminência de entrar em estado de choque. A cada passo que dava ele cambaleava, até tropeçar e cair. “As lascas da madeira” rasgavam “a pele dilacerada”, machucando os ombros. Ele tentava se levantar, mas não conseguia, porque “os músculos humanos já” tinham chegado “ao seu limite” (Davis, 2013).

*Figura 45 - Jesus é despido das suas vestes*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 46 - Jesus é pregado na Cruz*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 47 - Jesus morre na Cruz*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

Quando terminou a travessia fincaram os “cravos de ferro” sobre “a depressão do osso do seu pulso”, batendo com força até chegar na madeira. A barra (patibulum) foi “levantada e colocada em cima do poste” (stipe), criando o formato de um T ou de uma cruz. Até chegar o momento da crucificação não existia o entrecruzamento das toras, a encruzilhada acontecia entre a carne e a madeira. As pernas não conseguiam ficar de pé, na vertical, e a madeira não se sustentava na horizontal, formando um “X” ao invés de uma “†”. A princípio não existia nenhuma cruz, agora existiam duas, uma de madeira e outra de carne, pregada uma em cima da outra com a ajuda dos cravos (Davis, 2013).

O pé esquerdo teve que ser “empurrado para trás sobre o pé direito”, quando os dois pés ficaram estendidos, com os dedos para baixo, os cravos foram batidos “deixando os joelhos dobrados moderadamente”. Mas, a força da gravidade puxava as carnes para baixo, forçando os cravos das mãos e gerando “uma dor insuportável” que corria “pelos dedos e para cima dos braços até explodir no cérebro”. Os cravos faziam pressão nos nervos e “ele se empurrava para cima” para tentar “evitar esse tormento”. Quando

colocava o peso do corpo no cravo que passava “entre os ossos dos pés” o ferro queimava tudo por dentro (Davis, 2013).

Chegou um momento em que não aguentou mais ficar se equilibrando e “grandes ondas de câibras” percorreram “seus músculos” e causaram “intensa dor”. Quando perdeu a força para subir ficou pendurado pelos braços com os “músculos peitorais paralisados” e “músculos intercostais incapazes de agir”. Ele passou “horas de dor sem limite, ciclos de contorção, câimbras nas juntas, asfixia intermitente e parcial, intensa dor por causa das lascas enfiadas nos tecidos de suas costas”. Não era apenas uma dor, eram várias, que se espalhavam pela carne. Depois de “uma profunda dor no peito” seu pericárdio se encheu de um líquido que comprimiu o seu coração (Davis, 2013).

“A perda de líquidos dos tecidos” atingia “um nível crítico - o coração comprimido se esforçava para bombear o sangue grosso e pesado aos tecidos” e os pulmões torturados tentavam respirar. Os tecidos, marcados pela desidratação, mandavam seus últimos estímulos para o cérebro. Mas, chegou um momento que as carnes não aguentaram mais, ele morreu de asfixia e/ou de “enfarte de coração, causado por choque e constrição do coração por fluidos no pericárdio” (Davis, 2013). Mas, eu prefiro dizer que ele morreu de tortura, não foi uma parada cardíaca qualquer, foi uma sessão de tormento, de aflição das carnes.

*Figura 48 - O corpo de Jesus é colocado nos braços da mãe*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 49 - Jesus é colocado no sepulcro*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

O que mais me chamou atenção nessa descrição foi a diversidade de detalhes, que podem ser, obviamente, questionados por outras pesquisas. Mas, o texto possui a capacidade de afetar os leitores e as leitoras, de fazer a gente pensar sobre essas dores<sup>110</sup>. Como lembra o próprio autor: ele “tinha tornado a crucificação de Jesus mais

<sup>110</sup> O mais importante para mim não é saber se todos esses elementos aconteceram exatamente dessa forma na vida de Jesus, é perceber que todas essas práticas acontecem, da mesma maneira, ou de forma pior, na vida de muitas pessoas. A tortura faz parte da história da humanidade e muitas vezes ela foi feita em nome de Deus e das Igrejas, como aconteceu nas inquisições, nas cruzadas, na colonização, no império e na Ditadura Civil-Militar. Esse texto é muito utilizado pelos grupos de

ou menos sem valor”, de tanto falar sobre ela “havia crescido calos” em seu “coração sobre este horror”, de tanto “tratar seus detalhes de forma tão familiar” já não conseguia pensar direito sobre eles, porque tudo já estava explicado. O seu grande espanto foi perceber que, “mesmo como médico”, ele “não entendia a verdadeira causa da morte de Jesus” (Davis, 2013).

Talvez esse seja o grande assombro de alguns historiadores e de algumas historiadoras, perceber que apesar de falar tanto de violência, de guerra, de morte, não conseguimos entender direito o sofrimento dos corpos humanos. Mas, essa constatação pode ser ainda mais abrangente: a maneira de narrar, de contar as histórias, de falar e refalar sobre tudo isso, pode ser o motivo da ausência dos corpos, eles não desaparecem por falta de historiografia e sim por causa do excesso de formas específicas de escrever a História.

A mesma coisa acontece com a teologia, a grande dificuldade para entender o sofrimento de Jesus é porque ele foi dito e redito incontáveis vezes, de uma maneira que se tornou quase banal. Não é possível esquecer, porque é lembrado todo ano, mas também é uma maneira de provocar o esquecimento, porque o corpo lembrado é de Cristo, do cordeiro de Deus, o corpo que se transformou em instituição, e não o corpo humano. O sofrimento se torna quase justificável, já que teria acontecido para tirar os pecados do mundo.

Essa é a outra dimensão do poder pastoral hegemônico, não basta cuidar do rebanho e das ovelhas, nem que as ovelhas obedeçam ao pastor e cuidem dos outros e de si, é preciso se transformar em cordeirinhos, capazes de sofrer, de aceitar a dor, de negar o corpo e o mundo, de fazer da própria vida e da vida dos outros uma via dolorosa. Nenhuma morte foi tão contada e recontada como a morte de Cristo, a Via Sacra se tornou um fenômeno mundial, sendo adaptada para a televisão e o cinema. Mas, muitas pessoas continuam sem conseguir visualizar a via sacra, a via-crúcis dos outros, sem enxergar a tortura que acontece todo dia na vida dos seus semelhantes.

### **Corpo-peregrino e topografia-sagrada**

---

formação cristã que dão aulas de catequese aos jovens. Mas, curiosamente, o que a Igreja Católica fez ao longo da sua história foi exatamente o contrário, mortificar os corpos, fazer com que as pessoas repetissem a morte de Cristo ao longo de séculos.

Desde o começo da Idade Média que a Igreja Católica criou uma topografia e uma cronografia que torna inseparável a morte de Cristo da “Terra Santa”, visitar Jerusalém significa conhecer a morte de Cristo e assistir a Paixão de Cristo no cinema significa visitar Jerusalém. Existe uma busca do eterno retorno, a dimensão do sagrado é permeada “por uma série de rituais e símbolos”, que fortalecem sua existência no tempo”. Todas as Igrejas precisam de “elementos fundantes”, capazes de criar uma associação entre espaços sagrados e memória. A história do cristianismo se baseia no corpo santo, na terra santa e na via dolorosa, que seria o corpo de Cristo, a cidade de Jerusalém e as procissões<sup>111</sup>. Mas, essa associação não acontece apenas por causa da morte de Jesus nessa região, ela se deve ao movimento migratório dos cristãos (Nascimento, 2019, p. 24)

Os primeiros viajantes eram religiosos em busca de salvação espiritual, não eram multidões de peregrinos. As grandes peregrinações só começaram depois, a partir do século IV. Foi nesse “processo de invenção e reinvenção de recordações” que surgiu a “teatralização da via-sacra”. A cidade se transformou em um grande palco, onde podiam contar as histórias de Cristo através de um percurso preestabelecido, que supostamente seria o mesmo que ele fez. Os peregrinos e as peregrinas tinham a “oportunidade de imitar Cristo”, de seguir “seus passos durante as procissões”, que eram “realizadas pelas ruas da cidade santa” (Nascimento, 2019, p. 27).

Essa incorporação de Cristo “em sua forma de vida, paixão e morte” tornou-se ainda mais visível no século XIII, através dos franciscanos. Foram eles que ficaram responsáveis pelos lugares sagrados e que fomentaram a “devoção a Paixão de Cristo”. Os estigmas de São Francisco se transformaram em exemplo de encarnação, ele teria mostrado através da própria carne que seria possível encarnar as chagas de Cristo, revivendo na pele o sofrimento de Jesus (Nascimento, 2019, p. 27). O corpo e a arte de Márcio Mendonça foram atravessados por todas essas imagens, é possível perceber a presença neles das chagas de Cristo e das chagas de São Francisco, da via dolorosa e da via franciscana. Mas, muitas vezes essas duas vias pareciam uma

---

<sup>111</sup> Jerusalém não é um território apenas cristão, é uma cidade em disputa, ela é santa para cristãos, judeus e muçumanos, que possuem argumentos e interesses divergentes. Mas, a Igreja Católica inventou uma “arqueologia sagrada, amparada nos evangelhos”. A “mitificação fortaleceu a identidade e a pretensão de atemporalidade histórica” (Nascimento, 2019, p. 25-26).

só, porque os franciscanos faziam os seus corpos voltarem a ser apenas carnes, relembando a dimensão “phática” da morte de Cristo<sup>112</sup>.

O que a história nos ajuda a entender é exatamente o contrário, que nenhum acontecimento é igual ao outro. Eles não estavam revivendo a Via Sacra, a Via-Crucis e a Via Dolorosa porque elas nem existiam ainda, o que havia era uma memória coletiva, lembranças que tinham sido passadas de geração em geração pelos cristãos, que tinham viajado em busca da Terra Santa e das histórias de Jesus Cristo. Mas, foi apenas no século XIII que esses lugares da memória começaram a ser revisitados e transformados para ganhar um novo significado.

A Via Sacra, a Via Crucis e a Via Dolorosa eram uma grande teatralização das experiências de Cristo. Várias cidades do mundo se transformaram, literalmente, em palcos a céu aberto. Os peregrinos e as peregrinas chegavam a Jerusalém para fazer o percurso por onde Jesus teria passado com a cruz. O que os franciscanos fizeram foi criar uma topografia do sagrado, produzindo um mapa, uma gramática, que tentava organizar o sentido das experiências que as pessoas tinham com esse espaço. Mas, é preciso ter cuidado para não pensar que tudo isso aconteceu de uma única vez ou que permaneceu igual para sempre. A cidade de Jerusalém foi tomada e retomada várias vezes, por diferentes povos e culturas, inviabilizando qualquer possibilidade de pensar essas ruas como lugar imutável.

A Igreja Católica medieval construiu a primeira versão do empreendimento que conhecemos hoje, que é uma grande rota turística de visitação dos lugares sagrados. Mas, foram os frades franciscanos que criaram o caminho de meditação que “dividiu o curso das dores sofridas durante a crucificação em episódios; a condenação, flagelação, o caminho até o calvário, etc. Esta assimilação à ideia de Via Sacra foi gradativa”. Entre o século XIII e o século XVI “o caminho até o Calvário foi se convertendo em uma peregrinação ritualizada, em uma forma de penitência, para que

---

<sup>112</sup> A via sacra, a via crucis ou a via dolorosa, como chamam em Jerusalém, não existia a priori, ela teve que ser inventada e reinventada, até ficar na forma que conhecemos hoje. Foi a “identificação da Ordem com a devoção à Santa Cruz” que contribuiu “para que os episódios da Paixão fossem revividos passo a passo, no exercício espiritual da Via Dolorosa”. As pessoas já faziam peregrinação para Jerusalém, ela já tinha se tornado o centro do mundo para os cristãos. O núcleo simbólico da religião Católica Apostólica Romana não era Roma, era Jerusalém. Mas, o umbigo do mundo se transformou em uma grande chaga a céu aberto, criaram uma grande alegoria entre a Cidade Santa, a Terra Santa, e as carnes de Jesus. Em nome desse corpo tantas vezes invadido, violentado e destruído criaram as Cruzadas, que invadiram, violentaram e destruíram em nome de Deus, criando guerras supostamente santas.

o cristão pudesse presenciar, participar, sentir a mesma dor do próprio Cristo” (Nascimento, 2019, p. 28).

Quando a Via Sacra foi inventada ela não tinha quatorze estações, eram apenas sete, só passou a ter essa quantidade no século XVII. A Via Dolorosa não nasceu sagrada, ela se tornou sacra através de um trabalho intenso de sacralização, que precisou da ajuda dos franciscanos e dos outros penitentes. Foi apenas depois disso que “o marcante simbolismo”, que existia desde o começo da Idade Média, “converteu-se em um percurso sagrado” (Nascimento, 2019, p. 28). Mas, foi apenas no século XX que aconteceu a patrimonialização atual da Antiga Jerusalém. A cidade velha, murada no século XVI, se transformou em patrimônio da humanidade pela UNESCO na década de 1980, ganhando ainda mais projeção em termos de turismo religioso<sup>113</sup>.

Essa contextualização é importante para entender o significado das artes sacras de Márcio Mendonça, para compreender que elas faziam parte de uma complexa rede de símbolos. É impossível saber a quantidade de cristãos que visitaram a “Terra Santa” até hoje. Mas, as pessoas não precisavam ir a Jerusalém para ter acesso aos marcos fundadores da cultura judaico-cristã: a família, a catequese, os padres, as revistas, os jornais, o cinema e o teatro traziam e trazem a cidade para o Brasil.

Não bastava criar a Via Sacra e fomentar ela dentro das muralhas, era preciso levar para outros lugares, através das pinturas e das esculturas sacras, dos filmes bíblicos e das apresentações teatrais. “O ocidente viveu, e ainda vive, uma espécie de aventura arqueológica”. A Igreja Católica se espalhou pelo mundo medieval e pelas colônias, levando seus marcos fundadores, “em todas as regiões onde professam o cristianismo há uma tentativa constante de identificação de seu território com Jerusalém”. Através desse conjunto de imagens e de palavras “a Terra Santa se faz presente” nos outros continentes (Nascimento, 2019, p. 29).

---

<sup>113</sup> Quem anda por esse espaço ver “placas em três idiomas – hebraico, árabe, inglês. Soldados e policiais fortemente armados. Crianças e mulheres judias e muçulmanas garimpando os melhores preços” e comerciantes locais “barganhando o preço de seus souvenirs com turistas”. É dentro dessas muralhas que encontra-se “o Kotel”, “conhecido como Muro das Lamentações”, que é sagrado para os judeus; o Getsêmani ou Jardim das Oliveiras e o percurso da Via Dolorosa, sagrado para os cristãos; e o Domo da Rocha ou Cúpula da Rocha, arquitetura que é sagrada para os muçulmanos. O turismo religioso contemporâneo é baseado na geografia do sagrado que utiliza as passagens do Torá, da Bíblia e do Alcorão para criar uma complexa rede de visitas religiosas” Cidade Velha, o perímetro mais sagrado de Jerusalém. Disponível em: <https://viagem.estadao.com.br/noticias/geral,conheca-o-perimetro-mais-sagrado-de-jerusalem,70002072155>. Acessado em 15 de fevereiro de 2021.

Foi esse processo de “transferência da topografia espiritual” que popularizou a Via-crúcis. A via dolorosa não era mais feita mais apenas na “Via Dolorosa” de Jerusalém, ela podia ser realizada em outros espaços, inclusive dentro do próprio corpo. O caminho de experimentação da dor, de mortificação da existência, não era apenas exterior, era interior, “cada um” ou cada uma deveria “enfrentar sua própria via-crúcis”. As congregações e as ordens religiosas tinham conseguido cumprir pelo menos uma parte da missão, “o sofrimento de Cristo” tinha se tornado “o tema mais representado na arte ocidental”. Os missionários precisavam, mais do que nunca, dos artistas, “a linguagem artística” tinha construído a “sua própria narrativa, dando intensidade” ao sofrimento de Jesus. A arte podia multiplicar e solidificar a memória, dando “um mergulho visual na teologia da cruz” (Nascimento, 2019, p. 29).

### **Corpo sacro e corpo-sacrilégio**

Os artistas sacros ajudaram a fortalecer, desde o final da Idade Média, os “espaços de recordação” e conseguiram expressar “uma nostalgia, um desejo de peregrinar no solo sagrado da Palestina”. A partir de agora “cada cidade, cada paróquia poderia realizar sua própria peregrinação à Jerusalém”, através das peças de teatro, dos mosaicos, dos vitrais, das esculturas, dos quadros e dos painéis. O trabalho de uma paróquia, de um seminário, de um santuário, de um mosteiro ou de um convento não precisava apenas de padres, de madres, de frades, de freiras e de aulas de catequese, necessitava de artistas sacros e de aulas de arte (Nascimento, 2019, p. 29). Foi nesse contexto que Márcio Mendonça se inseriu, ele era ao mesmo tempo da religião e das artes.

“Em 1977 Frei Domingos, então vigário superior do Convento dos Capuchinhos em Fortaleza pediu a Márcio para pintar a Via Sacra e outros seis painéis no Santuário do Sagrado Coração de Jesus. Esse foi o maior acervo que ele executou em um só local e que o consagrou como artista sacro. Vinte telas gigantescas que juntas totalizam cerca de 225 metros quadrados”<sup>114</sup>

O objetivo de Márcio Mendonça continuava sendo o mesmo, catequizar, levar a palavra de Cristo, mostrar como ele viveu e morreu. Enquanto os frades

---

<sup>114</sup> Discurso de Marcise Maia Mendonça no lançamento do livro “A Arte em Dois Mundos”. O DVD com as filmagens referentes a esse momento foi encontrado no arquivo da família.

catequizavam com as palavras, ele colonizava através da pintura sacra, do figurativismo desses grandes painéis. Através da tela, da tinta e do pincel ele podia trazer Jerusalém para Fortaleza e levar as pessoas de Fortaleza para Jerusalém, criando uma toponímia e uma heterotopia do sagrado.

Olhando por esse ângulo, de alguém que observa de longe, de um banco de madeira no meio do Santuário, podemos dizer que as artes estavam cumprindo o seu papel ca(te)quético, que Márcio Mendonça estava totalmente enquadrado dentro desse projeto de catequização. Mas, essa é uma afirmação óbvia demais para se fazer diante de um artista como ele. Bastava se levantar do banco e se aproximar das telas para perceber que a arte não era apenas realista e doutrinária, existiam outras camadas menos visíveis que falavam mais do artista do que do tema que foi retratado.

Uma coisa era o projeto de internacionalização do sagrado, que levava o mundo para Jerusalém e Jerusalém para o mundo, que criava uma aventura arqueológica em nome de um mito fundador, de uma verdade universal e atemporal, que supostamente teria sobrevivido de maneira intocável sem nenhuma descontinuidade. Outra coisa era como esse ideário chegava nas outras partes do mundo, de que forma era lido e interpretado em tempos e espaços tão diferentes. Não precisamos de muito esforço para perceber que essa imagem de uma Igreja Católica e de um Cristo Universal, que teria a mesma cara em todos os lugares e em todas as épocas, não passa de uma ilusão. Mas, foi em nome dessa miragem que os projetos de colonização e de catequização aconteceram.

O padrão de rosto, atribuído a Cristo, era do homem branco europeu, que em grande medida não existia nem mesmo na Europa já que os países colonizadores também tinham sido resultado do encontro com diversos povos. O menino Jesus, de verdade, nasceu na região do Oriente Médio, é muito improvável que tivesse cabeça de um homem branco, com cabelos longos e olhos azuis, como foi retratado ao longo da história. O mais provável é que fosse parecido com os outros homens judeus que viviam na região, que tivesse o fenótipo mais próximo de um beduíno do deserto do que de um europeu.

Essa figuração idealizada começou a ser construída entre o final da antiguidade e o começo da Idade Média e se espalhou pelas outras partes do mundo através da colonização. Mas, a estética contemporânea de um Cristo pendurado “nas paredes das casas particulares” é resultado da iconografia do século XIX e XX, contemporânea do imperialismo Europeu. O Cristo estava na colonização e na

neocolonização, trazendo à tona a imagem do bom pastor e do imperador. Esses dois arquétipos começaram a surgir dentro das catacumbas, na época em que a religião cristã não era oficial e os cristãos precisavam se esconder das perseguições (Renders, 2013, p. 21)

A alegoria do criador de rebanhos conviveu, lado a lado, com a do “Cristo, sol invictus”, fazendo a apropriação de elementos simbólicos que existiam na antiguidade, substituindo “o mensageiro dos deuses”, Hermes, “por Jesus, o bom pastor”. A outra simbologia, que estava presente na mitologia antiga é a do deus sol, que tinha sido apropriada pelos imperadores romanos e reapropriada pelos cristãos, criando “uma interpretação mais imperial de Jesus”. Essa “metáfora imagética do Cristo” como grande Sol criava uma outra figuração, a do ícone cristão que se constrói como exemplo de perfeição espiritual. Mas, também com um requinte de perfeição física, como se fosse um deus grego. O foco era o espírito, mas a estética também era importante, a imagem de Cristo era fundamental para apresentá-lo como ideal de bondade e de beleza (Renders, 2013, p. 04-31).

Ao longo dos séculos surgiram imagens como a do “Cristo pantocrator, inicialmente retratado como Cristo sentado no globo”, demonstrando que ele governa tudo; o “Jesus Christus Rex Regnum”, que apresentavam como “Cristo Rei dos Reis”; o Cristo majestoso, da época de Carlos Magno; o Jesus Cristo sofredor, do contexto da fome e da peste; o Cristo franciscano, das ordens mendicantes; o Cristo sofrido da via-sacra e dos crucifixos e o Cristo pujante dos reis ocidentais ou dos patriarcas orientais da Igreja ortodoxa. O Cristo desfigurado e o Cristo belo, perfeito, que representava um ideal de beleza. O “Cristo” era visto como o “Salvator Mundi”, como se dizia na época das conquistas. Mas, o que ficou no nosso imaginário foi aquele retrato de Cristo que aparece pendurado nas paredes. Essa é uma figuração recente que conseguiu se apropriar das estéticas anteriores (Renders, 2013, p. 04-31).

Quando deslocamos os olhos dessa figuração conseguimos visualizar as artes sacras do catolicismo latino-americano, dos países africanos, da América Central, do México, do Japão, da Rússia e de tantos outros países, encontramos uma diversidade de Cristos, que diferem tanto do Jesus Cristo idealizado como do Jesus histórico que foi produzido através da ciência. O corpo de Cristo se tornava um corpo negro, indígena, árabe, quilombola, com as características das pessoas de cada região, com as suas chagas e suplícios, carregando as suas próprias cruces e percorrendo outras vias dolorosas.

O cristianismo que existe em várias partes do mundo é misturado, é abarrocado, não é puro como alguns imaginam. A arte sacra construída por indo-americanos e afro-americanos achincalha com esse ideal de pureza e ironiza o projeto de colonização. A Última Ceia de Marcos Zapata apresentava Judas com o rosto do colonizador (Pizarro) e incluía o porquinho da índia (Cuy) como prato principal da mesa. O pintor quéchua, membro da Escola de Arte de Cusco, era um nativo que aprendeu a pintar. A cena era muito conhecida, uma figuração da Santa Ceia, mas a forma como pintava modificava completamente o sentido, porque incluía no enquadramento a sua quéchuanidade.

As telas de Márcio Mendonça retratam a via sacra, que também é um tema fundamental na história do cristianismo. Mas quando olhamos de perto percebemos que existem outros espaços e outras temporalidades, que falam mais da vida, do corpo, da arte e da subjetividade do artista do que da morte de Cristo. Ele não era nativo, como Zapata, mas tinha dissidências sexuais e de gênero, como os tibiras<sup>115</sup>. A sua feminilidade não se expressava apenas através do corpo, ela estava presente nas artes.

“Então, ele foi contratado pela igreja, da paróquia, para pintar e uma das últimas, se você olhar no sentido horário, você começando pela esquerda para direita o lado que dá para o abrigo dos ônibus, aquele lado lá né. O parque das crianças fica para trás, do lado direito, o acesso é por trás dessa igreja né? Então, ou é o último quadro ou é o penúltimo quadro, só sei que é a cena em que Jesus cai, ele deixa cair a cruz e um soldado romano pega aquele chicote e começa açoitar Jesus. Então naquele soldado está o rosto de Márcio Mendonça, na época, inclusive, um detalhe que ela me colocou, é que a mão, se você prestar atenção, a mão do soldado não está assim, com a postura masculina né, ela está mais afeminada. Ela está assim, entendeu? E, o soldado não está olhando para Jesus ele está olhando para fora da tela, ele está olhando para quem está olhando para tela. É uma manifestação, assim, no caso, do artista interativa, ele está interagindo com o olhar, com quem está apreciando, está fruindo aquela pintura. Então, ele quis mostrar assim “Eu estou aqui! Eu estou aqui presente!”, quer dizer, eu sou essa pessoa que (risadas) vocês veem. É como se voltasse seu olhar e dissesse: “Aqui estou eu”, pronto. Ele quis assim se imortalizar naquela pintura, ficar ali presente e por isso está olhando para fora e essa mão que está com o chicote está meio assim, desmunhecada, afeminada. Foi de propósito” (Entrevista com Társo Pinheiro, 18/05/2018).

A descrição de Társo Pinheiro não se refere apenas a uma das estações da via sacra, ele se refere a elementos de pelo menos três painéis. Como fazia tempo que ele tinha visto as obras se tornava impossível descrever com precisão. Mas, ele

---

<sup>115</sup> Ou como o indígena timbira que ele tinha retirado da aldeia dos Kanelas Ramkokamekrá.

faz uma descrição detalhada com base na sua memória e na conversa que teve pessoalmente com Márcia Mendonça. Não é apenas uma interpretação do poeta (Társio) e do historiador (Wellington), é uma explanação feita a partir do depoimento da artista.

*Figura 50 - Soldado “desmunhecando” e despido*



Fonte: adaptado de Vital e Mendonça, 2007

*Figura 51 - Mão do soldado “desmunhecando”*



Fonte: adaptado de Vital e Mendonça, 2007

*Figura 52 - Soldado com rosto parecido com o de Márcio Mendonça e soldados afeminados e despídos*



Fonte: adaptado de Vital e Mendonça, 2007

Observando as imagens com calma podemos encontrar tudo o que Társio Pinheiro estava falando, nas três cenas temos soldados com trejeitos que eram considerados socialmente afeminados ou amaricados, como as mãos desmunhecadas e as sobrancelhas arqueadas<sup>116</sup>. Essa fisionomia e esses gestos não eram dos soldados ou de Cristo, eram de Márcio Mendonça. Existia um devir Márcia

<sup>116</sup> Esse detalhe da mão “desmunhecada”, assim como dos braços e das pernas “livres”, aparece em outros painéis da Via Sacra e em diversos outros quadros, como nos “cusquinhos” da década de 1980 e 1990.

muito forte nessas pinturas, ele já estava se transformando nela através da tinta, antes mesmo de usar a maquiagem com frequência, de fazer uso de hormônios e de cirurgias, ela já se apresentava através dos gestos e das artes. Como lembra Tárσιο Pinheiro “geralmente o traje era calça jeans e uma camisa de malha né, como um rapaz, só que o jeito, o corpo dele, a expressão, a postura, os gestos eram muito femininos e a voz também” (Tárσιο Pinheiro, 18/05/2018). Essa última descrição que o poeta fez era da carne, mas poderia muito bem ser da tinta.

Olhando de longe parece uma via sacra como outra qualquer. Observando de perto é um desfile de homens com armaduras, com roupas comuns, com o tórax exposto ou quase nus, com apenas um pedaço minúsculo de tecido na cintura. Alguns soldados expressam a sua masculinidade hegemônica enquanto outros aparecem com gestos que insinuam uma masculinidade desviante. Na primeira estação já aparece um romano que entra como se estivesse desfilando, a posição das mãos, dos braços, das pernas, dos pés e da cabeça contrasta com a pose de todos os outros personagens que estão na cena.

Na terceira estação há um personagem agarrado a cruz com uma cabeleira ao vento e um soldado que tem uma das mãos desmunhecada para trás. Esse mesmo gesto, de desmunhecar, surge novamente na oitava, na nona e na décima estação. Mas, é na décima primeira que aparecem os sujeitos mais disparatados. O primeiro se parece com o próprio Márcio Mendonça<sup>117</sup>, os outros dois (ou as outras duas) são ainda mais ambíguos (ou ambíguas). Surgem apenas com uma tanguinha, uma tiara na cabeça, um bracelete no braço e sobancelhas muito bem arqueadas.

Os rostos dos personagens são muito andróginos e as poses contrastam com a imagem tradicional dos homens judeus e dos soldados romanos. Ninguém aparece de armadura ou com poses de uma masculinidade hegemônica, nem mesmo Cristo. A imagem é muito ambígua, não dá para saber se são masculinas ou femininas, se são inimigos, inimigas, amigos ou amigas de Cristo. A cena não se parece nem um pouco com as preliminares de uma crucificação. Que personas são essas que aparecem no painel? Quantos Márcios e quantas Márcias participam dessa Via Sacra? Quem são os crucificadores e quem são os crucificados? Por que os personagens desviantes aparecem de posse dos chicotes e dos cravos?

---

<sup>117</sup> Basta comparar a imagem do painel com as imagens do final da década de 1970 e começo da década de 1980. Existe uma semelhança muito grande, principalmente quando comparamos a testa, o nariz e a calvície acentuada.

Não tenho a pretensão de definir um sentido único para essas cenas, até porque seria contraditório com tudo o que vimos até agora. Uma parte dos que desfilam diante desses painéis nem vai enxergar esses detalhes e irá acreditar piamente que está diante de uma figuração sacra cem por cento realista. Outras, irão perceber e fazer o contrário, desvalorizar o trabalho por considerar um sacrilégio. Mas, há também quem perceba as duas coisas, que o acervo é sagrado e profano, celeste e mundano, como todas as artes que se dizem apenas sacras. Os painéis representam as marcas da tradição católica, dos fundamentos de origem, da história do cristianismo e, ao mesmo tempo, apresentam as marcas de Márcio Mendonça.

Primeiro, precisamos lembrar que ele era uma pessoa extremamente religiosa e que durante parte da vida viu a sua sexualidade e a sua identidade de gênero como pecado. Uma das possibilidades de leitura é essa, que as personagens chicoteando e cravando Jesus na Cruz eram suas “personas não gratas”, travando uma luta interior entre o sagrado e o profano, que podemos chamar de corpo-sacro e de corpo-sacrilégio. Mas, essa é uma leitura simplista e maniqueísta demais para se sustentar diante de tudo que vimos até agora.

A segunda coisa que precisamos lembrar é que ele teve várias desavenças com autoridades da Igreja Católica, desde a infância, passando pela adolescência, até chegar aos Capuchinhos e ao Santuário em que estava pintando, foi objeto, ao mesmo tempo, de proteção e de preconceito. Essa é a segunda possibilidade de leitura, o Cristo não representaria apenas Cristo e sim o cristianismo, a instituição a que ele deu origem, incluindo todos os homens que falavam em nome dele. O corpo chicoteado e encravado poderia ser de um frade, de um padre ou de um bispo, como aquele de Limoeiro do Norte que denunciou a sua sexualidade a ordem menor dos Frades Capuchinhos.

A terceira possibilidade é que as estações sejam muito mais complexas do que tudo que apresentamos até agora, que os personagens possam ser sagrados e profanos, da ordem do sacro e do sacrilégio. Tanto os padres, os bispos e os frades, como os homossexuais, as travestis, as andróginas, as pessoas não binárias, podem ser os soldados com o chicote ou o Cireneu que ajuda a carregar a cruz. A via sacra de Márcio Mendonça pode nos ajudar a pensar sobre a complexidade das nossas vidas, porque ela lida com as paixões e com os sofrimentos, com os afetos e desafetos das pessoas, que são humanas, que erram, que se machucavam e se machucam.

A Via Sacra do Sagrado Coração de Jesus de Fortaleza nunca foi e nunca vai ser apenas a paixão e o sofrimento de Cristo, porque ela carrega também a dimensão “phática” de quem pintou, de quem encomendou as pinturas e de quem foi ao Santuário para vê-la. A via-crúcis ou a via dolorosa não era apenas aquela que acontecia em Jerusalém e nem a do cinema e do teatro, ela saiu das entranhas, aconteceu na pele, passou por todas as estações do corpo, fazendo voltar a ser apenas carne. Márcio Mendonça conhecia muito bem as pedras desse caminho por que passava por ele todo dia carregando a sua própria cruz. Ele via (na Via) os julgamentos e as condenações públicas, as acusações e os xingamentos. Ele sabia o peso que carregava, o motivo de tantas quedas e quem o ajudava a se levantar ou a derrubar. A via sacra não era apenas de Cristo, era sua.

As peregrinações cristãs se transformaram com as cruzadas, assim como o projeto dos franciscanos se transformou com as colônias. A via dolorosa se tornou incontornável, ela não é uma metáfora apenas da catequese e da colonização, ela é uma metáfora de quem critica a catequese e a colonização, porque os catequizados e os colonizados também se apropriaram dessa simbologia. Os santos católicos não são apenas santos católicos, eles são abarrocados, transfigurados, amalgamados com as entidades indígenas e afro-brasileiras. A mesma coisa aconteceu nos outros lugares do mundo, o catolicismo e as artes sacras andinas tem muito dos Andes, assim como o catolicismo e as artes sacras do Oriente tem muito do Oriente. Como alguém poderia acreditar que iria ser diferente com artistas homossexuais, travestis ou transexuais? O catolicismo e as artes sacras de Márcio Mendonça tem muito de Márcio Mendonça.

A interpretação que se faz de tudo isso depende da dimensão “phática” de cada um ou de cada uma, da capacidade de se acomodar ou se espantar diante da sociedade, da forma como lida com as paixões, os sentimentos e os sofrimentos dos outros e de si. O grande feito da Igreja Católica foi ter conseguido difundir os seus fundamentos pelo mundo, levando a Via-Sacra para quase todos os lugares, com a cara de Jerusalém e do Cristo europeizado ou com a cara das periferias do mundo.

Não tenho como descrever de que maneira a Via Sacra de Márcio Mendonça afetou as outras pessoas, o que posso fazer é dizer como ela me afeta. A imagem do Cristo-cordeiro de Deus e do Cristo-revolucionário se baseiam na mesma dimensão phática e explora as paixões, os sentimentos e os sofrimentos, usando a metáfora das Via-Crucis. Ambas estão presas ao mesmo mito de origem, se apropriando dele com

objetivos diferentes, para colonizar ou descolonizar o pensamento. O sentimento que tenho diante de tudo isso é de espanto, não apenas pela estética, pelos traços, pelo estilo ou pela presença do “pinta-dor” e da pintora como parte da tela, eu fico espantado em perceber que se torna quase impossível pensar fora desse enquadramento.

### 2.3.5 Paisagem Sentimental 13: Corpo-santa e corpo-Éros

**Topografia:** Limoeiro do Norte (CE), Fortaleza (CE). **Cronografia:** 1977-1981;  
**Docgrafia:** entrevistas, fotografias, livro “A Arte em Dois Mundos”;  
**Sensigrafia:** devoção, gratidão, inspiração, raiva, frustração, desejo e danação.

Ao sair da Paisagem Sentimental 12 descobrimos que Márcio Mendonça tinha se tornado um pintor profissional de arte sacra e que estava em uma nova missão, que era evangelizar através da tinta e do pincel. Ele retomou os laços com a Ordem Menor dos Frades Capuchinhos, através de Frei Domingos, e pintou a Via Sacra do Santuário Sagrado Coração de Jesus em Fortaleza. Para entender melhor a simbologia dessa sua obra mergulhamos na dimensão “phática” do assassinato de Jesus e como essa história se tornou, ao lado da Terra Santa, um dos temas fundamentais do cristianismo. Mas, descobrimos que a Via-Crúcis, da forma como conhecemos hoje, só começou a existir nos últimos séculos da Idade Média e no começo da modernidade, através de um processo de arqueologização, teatralização e estetização do sagrado que levou o mundo para Jerusalém e Jerusalém para o mundo.

A pintura da Via Sacra feita por Márcio Mendonça estava no interior desse projeto internacional que visava catequizar através dos mitos fundantes, que é o que conhecemos como arte-sacra, e fazia parte de uma tradição de contestação que usava essa mesma arte para expor, de maneira velada, suas paixões, seus sentimentos e seus sofrimentos, que é o que estou chamando de arte-sacrilégio. Mas, o objetivo da paisagem não era separar essas duas dimensões, era perceber a inseparabilidade entre corpo-sacro e corpo-sacrilégio.

Ao entrar na Paisagem Sentimental 21 encontramos outra exposição de arte, que é formada por quadros e painéis sacros das igrejas católicas de Fortaleza e Limoeiro do Norte. As paredes formam um grande mosaico de cores, com imagens de santos, de santas e de anjos. De qualquer local é possível visualizar a estátua de Dom Aureliano Matos, que encontra-se no centro da sala, e o painel devotado à Nossa Senhora da Conceição, que vemos no teto. A escultura, e a pintura acima dela, representam o primeiro bispo e a padroeira de Limoeiro do Norte. O foco dessa Paisagem, como podemos perceber, é a cidade onde Márcio Mendonça nasceu.

A centralidade do Bispo, que ele via como príncipe atendendo em Palácio, não é apenas por causa do poder como representante da Igreja romanizada na região,

tem mais haver como a sua própria memória, com os desafetos do presente, com os desentendimentos que teve com o novo padre e o novo bispo. Colocar Dom Aureliano Matos no centro da narrativa da história da Igreja em Limoeiro do Norte significava fazer, direta ou indiretamente, uma comparação com aqueles que o sucederam. O debate em torno do quadro devotado à Nossa Senhora da Conceição e do sexo dos anjos pode e deve ser analisado do ponto de vista da História, das Artes e da mitologia greco-romana e cristã, do encontro entre neoplatonismo e cristianismo através do Pseudo-Dionísio e do Renascimento. Mas, é preciso levar em consideração as especificidades de Limoeiro do Norte e os afetos e desafetos da vida cotidiana, que levavam os corpos a se digladiarem em torno da Santa e de Eros.

### **Corpo - Novo Testamento**

Na segunda metade da década de 1970 o corpo-missionário tinha se transformado em corpo-Santuário, em corpo-Sagrado, em corpo-Coração de Jesus, em corpo-Via-Sacra e corpo-sacrilégio. Mas, em nenhum momento Márcio Mendonça deixou de pintar os temas que deram sustentação ao cristianismo, sua arte continuava se baseando nas cenas bíblicas, no Novo Testamento, nas histórias de Jesus, de Nossa Senhora, de São João Batista e dos quatro evangelistas (João, Mateus, Marcos e Lucas). O seu corpo não era feito apenas de carne, era composto de capítulos e versículos, estava vestido com um conjunto de passagens bíblicas que tinha ouvido em família ainda na infância.

*Figura 53 - Bodas de Canaã*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 54 - Multiplicação do pão e peixes*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

Figura 55 - São João



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

Figura 56 - São Marcos



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

Figura 57 - São Mateus



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

Figura 58 - São Lucas



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

A catequese ajudou a criar o seu corpo e o seu corpo criou as artes que, posteriormente, se transformaram em instrumentos de catequização. Esse ciclo catequético serviu para alimentar a sua subjetividade, que nunca deixou de ser religiosa. Mas, há outra coisa que chama atenção nessas seis telas que fazem parte do acervo da Igreja/Santuário do Sagrado Coração de Jesus de Fortaleza, é o tema da fome e da gula, ele tinha apetite de fé, de espiritualidade cristã. A fome espiritual fazia ele devorar os evangelhos e todas as passagens bíblicas.

### Corpo-Santa e Corpo-Eros

Essa insaciedade, como vimos anteriormente, não era só de religião, era de comida. A multiplicação dos peixes e a transformação da água em vinho, o banquete das bodas de Canaã, podem ser vistos como ponto de encontro entre essas duas fagias. Mas, ele também tinha fome de artes e de Eros. O ponto de intersecção entre essa pulsão religiosa, artística e erótica pode ter sido o painel de Nossa Senhora da Conceição, que encontra-se no teto da Catedral de Limoeiro do Norte.

“Eu acompanhei quase que diariamente o Márcio pintando aquela obra e teve um fato inusitado foi que ele já estava no acabamento da obra. Tem uns anjinhos e alguns anjos ele colocou a pintinha no anjo e o padre aqui da cidade chegou e determinou que ele tirasse. E ele disse que não tirava. (O padre dizia) Que anjo não tinha sexo. E ele disse que aqueles anjos ali tinham. Se eu não me engano a maioria, não sei se todos, não me lembro aqui agora. E houve um embate e ele disse que se fosse para tirar a pintinha do anjo ele não terminaria o quadro e não aceitaria que o quadro fosse exposto. Então foi, e esse assunto chegou até o bispo na época e foi decidido que quem determinava era quem estava assinando aquela obra ali, era do pintor Márcio Mendonça limoeirense. E assim foi até hoje, continua lá de uma

forma original e foi um fato muito engraçado. A gente conviveu e a gente viu o quanto Márcio ele era determinado, então ele reagiu de imediato na frente de várias pessoas e deixou exposto e se fosse para modificar a obra que ele tinha planejado do começo ao fim ele não aceitaria. Esse assunto foi até o palácio aqui da Diocese para tomar a decisão e o Márcio terminou sendo vitorioso daquela proposta que ele apresentou para a conclusão do quadro (Entrevista com Marcos Coelho, 17/05/2018)

A fala de Marcos Coelho apresenta uma narrativa que se repete em quase todas as entrevistas: que o quadro teria gerado polêmica por causa do pintinho do anjo. Mas, os sujeitos que teriam iniciado a polêmica mudam de acordo com quem está construindo a memória, podendo ser o padre, o bispo, as beatas ou os homens leigos da cidade. Na citação acima o conflito teria acontecido com o Padre João Olímpio Castelo Branco. O líder da Diocese aparece apenas como personagem mediador, que teria saído em defesa de Márcio Mendonça. Mas, em outras falas vemos exatamente o contrário, o foco das desavenças seria o bispo Dom Pompeu Bezerra Bessa.

*Figura 59 - Altar da Catedral de Limoeiro do Norte*



Fonte: fotografia do pesquisador

*Figura 60 - Nossa Senhora da Conceição*



Fonte: fotografia do pesquisador

“Ele muito compenetrado, concentrado na pintura dele, aqui acolá ele dava uma paradinha e descia conversava e brincava muito, era muito o jeito da mãe dele, era muito comunicativo, era muito expansivo. Mas, teve um problema com o bispo Dom Pompeu na época porque assim, ele pintou todas, ele fez todas as pinturas e a restauração da igreja seguindo os padrões mesmo rígidos né, prescritos pela doutrina da igreja pelo conservadorismo e pela questão da assexualidade dos anjos. E aí, de repente Márcio ousa pintar os anjos com a aparência humana, quer dizer, com sexo. Entendeu? Como se diz no português antigo mostrando as vergonhas (risadas). Aí pronto, isso aí foi motivo para uma grande briga, um grande desentendimento entre o

bispo e Márcio Mendonça. Isso está lá, quem for na catedral e olhar o teto vai ver que os anjos segundo Márcio Mendonça têm sexo né, isso foi um desentendimento muito grande (...) foi uma subversão sei lá, uma coisa assim, uma manifestação que foi severamente punida pelo bispo, o bispo quase queria suspender o trabalho” (Entrevista com Társio Pinheiro, 18/05/2018)

A fala de Társio Pinheiro, assim como a de Marcos Coelho, apresenta alguns traços da personalidade de Márcio Mendonça, como a concentração na hora de pintar, a alegria, o ser conversador, brincalhão, mas também capaz de raiva, de determinação e de força de vontade para defender seu ponto de vista. Existia uma falsa dicotomia entre sorriso e cara fechada, amizade e inimizade, amor e ódio, que estava muito presente na vida do artista. Esses sentimentos surgiam dependendo da ocasião, da especificidade de cada momento, podendo aparecer juntos ou separados. O jeito brincalhão e expansivo também podia ser “briguento”, se precisasse. A lembranças titubeiam em apontar o padre ou o bispo como responsáveis pelo conflito, alguns dizem que a divergência foi com um, outros afirmam que foi com o outro, e há quem diga que foi com os dois. Mas, essa querela também foi acompanhada por outras pessoas da sociedade limoeirense que também começaram a discutir o sexo dos anjos:

“Nossa Senhora da Conceição foi um quadro que fez muita polêmica na época, foi uma polêmica imensa (...) ele fez uns anjos e fez umas coisas fora da sociedade, vamos dizer assim né! o que ele fez os anjos o desenho dos anjos aos pés de Nossa Senhora da Conceição, ele fez algo a mais, para sociedade isso era um absurdo, a sociedade presa aos quadros, as caixinhas, aos rótulos não permitiu. Então, na época o bispo mais os padres e tudo eles colocaram ‘Apaga isso Márcio’, ‘Faça diferente’, ‘Ajeite isso’, ‘Nós não podemos colocar esse quadro com essas coisas grandes’” (Entrevista com Arísio Barros, 20/05/2018).

“Quando houve essa pintura, inclusive, uma das pessoas que foi minha tia Corina Holanda Remígio criou essa discussão daquelas mulheres, não sei quem era elas que estavam no meio, mas eu lembro que minha tia estava, aí. Houve essa discussão porque o anjinho ficou aparecendo o sexo dele” (Entrevista com Renato Remígio, 17/05/2018).

“Não sei se foi o bispo ou o padre, me lembro que teve isso que ele teria que desmanchar né! de fazer seus órgãos genitais nera isso? Que anjo não tinha! Para a Igreja naquela época os anjos não tinham órgãos genitais, anjos não tinham sexo. Teve essa polêmica, talvez foi o grande ato de discriminação porque foi a própria Igreja. Acho que a comunidade começou a chiar né, não sei bem como foi, mas está na lembrança que existiu e ele chegou a desmanchar mesmo né, não... não! Não, ele não desmanchou! Ele estava pintando um anjo imitando um humano como Jesus Cristo era humano. Acho que ele queria que os anjos fossem como Cristo com tudo que um humano tem. Não sei que defesa ele fez, mas ficou (Entrevista com Rita Peixoto, 14/08/2019)

“Teve os anjos com os pintinhos de fora (...) Uns diziam: ‘rapaz, anjo não tem pinta’, pessoal sabe né dizer grosseiro, mas hoje tudo ver com outra visão né, mas as pessoas diziam mesmo no ditado popular mesmo ‘quem foi que já viu os anjos mostrando o pinto’, outros diziam grosseiro mesmo ‘mostrando a rola’. Mas depois acostumou-se”

(Entrevista com José Maria Guerreiro, 29/01/2020).

Ao analisar dezenas de outras falas cheguei à conclusão de que todos estavam envolvidos, que a polémica tinha acontecido por causa do padre e do bispo. A decisão final, de deixar o anjo com o pintinho, só aconteceu depois de muita confusão. Mas, a querela não ficou entre as autoridades, algumas beatas e alguns homens leigos saíram em defesa dos seus representantes criando um clima de suspeição sobre a sua figuração dos anjos. O debate surgiu em torno de um dos anjos, que encontra-se aos pés de Nossa Senhora, com a mãozinha estendida, tentando pegar no seu manto.

*Figura 61 - Recorte do Quadro de Nossa Senhora da Conceição*



Fonte: adaptação de uma fotografia do pesquisador

O grande questionamento era se o anjo poderia ou não aparecer no quadro com o “pintinho”, a “pintinha”, o “pinto”, a “rola”, o “sexo” ou as “vergonhas” descobertas. O padre, o bispo e parte dos leigos e das leigas diziam que ele não tinha o direito de pintar Nossa Senhora dessa forma. Alguns até brincavam dizendo “que ela estava loira de mais né (risadas), que tinha (risadas) feito luzes no cabelo, então tem todo esse questionamento” (Renato Remígio, 17/05/2018). Quando olhamos para o quadro percebemos que o sexo do anjinho era quase insignificante quando comparado com o tamanho da tela. Uma pessoa desavisada poderia tranquilamente olhar e não perceber que ele existia. Mas, na cabeça de parte da sociedade limoieirense o pintinho se transformava em “pintão”, numa “coisa grande”, como dizia

Arísio Barros. A imaginação das pessoas conseguia fazer o anjinho entrar em ereção, transformando algo que parecia insignificante em um problema gigante.

Havia as pessoas que criticavam e outras que defendiam o artista. O argumento de ataque era a religião e o de defesa era a História da Arte. As pinturas renascentistas da Capela Sistina possuíam nu artístico e nem por isso tinham deixado de ser apoiadas pelo mecenato do Vaticano. Nós sabemos que o papel de mecenas da Igreja Católica não é o mesmo ao longo da História, que o caso do Renascimento é muito específico, não foi sempre que os Papas apoiaram os artistas e muito menos o nu artístico. Mas, ao ser questionado sobre essa polêmica Renato Remígio respondeu usando exatamente o caso do Vaticano: “Você vê historicamente em grandes obras que isso nunca foi problema para Igreja nenhuma em período nenhum a expressão das formas do corpo, o pecado está mesmo é na mente das pessoas né” (Renato Remígio, 17/05/2018).

Ele estava se referindo ao caso específico do Renascimento em que o nu artístico fazia parte das pinturas e esculturas, como acontecia na sociedade greco-romana. Mas, houve períodos em que a Igreja Católica cobriu os órgãos sexuais das pinturas e esculturas, criando um amplo debate sobre a nudez das imagens e o sexo dos anjos. Ao ser questionada sobre a polêmica Rita Peixoto lembrou exatamente dessa querela: “Teve com Michelangelo também né (risadas). O problema lá (em Roma) foi com o Papa né e lá (em Limoeiro do Norte) foi com o bispo (risadas)”. Tanto Renato Remígio como Rita Peixoto estavam falando da relação do Vaticano com Michelangelo que foi de mecenato, em alguns momentos, e de mercenário, em outros.

Apesar de Michelangelo ser considerado um dos maiores artistas do mundo, reconhecido internacionalmente pelas suas artes, quase que foi moído por “essa máquina de esquecer artista”. Enquanto ele estava vivo teve o seu legado reconhecido pela autoridade máxima do Vaticano, chegando a ser chamado pelo Papa Paulo III de “Comissário Superior e Arquiteto de São Pedro” (Ramos, 2016, p. 103 e 106). Mas, a proteção papal, que vinha de uma autoridade que tinha “recebido uma educação humanista na Universidade de Pisa e que tinha entrado em contato com grandes humanistas do período”, não impedia que houvessem ataques de outros religiosos que questionavam a presença de suas obras dentro da Capela Sistina. O argumento utilizado na época era que elas serviriam de munição para a Reforma Protestante, mas os ataques que surgiram vieram de dentro do próprio clero (Brandão, 2003, p. 59).

Apesar de ter se tornado amigo do Papa, visitando a sua família e sendo nomeado “primeiro arquiteto, escultor e pintor do Palazzo Vaticano”, com direito a uma boa remuneração e o título de cidadão romano, ele foi atacado duramente por causa de suas obras, principalmente “O Juízo Final”. A primeira querela foi em torno da técnica, os outros queriam que a pintura fosse feita com tinta a óleo e ele defendia a utilização dos afrescos. Mas, teve a liberdade de escolher o material e fazer os seus próprios desenhos, construindo a cena do jeito que queria, ou melhor dizendo, do jeito que o Papa permitia porque assim como Michelangelo ele era um homem do Renascimento que apreciava “a grandeza e a beleza da antiguidade clássica”. Foram quase dois anos de esboços (1533-1535) e mais quatro anos de execução (1536-1540), sendo inaugurada apenas em 1541 com uma missa solene realizada pelo próprio Papa (Brandão, 2003, p. 67-71).

O mais importante não é saber se ele fez sozinho, uma obra como essa dificilmente não teria a assessoria de um teólogo, de pessoas especialistas no Juízo Final, mas com certeza ele “inseriu elementos pessoais, o que naturalmente ocorre com qualquer artista ao realizar uma obra”. Michelangelo era um homem dividido entre Deus e o mundo, entre os valores religiosos e a arte greco-romana que se expressava através da sua produção renascentista. Mas, também se discutia se ele era sodomita ou não. O Juízo Final misturava a mitologia apocalíptica com os conhecimentos, os desejos e as angústias pessoais do autor, criando uma obra de arte que era indiscutivelmente sacra. Mas, que também carregava as marcas do sacrilégio (Brandão, 2003, p. 74-75).

O contexto era o da Reforma Protestante e da Contrarreforma católica, que aconteceu através do grande Concílio de Trento. Nos “primeiros 18 meses do Concílio” entre 1545 e 1547, “as principais decisões relativas ao dogma foram estabelecidas”, afetando diretamente a maneira como a Igreja Católica lidava com os artistas renascentistas. “A Vulgata de São Jerônimo foi estabelecida como a única versão oficial das Sagradas Escrituras e as bíblias italianas foram desconsideradas. Era um confronto direto com os protestantes que defendiam o fim do monopólio linguístico que a Igreja Católica tinha construída através do latim. Mas, também era um ataque aos artistas, porque “o uso do julgamento pessoal na interpretação das Sagradas Escrituras” passou a ser “proibido”. A partir de agora quem interpretasse de maneira diferente do que prescrevia o Concílio poderia ser punido (Brandão, 2003, p. 110-113).

A “cruzada” da contrarreforma não era apenas contra os protestantes, era contra o humanismo e a arte renascentista, eles precisavam controlar as imagens “para evitar interpretações indesejáveis por parte dos artistas” e “eliminar qualquer elemento secular ou pagão”. Foi nesse clima de censura e de perseguição que “vários textos renascentistas foram banidos ou reformulados” abrindo caminho para fazer a mesma coisa com as artes. Várias artistas foram acusados de obscenidade e falsidade e tiveram suas obras destruídas. O mesmo não aconteceu com as obras da Capela Sistina, que foram apenas cobertas (Brandão, 2003, p. 118-121).

À cobertura dos nus sistinos foi solicitada pelo Papa Paulo IV ao próprio Michelangelo, que se recusou a modificar sua obra. O Vaticano teve que contratar Daniele da Volterra “para recobrir as partes consideradas indecorosas”. Desde a inauguração, em 1541, que o Juízo Final recebia críticas, sendo “censurado pelos cardeais da Cúria Romana” que consideravam a obra indecente demais para ficar na “capela e sobre o altar papal”. O problema não era apenas a obra em si, era “ter sido realizada, com toda a grandiloquência de seus nus, na Capela Sistina”. Ao longo do século XVI centenas de críticas, como as de Lorentino, Dolce e Giovanni Andrea Gilio, discutiam os supostos “erros e os abusos cometidos pelos artistas de seu tempo em suas obras”. Mas, além do nu e das divergências teológicas havia o problema da inclusão de personagens da mitologia greco-romana dentro da mitologia cristã (Brandão, 2003, p. 124-135)

Ao contrário do que muitos imaginam “o Juízo Final”, de Michelangelo, quase foi destruído, como aconteceu com diversas outras “obras consideradas licenciosas e imperdoáveis pelo crivo do decorum pós-tridentino”. Quem olha para a Capela Sistina e vê um exemplo de boa convivência entre os artistas, o nu artístico e a Igreja Católica, não sabe que essa experiência renascentista foi censurada pela Igreja tridentina e que muitas obras tiveram que ser destruídas ou retocadas (Ramos, 2016, p. 106).

O debate que surgiu em torno do quadro de Márcio Mendonça, que ficaria no teto da Igreja Catedral, quase em cima do altar, aconteceu em Limoeiro do Norte na década de 1980. Mas, o padre e o bispo, que se consideravam progressistas ou semi-progressistas estavam usando argumentos que lembravam o Concílio de Trento, que tinha acontecido quase quatrocentos anos antes. Eles defendiam o Concílio Vaticano II, da década de 1960, mas nesse caso específico estavam usando ideias do começo da modernidade e do final da Idade Média.

Os líderes da Igreja local, que aderiram a reforma mais progressista da Igreja Católica, estavam olhando para Márcio Mendonça com os olhos da contrarreforma, do Concílio de Trento e das inquisições medievais. Eles não admiravam os inquisidores, os tridentinos e nem mesmo os ultraconservadores da Igreja romanizada, mas estavam agindo como tais, porque a reação deles não era apenas de ordem teológica, tinha haver com a vida cotidiana, com os entendimentos e desentendimentos pessoais, que eram movidos por afetos e desafetos.

Primeiro, é preciso levar em consideração as diferentes temporalidades e espacialidades, as mudanças ocorridas na Europa não chegavam da mesma forma e nem de maneira simultânea nas Colônias, muito menos nas Capitâneas. Alguns ideais medievais, tridentinos, coloniais, sobreviveram no Brasil Império, assim como parte dos valores da Igreja Católica do Brasil imperial continuaram existindo na República. Mas, tudo isso sobreviveu, de alguma forma, no século XX, convivendo com o projeto de romanização e o Concílio Vaticano II. Existiam descontinuidades e continuidades, que desaguavam no presente formando um oceano de temporalidades.

O padre e o bispo, que pertenciam a Igreja reformada da segunda metade do século XX, podiam apresentar em suas ações e reações traços da Igreja reformada do século XVI. Mas, não se trata só de camadas temporais sobrepostas, existem camadas afetivas, montanhas de afetos e desafetos, que movem as decisões humanas. A divisão entre conservadores e progressistas podia ser relativa, principalmente quando envolvia as questões de gênero e sexualidade. Alguns padres e bispos progressistas, adeptos das pastorais que deram origem a vários movimentos sociais nos anos setenta, oitenta e noventa do século XX, podiam ser extremamente conservadores nas pautas que envolviam costumes e valores morais.

Apesar de estar muito ligado aos franciscanos Capuchinhos, de ter se tornado um missionário junto a eles, de conhecer a religiosidade popular, Márcio se sentia mais próximo de seu Padrinho Monsenhor Otávio de Alencar Santiago e do Bispo Dom Aureliano Matos, que pertenciam a Igreja romanizada, do que de Padre João Olímpio Castelo Branco e do bispo Dom Pompeu Bezerra Bessa, que tinham acompanhado as mudanças do Concílio Vaticano II. Ele construiu uma infância idealizada e se sentia mais protegido nela, com a família, o “padre-padrinho”, as vizinhas e o “bispo-Príncipe”, do que na nova Igreja e na nova Diocese que se esforçava para ser popular. Existia um rancor muito forte, um desafeto profundo que surgiu quando Dom Pompeu

Bezerra Bessa denunciou a sua sexualidade aos Capuchinhos do Maranhão. Era esse sentimento que aflorava quando ele se sentia ameaçado pelo padre ou pelo bispo.

“O Márcio era muito de temperamento, ele era muito forte do ponto de vista de uma reação positiva. Quando ele ria, era uma risada inconfundível, a risada do Márcio. E também ele quando era contrariado e não aceitava, não era só porque era contrariado não, mas quando ele achava que alguém estava questionando ele de uma forma sem argumento, sem trazer dados que pudesse convencer ele tinha uma reação muito forte. Foi o caso aí, queria tirar, sem definir sexo no anjo só porque era uma questão da Igreja não podia ter a pintinha lá, a piroquinha lá do anjo (...) quando ele foi ameaçado ele teve uma reação muito forte, muito forte, foi embora e chegou a falar alto, gesticular e deixava claro, se eu não me engano foi a terceira vez que ele foi questionado e ele bateu o pé e disse claramente alto e forte que não aceitaria ser exposto o quadro. E foi embora e deixou todo mundo assim olhando e ele ficava vermelho quando tinha raiva e ele tinha a pele muito clara aí ficava vermelhozinho e ele deixou digamos assim, demarcou posição e foi embora dizendo que não voltaria mais e que ninguém tocaria no quadro. Ele não aceitava nenhum outro pintor, outro profissional vir tirar ele, não aceitava e muito menos expor o quadro (...) ele não aceitou de jeito nenhum dessa história que a Igreja apresenta que anjos não tem sexo e para ele anjo tem sexo e os anjos são as criancinhas e tudo. E ele achou que era uma hipocrisia, na realidade, ele usou esse termo várias vezes alto que a Igreja estava sendo hipócrita (Entrevista com Marcos Coelho, 17/05/2018)

“Por conta dessa identificação dele eu ia pra lá para casa dele vestido com trajes de kung fu, quimono aquela coisa, e fazia alguns katas, algumas posições, uns golpes. E usava uma arma né chamada Nunchaku que inclusive eu dei uma arma dessa para ele de presente, ‘Márcio está aqui’. Aí ele, posso dizer na gravação sem problemas? Foi exatamente quando ele estava pintando a catedral, o Bispo era Dom Pompeu, aí eu acompanhei de perto esse trabalho dessa pintura por conta da nossa aproximação e amizade. Ele permitia que a gente entrasse não só eu, outras pessoas entravam também, Nilsinho que era filho de Zé Nilson Osterne, tinha algumas pessoas que tinha acesso fácil a Catedral (...) No dia que eu dei esses pauzinhos unidos por uma corrente para ele, aí ele era dono de um humor um jeito engraçado de falar disse: ‘Nossa! Que coisa mais apropriada para dar uma pancada na cabeça do bispo’, levou isso assim como pilhéria” (Entrevista com Társio Pinheiro, 18/05/2018).

“Eu ouço dizer que houve uma polêmica com o irmão Pompeu, que ele não pagou direito a ele, ele falava com o bispo. Tem essa conversa de eu ouvi dizer, não sei se aconteceu ou se não aconteceu, que o irmão Pompeu não havia pago, ajustado o preço, o irmão Pompeu não havia pagado todo. A mim ele nunca falou mas eu ouvi dizer que ele pegava até pesado com o irmão Pompeu. Quando ele estava meio revoltado ele pegava pesado com o irmão Pompeu. Nunca ouvi ele falando, mas ouvi pessoas dizerem, que ele desabafava, mas a mim ele nunca desabafou” (Entrevista com José Maria Guerreiro, 29/01/2020)

As falas de Marcos Coelho, Társio Pinheiro e José Maria colocam em destaque exatamente a questão dos desafetos. Márcio Mendonça podia ir de uma risada estridente a um instante de fúria, ou expressar essa raiva através da pilhéria, da zombaria, da brincadeira, como aconteceu com os “pauzinhos” que foram dados por

Társio Pinheiro. Mas, por que ele dizia que a Igreja estava sendo hipócrita? Como artista sacro, que conhecia igrejas, mosteiros, conventos, santuários e museus do Ceará, de Pernambuco e de outros estados do Brasil, ele sabia que os anjinhos pelados faziam parte das artes sacras, que eles estavam presentes nas pinturas e nas esculturas desde o Renascimento, que existiam na arte barroca e rococó, tanto na Europa como no Brasil.

Eles já habitavam o senso comum das artes sacras, os artistas e as artistas não discutiam mais sobre a legitimidade da sua presença aos pés de Nossa Senhora. Nas pinturas e esculturas que foram dedicadas a ela os anjos estavam lá, em cima, em baixo, atrás dela, voando no céu, mas quase sempre tinha algum. O que Márcio Mendonça estava querendo dizer era que não tinha mais sentido fazer essa discussão sobre o sexo dos anjos no final do século XX. Ele sabia, como artista sacro, que durante séculos a Igreja tinha feito esse debate, que os seres angelicais eram sem corpo e sem sexo. Os anjos da Idade Média, por exemplo, eram “seres jovens, alados, porém de corpos delgados, sexualidade atenuada e completamente vestidos, muitas vezes quase incorpóreos” (Brandão, 2014, p. 139).

Os anjos que aparecem no quadro de Nossa Senhora da Conceição, e que povoam o nosso imaginário contemporâneo, não existiam no começo do cristianismo, os anjinhos que aparecem na iconografia como crianças, ou como “bebês despídos e dotados de exuberância corpórea” não existiam na arte medieval, eles surgiram através do Renascimento italiano, que fez a “aplicação do modelo do Eros menino para a representação dos seres angelicais”. A busca dos artistas e dos intelectuais pela cultura grega e romana fez ressurgir as histórias antigas, a mitologia, que se transformou em pinturas e arquiteturas sobre os “seres alados da antiguidade pagã”. Mas, não se trata apenas do renascimento de “elementos da antiguidade clássica”, é um “processo de cristianização dos mitos” ou “angelização de Eros” (Brandão, 2014, p. 140).

A Igreja Católica se apropriou dos seres alados da mitologia greco-romana para dar forma aos seus próprios mitos, aos personagens das suas narrativas. Os anjos pagãos tiveram que perder parte das características antigas para se adaptar ao cristianismo. Mas, o cristianismo também precisou abrir mão de parte da sua própria iconografia, aproveitando elementos da estética pagã. O que não faltava na sociedade grega e romana eram seres alados que podiam servir como modelo para dar forma aos arcanjos cristãos.

Nice ou Niké era uma deusa grega que pertencia “à primeira Estirpe divina, filha do Titã Palante e de Estige” e muitas vezes “equivalia à Atenas Alada e foi representada, tradicionalmente, como uma mulher com grandes asas alçadas com coroa de louro e ramos de palma na mão”. Mas, na sociedade romana ela era chamada de Vitória. A deusa alada dos gregos e dos romanos pode ter ajudado a criar a estética dos anjos jovens e adultos que possuíam feições que transitavam entre o feminino e o masculino (Brandão, 2014, p. 142).

Os seres chamados de Ventos, “filhos de Eos ou Aurora e Astreo”, também faziam parte da mitologia grega e eram entidades aladas. Personagens como “Bóreas, o vento do Norte (ou Aquilão)”; “Zéfiro, o vento Oeste (ou Favônio)”, “Nótos ou Áuster, o vento Sul”; e “Eurus ou Euro, o vento Leste”, eram parentes dos ventos Kaikias, Lips, Apeliotes e Siroco. Qualquer um desses seres alados, que voltam a ganhar espaço através do Renascimento Cultural, podem ter servido como modelo para os arcanjos. Não precisava ser um Deus ou um titã para servir de referência, podia ser um humano com devires de pássaro, como “Ícaro, filho de Dédalo” que saiu do labirinto do Minotauro com as “asas de cera” que derreteram ao sol. Mas, a grande referência da arte renascentista era Eros, principalmente em sua forma infantil” (Brandão, 2014, p. 142-143).

Eros (com “e” minúsculo) significava “energia” e “potência”. Era uma força que não combinava com a mortificação dos mosteiros, ter a carne nua para os beneditinos e para os franciscanos, significava despir-se dos prazeres do mundo, das vontades, dos desejos, da luxúria, da gula, de quase tudo que o corpo podia oferecer. O Eros significava exatamente o contrário, era a “entidade cósmica primordial, o princípio animador do universo, por meio do qual tudo foi criado”, “uma força que conseguia atrair fisicamente e sexualmente os seres humanos”, capaz de provocar um “violento desejo físico” que fazia “tremor os membros”, como dizia Heródoto (Brandão, 2014, p.143).

Na poesia lírica, Eros aparece como uma força “audaz”, “intratável”, “capaz de brincar com os desejos humanos. Na poesia de Saffo ele pode ser “o vento que sopra” ou “a memória” que afeta o corpo de maneira doce e amarga, provocando “alegria e sofrimento”. Para Platão o eros seria essa força “destinada a culminar numa dupla carência: a distância dos homens em direção a ideia eterna e a separação do andrógino primordial em criaturas do sexo masculino e feminino”. A angelização de eros fez exatamente o contrário, transformou os anjos em uma possibilidade de se

aproximar do eterno e criou um corpo utópico que é andrógino, mesmo quando o sexo está a mostra (Brandão, 2014, p.144).

Eros (com “E” maiúsculo) “era um deus primordial, nascido ao mesmo tempo em que a Terra se formara” e teria sido “criado na origem do Cosmos, um Deus primordial que nasce do Caos”. As primeiras representações dele eram “símbolos anicônicos ou fálicos” que foram substituídas por seres alados jovens e adultos, com ênfase em seus falos” e depois por crianças aladas que saíam pelo mundo com tochas, arcos e flechas para incendiar e ferir os corações. A primeira reação da Igreja Católica foi tentar negar Eros, como fez com os outros deuses gregos. Mas, curiosamente, a primeira cartografia cristã dos seres alados, chamada de “hierarquia celestial” foi feita por um filósofo chamado Pseudo-Dionísio, que tentava conciliar neoplatonismo e cristianismo (Brandão, 2014, p.144-146).

A hierarquia dos seres angelicais foi dividida em “Primeira Tríade” (Serafins, Querubins e Tronos), “Segunda Tríade” (Dominações, Potências e Potestades) e a “Terceira Tríade” (Principados, Arcanjos e Anjos). De todos estes “apenas os anjos poderiam entrar em contato com os seres humanos”. Essa foi uma das grandes adaptações da mitologia e da filosofia greco-romana ao mundo medieval, do paganismo ao cristianismo, dando corpo a esses seres que só se manifestavam nas escrituras “de modo não humanizado, não corpóreo, mas apenas como vozes, luzes ou chamas” (Brandão, 2014, p.146).

Os textos que mostravam essa “hierarquia celestial” chegaram ao Renascimento, aos leitores humanistas e neoplatônicos e aos artistas, que absorveram “a cristianização de eros” que já estava presente “no neoplatonismo do pseudo-Dionísio. A “divinização de eros”, presente no pensamento de Platão, se juntou com a “divinização dos anjos”, do pseudo-Dionísio, criando as “bases filosófico-religiosas para a operação iconográfica de representar os anjos como Eros menino” (Brandão, 2014, p.151).

Foi assim que eles deixaram de ser “figuras incorpóreas ou solenes” para se transformarem “em bebês de corpos exuberantes e rechonchudos, como Eros menino pagão, dados à graciosidade e as travessuras infantis”. A arte Barroca e Rococó, que se espalhou pelo Brasil, se tornou herdeira dessa adaptação renascentista, “sem precisar justificar mais, nem do ponto de vista teológico, nem do ponto de vista artístico, a utilização do modelo dos anjos alados, inspirados no Eros pagão, para a representação dos anjos”. Anjinhos, Serafins e Querubins começaram a aparecer nas

pinturas, nas esculturas, na arquitetura e nos objetos sacros, “circundando as imagens dos santos e as cenas bíblicas” (Brandão, 2014, p.152).

Márcio Mendonça tinha passado pelas igrejas de Olinda, de Recife e de outras partes do Brasil, ele conhecia de perto várias obras que mostravam os anjinhos nus. É por isso que ele não conseguia entender o ponto de vista do padre e do bispo, para ele não tinha sentido, “a carga teológico-filosófica que alimentara a transposição de Eros Antigo ao anjo cristão nos séculos XV e XVI” já tinha sido “assimilada e naturalizada por artistas e artesãos a ponto de esvaziar-se num certo convencionalismo”. A imagem do anjinho foi perdendo, pouco a pouco, “o peso simbólico e religioso da imagem em direção ao profano, ao mundano e ao festivo, surgindo uma legião de anjinhos açucarados e entendidos como mera decoração” (Brandão, 2014, p.152).

O que Márcio Mendonça não conseguia entender é que existiam outras temporalidades na cidade de Limoeiro do Norte na década de 1980, não era apenas o tempo cronológico e nem somente o tempo das viagens pelo Brasil e pela América Latina, era o tempo medieval, o tempo tridentino, o tempo da censura e do autoritarismo, o tempo das imagens cobertas ou quebradas. Mas, também era um tempo de construção e reconstrução, o padre e o bispo precisavam das mãos e da criatividade dele para pintar outros quadros sacros, restaurar a Igreja Catedral e fazer a estátua do Bispo Dom Aureliano Matos.

O mesmo artista censurado, por causa “da piroquinha lá do anjo” era solicitado para ajudar a construir a identidade do município e da Diocese de Limoeiro do Norte (Marcos Coelho, 17/05/2018). Ao invés de pensar esses espaços como palco de afetos ou de desafetos precisamos conseguir enxergar a encruzilhada entre ambos, estamos falando de conflitos e de alianças. Márcio Mendonça não representava apenas o novo, o diferente, o transgressivo, ele era extremamente tradicional e normativo, estava procurando por assimilação e não apenas por diferenciação. Olhando por esse ângulo é totalmente compreensível a sua presença na Igreja Catedral mesmo depois de tudo que o bispo tinha feito.

*Figura 62 - Catedral de Limoeiro do Norte (1980-1981)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 63 - Estátua de Dom Aureliano Matos (1980)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

“Nos anos 1980/1981, em Limoeiro do Norte, realizou um trabalho de restauração do altar- mor da Catedral em estilo barroco, fazendo aplicações de folhas de ouro nos ornados, cornijas, volutas e capitéis das colunas. Durante a execução da obra, chegou a se pronunciar para o Boletim Campus, sobre o espírito de conservação que esperava da população: ‘Eu gostaria que todo o nosso povo se interessasse mais pela cultura, pelo conhecimento daquilo que foi e que deverá permanecer por toda a vida. Se a Catedral é antiga, antiga ela deverá permanecer, muito embora sempre limpa, zelada, mas conservando o seu estilo’. A tela de Nossa Senhora da Conceição, com cerca de quatro metros (quatro metros de altura, ao todo são dez metros quadrados), para o teto da Catedral de Limoeiro do Norte-Ceará, tem a sua assinatura e foi datada de 1981” (Vital e Mendonça, 2007, p. 81).

O argumento, nesse caso, é totalmente diferente daquele que tinha usado para defender o anjo que pintara: a Igreja deveria ser restaurada para ficar com os traços tradicionais, do “jeito que foi e que deverá permanecer por toda a vida”. Márcio Mendonça expressa assim sua grande complexidade subjetiva, ele conseguia ser ao mesmo tempo transgressivo e restaurador. Mas, se ele fosse utilizar esse mesmo argumento em todas as situações, acreditando que todas as coisas deveriam ficar do “jeito que foi” e “permanecer” o mesmo “por toda a vida” nunca teria viajado pelo mundo, se aventurado pela arte surrealista e nem pintado e esculpido a Márcia na própria carne.

Por mais que ele fosse conservador, ou restaurador, as pessoas olhavam para ele e viam transgressão, porque a sua fala, os seus gestos, o seu andar, criava uma imagem de si, que era lida através das lentes da sociedade, produzindo uma figura estereotipada e cristalizada que as pessoas conservavam, como se fosse um monumento dedicado a infâmia. A outra figuração, que surgiu posteriormente, e que

se sobrepõe a esta, é a da fama, criando a aura da genialidade. A imagem do artista, do gênio, que muitas pessoas dizem que viram pintando na Catedral de Limoeiro do Norte foi construída a posteriori. O discurso que existia na época não era esse, era que tinha um rapaz “mariquinha” pintando a Santa ou um viado esculpindo o bispo.

“Eu conheci Márcio fiquei curioso eu menino com 14 anos - 16 anos fiquei curioso porque se falava muito: “Olhe tem uma pessoa”. Na época se chamava gay, se chamava mariquinha e tinha outros nomes. “Ah está pintando a igreja”. Eu ficava curioso. Eu ia pro colégio e ficava curioso de ver as portas da igreja abertas, então eu ficava bispando porque naquela época a gente não podia entrar na igreja tinha que pedir permissão né, então eu ficava bispando e via aquele rapaz simples com pincel pintando as colunas e aquela coisa bonita você sentia que era um trabalho altamente dedicado à arte” (Entrevista com Arísio Barros, 20/05/2018).

“Eu tenho uma vaga lembrança. Uma vez na igreja. Muito menino com os outros. Mas, passava medo os meninos de Limoeiro. Lembro que fiquei curioso para ver o que estava pintando. Mas, os outros me botaram medo. Não lembro o que disseram mas não tive coragem de me aproximar. As pessoas da época deveriam ser como eu fui, a curiosidade com o medo” (Conversa virtual com Duaram Gomes, 18/08/2020).

As falas de Arísio Barros e Duaram Gomes nos ajudam a entender que havia um misto de admiração e exotismo, de curiosidade e preconceito, que fazia com que as pessoas se aproximassem e ao mesmo tempo ficassem com medo. Havia escalas de proximidade diferenciadas, não era todo mundo que tinha acesso ao espaço, uma coisa era Társio Pinheiro e outros amigos que entravam e ficavam do lado, outra coisa eram as pessoas que ele não conhecia e chegavam curiosas tentando “bispar”. Como lembra João Bosco: “ele não gostava de estar no cavalete e alguém ficar ao lado dele, mas eu ficava porque nós éramos amigos de cidade muito próximas” (Bosco, 14/08/2018). Esse sentimento de aproximação ou distanciamento, de admiração e de medo, aparece nas falas de vários interlocutores. Mas, tem outro discurso que também se repete, o de arrependimento por não ter valorizado o artista em vida.

“Eu tive as experiências de conhecer o Márcio muito garoto ainda quando eu vinha de férias para Limoeiro na igreja matriz na catedral quando ele estava restaurando algumas obras lá, algumas imagens (...) Era uma coisa muito reservada sabe? Até porque assim, você sabe que a pessoa quando ela está exercendo uma arte que ela está ali viva que está praticando que está na dificuldade da construção né, as pessoas tem uma referência. Aí, por incrível que pareça esse nosso grande defeito humano aí depois que a pessoa se vai, aí a pessoa passa a ter uma outra visão, passa ter um outro valor né” (Entrevista com Renato Remígio, 17/05/2018).

Essa mesma dualidade, que fazia as pessoas se aproximarem ou ficarem distantes, em um misto de admiração e medo, valorizando ou desvalorizando o corpo e as artes, aparece também nas memórias que falam sobre o processo de construção da escultura de Dom Aureliano Matos.

“A Ilha é uma comunidade em Limoeiro que tinha um galpão onde ele começou fazer a estátua de Dom Aureliano Matos que foi o bispo da cidade o primeiro bispo que trouxe muitas benfeitorias para a cidade. E nessa época também eu era curioso, a gente criança era muito curioso e também se falava: “Olha, tem um rapaz, um mariquinha pintando. Um rapaz diferente pintando lá na Ilha”. E, eu no lugar de ir para o colégio eu já passava lá para ver. Era um galpão de lona grande e estava lá Márcio fazendo as peças do saiote do bispo e depois a outra parte. Foram 3 etapas: O saiote, a parte do busto e a cabeça do bispo na época (...) A comunidade toda ia visitar o rapaz pintando. Deixar bem isso claro o povo ia ver o rapaz que depois veio a moça, veio a menina, a menina que abrochou dentro do corpo de Márcio. Então, era um trabalho muito bonito” (Entrevista com Arísio Barros, 20/05/2018).

“Eu acompanhei ele fazer a Deusa, não, desculpe a deusa não, a estátua de Dom Aureliano. O Dom Aureliano foi lá na ilha que ele produziu. A gente acompanhou e eu lamento muito, pela amizade que eu tinha com o Márcio naquela época, a gente não tinha noção do valor de quando a gente perde o artista ou a pessoa como o Márcio. A gente não ficar com a obra e eu não tenho a menor dúvida que se eu dissesse assim “Márcio gostaria que você pintasse uma obra dedicada a minha pessoa” ele teria pintado produzido uma belíssima obra porque a gente tinha uma relação de amizade. Mesmo seu Fausto o pai e a mãe dele a gente tinha assim uma relação muito amiga, quando a gente se via a gente sentia uma energia muito positiva a adentrar na residência a família lá do Márcio” (Entrevista com Marcos Coelho, 17/05/2018)

A centralidade do Bispo Dom Aureliano Matos na vida de Márcio Mendonça não é apenas por causa do seu poder político, da exaltação como autoridade religiosa da cidade e da região, está mais relacionado com os desafetos que tinha com relação ao novo bispo e aos novos padres. Uma coisa era a Diocese da sua infância, que aparece de maneira idealizada nas suas memórias, outra coisa era a Diocese da década de 1970 e 1980 que tinha entrado em contato com a Ordem Menor dos Frades Capuchinhos e denunciado a sua sexualidade e identidade de gênero.

A primeira, promoveu a sua formação inicial no interior do catolicismo; a segunda, impediu que seguisse a vida religiosa e que se tornasse clérigo. Não se trata de uma divisão entre ala conservadora e ala progressista, porque essa separação é política e passa por um processo de racionalização, de segmentação das identidades religiosas. O que move os sentimentos de Márcio Mendonça nesse momento não é essa disputa histórica, são os afetos e desafetos pessoais. A polêmica em torno do quadro de Nossa Senhora da Conceição, que levou os padres, o bispo e parte das

beatas a discutir o sexo dos anjos, não pode ser entendido apenas do ponto de vista macro-histórico.

É importante conhecer a história da arte e saber como a Igreja Católica se apropriou dos seres alados que povoavam a mitologia greco-romana. Mas, é necessário saber que parte dos conflitos aconteceram por causa de desavenças locais, que surgem em torno de outras histórias e de outras artes. O debate não era apenas sobre a presença de “Eros” dentro de um quadro de Nossa Senhora, era sobre a existência de Nossa Senhora e de Eros dentro da subjetividade do autor da obra. Não era o quadro que incomodava, era o pintor, era o seu corpo, que estava perdendo a vergonha e deixando de “cobrir as vergonhas”. O que incomodava não era o anjinho Eros, era a sua dimensão erótica.

Por mais que os anjos tenham se tornado objetos de ornamentação, sem a mesma função religiosa do passado, eles não são apenas isso, o debate sobre o sexo dos anjos não morreu, ele continua presente. Mas, o motivo de tanta querela não era o quadro e nem o anjinho, era o próprio Márcio Mendonça. Ele era o “querubim” desejado por causa da “plenitude e efusão de sabedoria” no campo da religião e das artes, mas também era o serafim “que em hebraico significa seres que ardem” (Brandão, 2003, p. 146). Não era apenas um corpo-anjo ou um corpo-arcânjo, era um corpo-Nice, um corpo-Niké, um corpo-Vitória, um corpo-Atena Alada, um corpo-Vento, um corpo-Ícaro, um corpo-eros (com “e” minúsculo) e um corpo Eros (com “E” maiúsculo).

A raiva do padre e do bispo não era apenas por causa da pintinha do anjo, era porque Márcio Mendonça estava dando pinta, estava sendo pintoso (ou pintosa) demais. O que eles temiam não era o eros empalhado na imagem da Santa, era o eros vivo que se expressava através do corpo de Márcio, em forma de “energia” e “potência” (Brandão, 2014, p.143). O que eles achavam perigoso era a força simbólica desse Deus alado que tinha surgido do caos, que continuava carregando dentro de si “um andrógino primordial”, um ser das nuvens, dos ventos e das ventanias, com suas tochas e flechas queimando e ferindo o coração das pessoas. O anjinho do quadro já estava domesticado, o que eles temiam era o anjo selvagem que, em carne e osso, pintava. O que receavam era o anjo danado que poderia cair do céu, como Lúcifer ou como Ícaro. O que assustava era o desejo humano de sair do labirinto e de ser Eros, de voar em direção ao sol, mesmo correndo o risco de se queimar.

### 2.3.6 Paisagem Sentimental 14: Corpo-curso, corpo-discussão e corpo-excursão

**Topografia:** Limoeiro do Norte (CE), Fortaleza (CE). **Cronografia:** 1973-1980; **Docgrafia:** entrevistas, fotografias, livro “A Arte em Dois Mundos”; **Sensigrafia:** desejo, paixão, felicidade, prazer, raiva, tristeza, alegria, diversão, danação.

Ao sair da Paisagem Sentimental 13 percebemos que as pessoas estavam sendo movidas pela paixão, pelos sentimentos, pelos afetos e desafetos com relação a arte sacra e ao sacrilégio. Era essa dimensão “phática” que estava presente no debate, o sexo dos anjos era apenas uma desculpa para falar do corpo-sacro e do corpo-sacrilégio de Márcio Mendonça. A pulsão erótica não estava na tela, encontrava-se na carne e na imaginação das pessoas. O combate não era apenas ao “Eros” do quadro e aos “eros” do pintor, era ao erotismo nas entranhas da igreja. O alvo dos padres e dos bispos não era apenas o Eros na arte ou o “eros” nas carnes do outro, era a dimensão erótica dentro de si.

Ao entrar na Paisagem Sentimental 14 encontramos fotografias, textos escritos e, principalmente, relatos orais, que ajudam a entender as várias nuances do sujeito Márcio Mendonça. O corpo-sacro e o corpo-sacrilégio, o corpo-santa e o corpo-eros, era também o corpo-curso, das aulas de arte; o corpo-discussão, dos conflitos com o padre e o bispo; e o corpo-excursão, da viagem que fez com os estudantes e seu namorado para a praia de Majorlândia, na cidade de Aracati. A experiência de ensinar, de brigar e de se divertir ajudavam a construir as suas artes, assim como o seu corpo e a sua subjetividade.

#### Corpo-curso

Márcio Maia Mendonça nasceu na Diocese de Limoeiro do Norte, foi educado por padres, tanto na sua educação formal como não formal. Ele estudou em uma escola que tinha professores padres (Colégio Diocesano Padre Anchieta) e foi afilhado de um padre (Monsenhora Otávio de Alencar Santiago). Esse era um dos motivos de sempre regressar para o ninho, de procurar o berço, de retornar a infância. Mas, esse retorno era desejado e indesejado, tanto por ele como pelos outros. Havia pretextos para voltar, assim como existiam motivos para não querer retornar. A mesma coisa acontecia com as outras pessoas, havia gente que esperava ansiosamente pela sua

volta, enquanto outros preferiam que nunca voltasse. Em meio a essa encruzilhada sentimental tinha sujeitos que temiam e ao mesmo tempo precisavam dele, por causa das suas artes.

Existia um certo glamour em torno da figura do artista, ele tinha passado pelo Curso Livre da Escola de Belas Artes do Recife e pelas aulas de História da Arte e as experiências no Colégio Pio X serviam de currículo para trabalhar como professor e oferecer seus cursos. Um dos espaços da cidade em que pôde repassar seus conhecimentos foi a Associação Cultural de Limoeiro do Norte, que foi cedida “para dar um curso de pintura sem ter que nada pagar” (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 38). Outro “atelier”, que também costumava usar, era o seu apartamento, lá no Prédio do Moura. Mas, havia também a Escola Normal Rural de Limoeiro do Norte e o Colégio Diocesano Padre Anchieta. O contato com Judite Chaves Saraiva e Padre Francisco de Assis Pitombeira era uma forma de voltar ao tempo de Monsenhor Otávio de Alencar Santiago e do Bispo Dom Aureliano Matos.

A escultura da Deusa Olímpica, como vimos anteriormente, surgiu no contexto das Olimpíadas Estudantis Jaguaribanas, que eram organizadas por Padre Pitombeira, diretor do Colégio Diocesano. Mas, ela foi esculpida em uma das Salas da Escola Normal Rural de Limoeiro do Norte, que era a segunda casa de sua madrinha Judite Chaves Saraiva. O fato de voltar, de pisar nos mesmos lugares em que tinha estudado ou se divertido, significava procurar uma origem, um atelier primordial, onde teria começado a aprender arte, que podia ser a casa da mãe, a casa de Dona Miriam, a casa do Padre, a casa de Dona Judite ou essas duas escolas.

“Ele fazia o show dele e tal, quer dizer o mundo todo brilhando tudo mudava quando esse cara aparecia ai pronto ia pra casa da Dona Lirete, a dona do cartório, a Judith eram as madrinhas principais dele, a mãe da Rita Peixoto (Dona Miriam) também era madrinha dele, então pra essas pessoas Márcio nunca deixou de ser importante, agora no todo Limoeiro em si logo ficou uma coisa difícil (...) onde ele mais ia que era a casa da Dona Lirete é a do cartório né? A mãe dela dona Judith, lá era onde ele se acoitava mais, tinha a família inteira os irmãos e tudo mais era assim o coroamento do Márcio, eu entendi assim como o lugar que ele tinha trânsito. E Dona Judith era uma autoridade todo mundo respeitava demais, eu creio que isso ajudou dava uma certa carta de trânsito ao Márcio (...) É uma coisa de elite né? não deixa de ser mas era o uso da época, era o jogo deles, o jogo nosso que a gente (enquanto artista) podia jogar, que eu também era um deles, eu estava no meio” (Entrevista com Eugênio Leandro, 22/07/2015)

A fala de Eugênio Leandro destaca a dimensão do jogo, existia uma estratégia de ambas as partes, as elites políticas e religiosas precisavam de

arte e cultura e os artistas precisavam de espaço para fazer artes. Eles necessitavam um lugar assim para se abrigar, para transitar e se coroar. Mas, Márcio Mendonça precisava ainda mais, por causa das artes, da identidade de gênero e da sexualidade dissidente. A experiência de pintar para Dona Judite ou de oferecer um Curso de arte para o Colégio Diocesano era uma forma de se reaproximar do “ninho”, de voltar a infância e à adolescência. Mas, também era uma maneira de viver o presente, de sentir as mudanças, de aproveitar o que estava acontecendo naquele instante. O passado podia se presentificar e o presente ficar passado, criando uma interação interespaçial e intertemporal.

“Entre 1972 e 1978 eu fiz sexta, sétima e oitava, primeiro e segundo científico todos no Colégio Diocesano e foi uma formação assim a quem eu tenho que agradecer demais. Tive muita sorte de ter aquele time de professores tão queridos e comprometidos com a gente, pessoas como Aécio de Castro, Márcio Mendonça, Padre Pitombeira, Luzanira, Dona Creuza, muita gente boa, era um corpo de professores interessantíssimo que se comprometiam muito com a gente e podemos aprender de tudo. Eu acho fantástico que tudo que eu vi na minha vida após sair do Diocesano eu nunca me atralhei em nada, no meu mundo de produção artística, fazendo produção de discos, inventando livros, inventei sempre, eu já saí de lá formadíssimo, graças aquelas invenções loucas do Aécio de Castro e Márcio Mendonça principalmente. Por que eles jogavam a gente na fogueira, vamos fazer e vamos fazer, aquelas histórias do coral você lembra? O Limoeiro dos tempos dos corais, a gente aprendia a fazer oficina de canto, aprendia a escolher as músicas, aprendia a ensaiar, aprendia a formar um espetáculo, mostrava a pauta, fazia cenário, fazíamos tudo (...) era um aprendizado fantástico (Entrevista com Eugênio Leandro, 22/07/2015)

A narrativa de Eugênio Leandro se refere ao período em que Márcio Mendonça se reaproximou do Colégio Diocesano Padre Anchieta na década de 1970, quando tinha voltado da Escola de Belas Artes e das viagens pelos conventos. Foi nessa época que o diretor, Padre Francisco de Assis Pitombeira, convidou o jovem artista para ensinar artes.

“Eu sei que quando foi no primeiro científico o Padre Pitombeira colocou uma disciplina História da Arte, e Márcio que dava aula. Aí levava barro para modelar as coisas, eu não tinha muito jeito. Eu escapava na disciplina porque eu era muito bom em História, mas nós estudamos aqueles sítios arqueológicos lá da Grécia, lá da Mesopotâmia e tudo, e eu me saia bem nessa nota, na outra ele perdoava, mas ele sempre, todavia ele me respeitou, não sei se eu tinha a cara muito dura, mas não tinha nada contra ele, a gente conversava (Entrevista com José Maria Guerreiro, 29/01/2020).

“No tempo que eu mais fiquei perto dele foi já no ginásial perto já da oitava série, não sei se foi no primeiro científico, quer dizer já era um jovem com meus 16 ou 17 anos por aí. Arranjou um padre que acolhia neh: bora vamos ensinando, aí já dava um salário lá, ele tinha as aulas lá neh pra turma eu

acho que era o primeiro científico a da gente lá, devia ter umas 5 ou 6 classes, umas 30 ou 40 pessoas então era um bom exercício, né? O padre deu uma sala pra ele onde ele ia ensinar cerâmica o barro lá da fábrica de filtros e entalhe de madeira de cedro pronto era basicamente isso. Eu era aluno do Diocesano, aí tinha um coral também, eu participava também do coral que ele começou e Aécio continuou e o Padre (Pitombeira) também, eram esses três mais ajuda da Iolanda e da Luzanira e mais algumas pessoas que eu não lembro, eram umas 05 pessoas que faziam uma equipe maravilhosa. Então rapaz, era o universo das artes, era música, arte e não sei mais o que, cerâmicas, esculturas. Aí lá vem o Márcio, o padre deu uma sala imensa, abandonada lá, tinha uma mesa grande, aí lá vamos fazer telas, assim umas 20 poucos ou 30, cada um com sua tela, enchia de barro. Fazia essas figurações que ele arranjava, que ele sugeria cada um fazia as suas, cada um aprendeu a fazer, a usar isso aí. Limoeiro é a cidade do barro né? A gente nunca pegava no barro, a cerâmica pra mim foi fantástica, todo mundo admirado com isso, 'eu posso fazer, eu posso criar' inventava aquelas coisas, fazia o que queria modelando, né? Além disso tinha o entalhe também com o cedro, usar os pigmentos. Eu aprendi demais isso até hoje faço entalhe, faço barro e o coral é pra voz primeira, segunda, pra apresentar, então foi assim quase um ano ou mais e eu me lembro que ele era humorado" (Entrevista com Eugênio Leandro, 22/07/2015).

'Ele foi meu professor na quinta série, hoje o sexto ano, ele era professor de artes, então ele nos ensinava pintura, escultura e noções e teorias da música, mas não tinha como você explorar, trabalhar música sem o instrumental não tinha instrumental. Nós tínhamos mais noção de pintura e de escultura e eram atividades práticas mesmo a gente esculpia mesmo, eram oficinas de pintura e escultura" (Entrevista com Tárσιο Pinheiro, 18/05/2018).

As falas de José Maria, Eugênio Leandro e Tárσιο Pinheiro, ajudam a entender como eram esses cursos, as aulas que dava no Colégio Diocesano Padre Anchieta era uma forma de repassar o que tinha aprendido na Escola de Belas Artes, nas aulas de teoria e, principalmente, nas aulas práticas. Mas, não basta saber onde aconteciam, é necessário saber quando. A maioria dessas memórias são imprecisas com relação as datas e a fotografia que aparece no livro (A Arte em Dois Mundos) tem como legenda a "década de 70", que é um recorte amplo. Para chegar a um recorte temporal mais preciso eu comparei essa imagem com as narrativas dos ex-alunos e com outras fotografias do final dos anos setenta do século XX, até perceber que ele esteve no Colégio Diocesano por períodos curtos, tanto na primeira como na segunda metade da década. O poeta e professor Tárσιο Pinheiro afirmou que foi seu aluno "em 1973, na quinta série", quando Márcio Mendonça tinha entre 23 e 24 anos. Mas, ele também lembrou que ele estava nas festividades "dos 25 anos de ordenação sacerdotal do Padre Pitombeira" em "7 de dezembro de 1977", quando "Aécio de Castro era o regente do Coral" (Conversa virtual com Tárσιο Pinheiro, 12/02/2021).

Ele não possuía uma carreira efetiva, até porque não tinha formação oficial para isso, o que ele oferecia eram cursos periódicos, aproveitando os intervalos entre uma

viagem e outra. Mas, como os estudantes lidavam com um professor com dissidências sexuais e de gênero? Eugênio Leandro e Tárσιο Pinheiro sugerem que não havia ou que não enxergavam preconceito em algumas situações.

“Nenhum pai eu não me lembro de nenhum pai da gente reclamar ou dizer coisas como: estudando com aquele viado ou coisas assim. Não me lembro de nenhuma cena desse tipo, ele sabe se posicionar, nesse tempo dessas aulas, como eu disse uma coisa que vendo hoje, olhando para trás não me lembro de meu pai lá em casa dizer: “Você está estudando com o Márcio?” Não tinha isso, eu acho que não existia esse tipo de preocupação dos pais, dos adultos em que aquilo pegasse em alguém, como que fosse uma doença que pegasse. Porque eu não me lembro de ninguém recriminando, ninguém me chamando a atenção: olhe, olhe! Não me lembro em hora nenhuma, não me lembro, quem é que podia recriminar, confrontar, mexer com ele nesse sentido? Eu só via muito querer, talvez seja alguma coisa do meu mundo superficial de menino, talvez uma pessoa mais observadora, mais próxima dele possa dizer alguma coisa, porque eu acho que deve ter havido” (Entrevista com Eugênio Leandro, 22/07/2015).

“Meu pai que era um homem de formação católica muito conservador. Minha mãe dizia assim: ‘Vá ali chamar seu pai que está perto da hora do almoço’ isso era no dia de domingo assim, domingo de manhã, aí eu chego no bar, no famoso bar do Pedrinho, que ficava naquela esquina, a gente ver logo a Deusa Olímpica, que hoje é Vip Modas, né? Aí, fui chamar meu pai que estava simplesmente tomando uma cerveja com quem? Com Márcio Mendonça. Naquela época era simplesmente, até um ato de muita coragem, quase de ousadia você sendo um homem casado hétero com aquela formação católica, aquela coisa toda, daquela tradição, né? Ter essa aproximação com alguém manifestamente com a orientação sexual bem diferenciada e bem, digamos assim, atípica para os padrões da época (...) Teve outro dia que eu coloquei ele na garupa da bicicleta e ele cruzou as perninhas assim, e de lado e saiu assim, né? Aí disse: ‘Tarsiô você é muito corajoso’. Ele disse: ‘Tarsiô’. Em francês, tentando colocar em francês, aí disse: “Tarsiô você é muito corajoso”. Eu disse: Por que? Aí, ele disse: ‘Porque você colocar um viado na garupa da sua bicicleta e atravessar a cidade todo mundo vendo’. Aí, eu disse: ‘E eu estou preocupado com isso por quê?’ Se eu fosse viado eu ia deixar de viver? Oxente, que história é essa? Levei ela em casa...aí outra vez peguei a bicicleta e fomos lá em Zé de Talvino” (Entrevista com Tárσιο Pinheiro, 18/05/2018).

As falas de Eugênio Leandro e Tárσιο Pinheiro nos ajudam a perceber que as pessoas veem o mundo a partir de lentes diferentes, que enxergam de maneira variada, dependendo da idade e da experiência de cada um. Havia situações em que esse preconceito não vinha à tona ou pelo menos passava despercebido. Mas, como o próprio cantor faz questão de dizer, o fato de não ver a violência não significava que ela não existia. Pelo contrário, a infância e à adolescência de Márcio Mendonça foram períodos de proteção e falta de proteção, de inclusão e de exclusão. Ele contava com uma rede de proteção que ajudava a evitar determinadas

discriminações. Mas, também sofria com uma série de ataques diretos ou indiretos, que muitas vezes vinha dessa mesma rede.

### **Corpo-discussão**

Como lembra Marilúcia Mendonça, “tinha o preconceito de muita gente”, não era apenas “fulano” ou “cicrano, era quando andava na rua, que jogavam pedra”. Falavam “Oh bixa, oh viado, vá simbora que aqui não é seu lugar, jogavam pedra” (Marilúcia Mendonça, 15/05/2018). A rua podia ser um local de segurança e de perigo, dependendo da situação. Mas, os sujeitos da rua também podiam entrar nos espaços privados, as piadas que ouvia do lado de fora do muro do Colégio Diocesano também podia ouvir dentro.

“Teve um momento que eu vi Márcio sendo cacto assim, valente, valente mesmo. Foi no Colégio Diocesano em uma dessas pinturas, desses momentos de pintura de organização com Aécio de Castro. Ele estava pintando uma dessas telas para apresentação do coral de Aécio e um cara lá, um trabalhador, não era nem um funcionário do Colégio não, era alguém que estava a serviço deles, chamou o Márcio de viado. Se não fosse Aécio de Castro o rapaz teria morrido. Ele voou em cima desse cara, ele voou e pegou no pescoço, o cara estava sendo sufocado e iria levar à morte. Aí, o Aécio viu a tempo, muito forte e muito valente também conseguiu tirar o Márcio de cima dele” (Entrevista com Társio Pinheiro, 18/05/2018).

Os atos de inclusão ou de exclusão podiam acontecer em qualquer lugar, em casa ou na rua. Não era só alguém de fora, desconhecido, que estranhava e chamava de viado, de mariquinha. As pessoas próximas também podiam fazer isso, através das palavras ou dos gestos. Foi isso que aconteceu por exemplo quando foi aluno e professor dessa mesma instituição. Havia proteção, mas também tinha “algumas rejeições e preconceitos nessa época”. Ele “pintava muito bem, era muito bonito” e “os meninos jogavam barro nele, e outros faziam muita coisa provocativa” (José Maria Guerreiro, 29/01/2020).

Esse tipo de preconceito acontecia tanto na época de estudante, na década de 1960, como na função de professor, na década de 1970. O ataque vinha de dentro da Igreja e da Universidade, de pessoas com formação religiosa e universitária, não era só o trabalhador informal do Colégio Diocesano que era preconceituoso, pelo contrário, haviam muitos trabalhadores e muitas trabalhadoras informais que respeitavam mais do que estudantes de graduação ou professores universitários. O

seu corpo era bem-vindo para pintar, para esculpir ou para ornamentar as cerimônias, mas era indesejado quando queria se pintar, se esculpir ou se ornamentar. As mesmas pessoas que precisavam das suas artes tinham medo das suas artimanhas.

“Márcio que realmente na época era a pessoa que mais tinha assim ideias. Era o término do Curso, da primeira turma da FAFIDAM<sup>118</sup> e nós resolvemos chamar Márcio para nos ajudar a decorar a antiga Associação Cultural, hoje NIT<sup>119</sup>. Aí então Márcio foi lá, olhou e disse: “vocês têm dinheiro para gastar?” Nós dissemos temos. Pois então vamos comigo para Fortaleza. Lembro que nessa noite, na noite anterior antes de viajar bem cedinho, nós fizemos uma noitada aqui em casa, que tem um sítio lá pra trás, e ele veio e nós também. Aí eu dizia: Márcio é o seguinte, mas você não vai andar junto da gente não. Você vai na frente e nós vamos atrás, quando você entrar numa loja a gente entra também, aí você fica olhando lá, as fazendas e tudo. Aí, você pega e pede aos caras para olhar as fazendas, desce e você se senta e nós vamos comprar as fazendas (começa a rir). Isso o preconceito né? Que a gente não queria andar com Márcio, aí Márcio dizia lonzinha eu fecho o comércio até de Recife imagine o de Fortaleza. Mas ele deixou de fato o nosso salão muito bonito todo com cortinas vermelhas. Ele andou não sei por onde e comprou umas corujas. Você sabe que ele era louco por coruja né? Em alguma parte, alguém já deve ter falado, ele tinha uma coruja, e comprou essas corujinhas, decorou as corujinhas, pintou tudo, só sei que cada mesa tinha uma coruja. A nossa festa foi muito bonita e Márcio foi o grande arquiteto dessa festa, decorador daquela festa” (Iolanda Freitas, 31/01/2020).

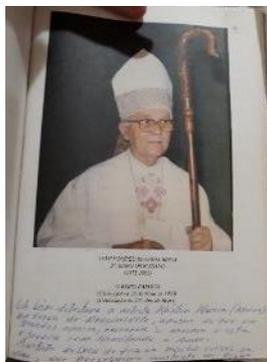
O preconceito podia vir do trabalhador analfabeto, da graduada recém formada ou do Bispo Dom Pompeu Bezerra Bessa. Em todos os espaços havia proteção e falta de proteção, mas quase sempre ele podia transitar de um local para o outro, entrava na Escola Normal, na Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos, no Colégio Diocesano Padre Anchieta, na Associação Cultural, na Igreja Catedral, etc. Mas, poucas vezes tinha recebido um ultimato dizendo que não podia entrar. O mesmo bispo que precisava das suas artes, que usava as pinturas, as esculturas e as restaurações para dar corpo a Igreja Católica local, o tinha proibido de visitar o Seminário Cura D`Ars.

---

<sup>118</sup> Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos, que atualmente é um campus da Universidade Estadual do Ceará em Limoeiro do Norte.

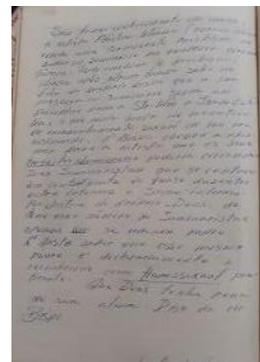
<sup>119</sup> Na época da entrevista não era mais Associação Cultural de Limoeiro do Norte e nem Núcleo de Informação Tecnológica, tinha se transformado em CVT, Centro Vocacional Tecnológico.

*Figura 64 - Texto escrito a mão no livro “O Limoeiro da Igreja: A História de Limoeiro do Norte a partir de seus párcos”*



Fonte: fotografia do pesquisador

*Figura 65 - Texto escrito a mão no livro “O Limoeiro da Igreja: A História de Limoeiro do Norte a partir de seus párcos”*



Fonte: fotografia do pesquisador

“Este bispo detestava a artista plástica Márcia (Márcio) na força do preconceito, apesar de que em grandes apuros recorreu a mesma e esta o serviu com humildade e amor. A artista deixou de fazer muitas coisas na vida por perseguição constante do Bispo. Sem tomar conhecimento da causa a artista plástica Márcia (quando Márcio) recebe uma terminante proibição de andar no seminário em qualquer circunstância. Tendo recebido a proibição, Márcia após algum tempo sabe da boca do próprio bispo que sua presença no Seminário seria um precipício para a Sta. Mãe a Igreja Católica. Nada havia de provocativo no comportamento sexual do que era insinuado. O bispo chegou a afirmar para a artista que os seus trejeitos efeminados poderiam corromper seus seminaristas que se contava um contingente de quase duzentos, entre internos e semi-externos. Por justiça do próprio Deus, de todo esse número de seminaristas apenas um se ordenou padre. É justo saber que este mesmo padre é declaradamente e reconhecido como homossexual praticante. Que Deus tenha pena de sua alma. Digo do Bispo. (Assinado) A própria”<sup>120</sup>.

O mais importante dessa citação não são as informações sobre o seminário e muito menos sobre quem era ou deixava de ser homossexual, o que me chamou atenção foi a sobrecarga de desafetos. O livro de Padre João Olímpio tinha sido lançado em 1995, Márcia Mendonça morreu em 1998, esse texto foi produzido nesse intervalo de tempo, provavelmente na época em estava construindo a sua memória escrita, no ano de 1997. Os acontecimentos das décadas anteriores, principalmente sessenta, setenta e oitenta, continuavam remoendo na sua memória. Existiam afetos e desafetos que tinha passado rápido, que desapareceram em pouco tempo, mas haviam outros que ficaram por décadas, até o leito de morte.

<sup>120</sup> Esse texto que foi escrito na terceira pessoa e assinado pela própria Márcia, foi encontrado em uma das páginas do Livro “O Limoeiro da Igreja: A História de Limoeiro do Norte a partir de seus párcos”, de Monsenhor João Olímpio Castelo Branco. Ele foi escrito a mão e de caneta na página referente ao Bispo Dom Pompeu Bezerra Bessa. O livro com os rabiscos faz parte do arquivo da família Mendonça.

## Corpo-excursão

O corpo-curso é um corpo em formação, aprendendo e compartilhando conhecimentos. O corpo-discussão é um corpo em confronto, em conflito, como aconteceu na época em que estava fazendo o quadro de Nossa Senhora da Conceição. O corpo-excursão é um corpo em trânsito, fora do curso e da discussão, em momento de diversão, de lazer, onde podia libertar o Eros e conquistar o namorado.

“Nesse tempo do colégio eu me lembro que ele arranhou um namorado, aí sim houve um estranhamentozinho entre os alunos, porque ele era muito... ninguém via o namorado do Márcio. Eu não percebia, mas dessa vez aí eu me lembro que eu e alguns amigos se estranhou, mas estava todo mundo ali e encaramos. O cara era uma pessoa conhecida assim um como se fosse um pária desses, não era alcoólatra e tal, era uma pessoa bem simples, do povo, um rapazinho que não tinha nada de gay, até hoje talvez não sei, mas estava lá fazendo tudo por Márcio, parece que ele pegou como ajudante, tinha sempre esse ajudante. Me lembro que começou-se a trabalhar uma viagem pra Aracati, a gente ia num ônibus ou era um caminhão sei lá nem me lembro. (...) Cara eu não sei em que ano, se foi no primeiro ou no segundo científico, se eu fiz o terceiro em 78 então foi em 77 ou 76. O banho foi em um final de ano, comemorando todo o nosso ano, foi em Marjolândia (Aracati-CE) e o Márcio morto de feliz com o menino dele, acho que foram outros professores também, o ônibus só tinha rapazes, 30 rapazes não tinha mulheres” (Entrevista com Eugênio Leandro, 22/07/2015).

A fala de Eugênio Leandro nos ajuda a entender que a vida não era feita apenas de preconceito e discriminação, haviam estratégias de fuga. Por mais que existissem momentos de tristeza Márcio Mendonça era uma pessoa alegre, sorridente e brincalhona, que conquistava muitas pessoas. Apesar de todos os “estranhamentozinhos”, dos cochichos de pé de ouvido, ele conquistou os alunos e foi um dos professores escolhidos para acompanhar a turma. Mas, a maior surpresa não foi ele ter sido indicado, foi a turma ter se mobilizado para defender que ele levasse o namorado.

“No final todo mundo ajudando tipo o namorado vai pro banho em Aracati ou não? O que é que os pais vão dizer desse negócio aí? Rapaz eu me lembro que foi a turma que fizeram o complô para o cara ir rsrsrs. Blindaram o Márcio de novo, levaram todo mundo, fomos todos felizes. Eu me lembro bem dessa confusão toda, mas se o ônibus inteiro foi e teve um consenso de um bocado de rapaz não tinha mais o que dizer né? A turma toda fazia uma algazarra, uns fulleragens, uns moleques que ninguém aguentava e eu no meio. Eu ficava na rabadá, muito quietinho ali, mas a turma comandava e o Márcio com

esse namorado era um refugado toda hora e todo dia, agora na putaria, na brincadeira, o Márcio também (risos) ele (risos) pulava no nariz do cara e passava o dedo no nariz e também abraços e beijos na frente da turma toda, com os alunos. Então era um cara assim muito louco e fazedor de alegria, ele era todo o tempo bem humorado, então tinha essas nuances” (Entrevista com Eugênio Leandro, 22/07/2015).

A vida era feita, como lembrou o compositor Eugênio Leandro, de muitas nuances, o professor Márcio Mendonça podia ser alegre ou triste, mal humorado ou bem humorado, de cara fechada ou de sorriso no rosto, com expressão de raiva ou de alegria. O “arte-educador” dos cursos não era igual ao pintor que discutia com o padre ou com o bispo e nenhum dos dois era semelhante ao moleque apaixonado que acompanhou a turma durante essa excursão. O corpo era feito de gradações, de tonalidades, de matizes, de tons, de modulações, de nuances, que podiam se misturar, se sobrepôr, criando uma face de camaleão, que se adaptava as necessidades de cada momento.

O corpo de adulto continuava brincando com as coisas como fazia na infância, misturando rituais e jogos, regras e transgressões, arte sacra e sacrilégio. Foi assim que nasceu o corpo andrógino e o corpo transviado, através da devoção e da heresia. O corpo-sacro, o corpo religioso, o corpo-Santa, continuava figurando o mundo da maneira mais tradicional possível. Mas, o corpo de Márcio Mendonça transfigurava o mundo através da pintura surrealista, da música e do cinema, da força e da potência do eros alado que voava até o céu sua da boca usando a língua dos anjos e dos homens.

### 2.3.7 Paisagem Sentimental 15: Corpo-onírico e corpo-espiritual

**Topografia:** Limoeiro do Norte (CE), Fortaleza (CE). **Cronografia:** 1976-1981; **Docgrafia:** entrevistas, fotografias, livro “A Arte em Dois Mundos”; **Sensigrafia:** amizade, surpresa, medo, temor, estranheza, surpresa, satisfação, desejo e euforia.

Ao entrar na Paisagem Sentimental 15 encontramos fotografias, quadros, textos escritos e memórias orais, que ajudam a entender a dimensão onírica e espiritual de Márcio Mendonça. O objetivo é partir dos sonhos e da espiritualidade dele e das pessoas que convivia com ele para entender como se constituía o seu corpo e as suas artes. Através das imagens e dos relatos orais vamos abordar o que seria o ponto de encontro entre a tradição cristã e não cristã, analisando as experiências sincréticas que foram realizadas de maneira consciente ou inconsciente.

A amizade com Zé de Telvina, na casa de umbanda e nas margens do Rio Jaguaribe produzia outros enquadramentos. Os sonhos e as forças espirituais se manifestavam através das carnes e das telas, criando figurações da natureza que podiam ser realistas ou oníricas. Uma parte dessas imagens carregavam dentro de si os arquétipos de Eva, de Maria ou de Nanã Buruquê. O corpo andrógino de Márcio Mendonça não pode ser entendido apenas como transição de gênero, ele era uma mistura de crenças, de culturas, que colocava o corpo no meio de uma encruzilhada intercultural.

#### **Corpo-onírico, corpo-vidente e corpo espiritual**

Antes de falar sobre os sonhos e a espiritualidade de Márcio Mendonça precisamos problematizar a relação entre arte e fé. Nós aprendemos a ver as pinturas, as esculturas e as arquiteturas sacras apenas como objetos cristãos. Mas, arte sacra é toda arte produzida para dar corpo e sentido aos rituais sagrados. Os desenhos, as estátuas, os altares e os templos que foram construídos em nome de outros deuses (ou deusas), que foram usados em rituais coletivos, também podem ser chamados de sacros. Nós naturalizamos as artes sacras de Márcio Mendonça de tal forma que elas se tornaram sinônimo de sacristia, de templos católicos e de rituais coletivos, como as romarias, as procissões e as Paixões de Cristo. Mas, quando falo de arte sacra estou me referindo também aos objetos e imagens da umbanda, do xamanismo, do curandeirismo e de outras religiões ou cosmovisões que ele também conheceu de

perto. O encontro com as entidades, de Zé de Telvina; com o Centro Espírita, de Dona Rosália e com os rituais de cura, de Dona Miriam, demonstra que ele tinha a capacidade de “outrar-se”, de tornar-se outros (ou outras) através dos encontros e desencontros.

“Esse sincretismo se manifestava mas não com convicção, entendeu? Eu acho que era mais por respeito e por admissão de que havia algo mais, tanto é que ele mesmo era instrumento disso, essas premonições lá de Recife e aqui de Limoeiro isso não era o acaso e outra coisa, por que que ele acordava sobressaltado durante o sono? Se fosse algo banal ‘Ah, eu sonhei com uns cabelos...’. Ele era muito, de um misticismo, embora ele negasse né, mas ele era muito místico” (Entrevista com Társo Pinheiro, 18/05/2018).

“Ela tinha medo, quando eu estava atuando ela tinha medo, ela dizia: Zé eu gosto de você, mas quando tu tá atuado eu tenho medo das falas diferentes, eu dizia: medo de que Márcia, faz mal a ninguém não, não bulindo não faz medo a ninguém, ela dizia: “Quando você bate o pé no chão chega me tremo todinha.” Mais ela ajudava e trazia as pessoas” (Entrevista com Zé de Telvina, 11/2015)

Quando Társo Pinheiro afirma que Márcio Mendonça não fazia sincretismo “com convicção” estava querendo dizer que ele nunca se tornou adepto das práticas xamânicas dos índios Kanela e nem da Umbanda, que não cultuou o kardecismo e o curandeirismo, que continuava sendo católico. Mas, ao mesmo tempo faz questão de lembrar que era uma pessoa extremamente mística, que tinha uma espiritualidade muito forte. A fala de Zé de Telvina demonstra exatamente isso, ela não praticava o seu culto porque “tinha medo”. Mas, o medo não era por desconhecimento, era por conhecimento mesmo, ele chegou a ver as entidades encarnadas, ouviu as “falas diferentes” e tremia quando elas batiam com os pés no chão.

O contato com as esculturas sacras da casa de umbanda e com o corpo sacro do pai-de-santo e das entidades não pode ser desconsiderado. O seu corpo foi tão afetado por essa experiência que se arrepiou e tremeu. O medo que sentia não era apenas por causa da carga de preconceito que foi colocada sobre as religiões afro-brasileiras, era devido a sua própria espiritualidade, que incluía sonhos, premonições e outras formas de misticismo.

“Ele falava muito do lado místico que estava presente na vida dele, ele muito católico mas ele sempre se reportava a uma coisa meio mística na vida dele, como por exemplo, os sonhos. Ele dizia sempre que ele sonhava com cabelo alguém muito próximo morria. Agora assim, ele morava em Recife e um dia ele acordou com um sonho que era um quarto cheio de cabelo, todo canto era cabelo, aí ele acordou desesperado, no meio da madrugada e depois de algum tempo alguém telefonou pra ele e a pessoa disse “Márcia! Um amigo

nosso morreu.” Aí ele disse “Quem é?” Aí disse lá, uma pessoa que era gay que estava com problemas de depressão sei lá, e saltou da janela do oitavo andar onde morava, sei lá e morreu. Então, ele começou a encucar com isso achando que sempre que ele sonhava com cabelo aconteceria uma tragédia” (Entrevista com Társio Pinheiro, 18/05/2018)

O temor que falei anteriormente não era apenas com relação aos outros, era por causa de si mesmo, o que preocupava não era a alteridade de Zé de Telvina e nem da entidade que encarnava, era a “outridade” que existia dentro do seu próprio corpo. Não estou querendo dizer que Márcio Mendonça era uma espécie de xamã ou de Tirésias e nem que Márcia Mendonça era uma sacerdotisa ou tinha uma pombagira cigana que podia prever o futuro, apenas que havia um “lado místico”, com instantes de “percepções”, de “adivinhações” e de “premonições”.

“Ele chegou com o violão, mas ele não chegou normal, ele chegou assim, é como estivesse assim com uma angústia, estava angustiado, aí ele disse assim ‘Ah gente...’ aquele jeito dele né, “Ah gente, acho que não vou cantar hoje não’. Aí o pessoal ‘Ah vamos cantar música francesa e tal’. Aí ele disse: ‘Ah não! Estou com uma coisa tão ruim’. Aí nisso eu não vou citar nome de ninguém por questão de ética, aí nisso passa um rapaz, ali naquela praça onde tem aquela fontezinha perto onde era o (Bar) Caverna né (...), e aí a gente conversando com Márcio e ele sem querer cantar. O violão do lado, aí ele olha para essa pessoa, quando ele olha para essa pessoa ele não tinha contado nada de sonho, quando ele olha aí ele disse ‘Com licença!’ Aí ele soltou o violão assim, soltou o violão e correu em direção a esse rapaz, um rapaz da sociedade aqui em Limoeiro. Aí ele disse: ‘Fulano vá para casa!’. Eu ouvi a conversa de longe assim, não sabia, mas eu o via dizendo, fazendo assim gestos, aí ele disse: ‘Vá para casa!’ Aí o cara começou a discutir com ele e tudo, aí disse: ‘Fulano vá para casa, pelo amor de Deus!’. Aí o cara não foi para casa, foi para onde queria ir lá, não sei o que era e Márcio voltou e disse ‘Gente, eu estou com um pressentimento horrível! Que vai haver uma tragédia!’. Isso é um negócio que realmente a gente deve levar a sério esse lado místico do Márcio. Poucos minutos depois, chegou nem a uma hora depois desse encontro esse rapaz desferiu um golpe com uma chave de fenda que furou aqui a têmpora, a cabeça de um outro jovem limoerense, esse rapaz foi levado para Fortaleza, passou acho que uma semana na UTI e faleceu (...) Aí depois disso fui na casa do Márcio, aí ele disse para mim: ‘Társio... naquela noite você lembra que cheguei com o violão querendo não cantar e aconteceu aquela tragédia?’. ‘Sei...!’. ‘Pois naquele dia a tarde eu me deitei depois do almoço, fui tirar um soninho depois do almoço e eu sonhei com um aquário só que no lugar de peixe era só cabelo como se fosse assim algas, plantas aquáticas, aí eu acordei desesperado e falei com a mamãe vamos rezar!’. Aí ele e a mãe rezaram o terço para ver se revertia. Então, ele tinha esse lado além de tudo isso que a gente já colocou aí, ele tinha esse lado místico, essas percepções, essas adivinhações, assim sei lá, premonições (Entrevista com Társio Pinheiro, 18/05/2018).

Os sonhos de Márcio Mendonça podem parecer desimportantes para quem se preocupa apenas com o que ele viveu acordado. Mas, como dizia Peter Braw, “um dos perigos” da historiografia é esquecer que “a humanidade passou boa parte das suas vidas a dormir”. Os sonhos, como observava Freud e Peter Gay fazem parte da

vida cotidiana e estão diretamente relacionados com os nossos desejos (conscientes ou inconscientes). A tradição freudiana vê “os pensamentos oníricos como um mistério, uma charada, um enigma” que só pode “ser desvendado” se conseguir “substituir as imagens aparentemente absurdas por um texto, as figuras por sílabas ou palavras, para assim se ter acesso ao inconsciente” (Costa, 2014, p. 13).

A psicologia não foi a única e nem primeira a interpretar os pensamentos oníricos, as mitologias pré-cristãs já falavam sobre seres que previam o futuro através dos sonhos e a filosofia grega considerava que a experiência de sonhar era um “elemento importante da constituição psíquica humana”. Os governantes, os escritores e os artistas precisavam sonhar e retirar dos sonhos elementos para conseguir governar, escrever, pintar, desenhar e esculpir (Costa, 2014, p. 16).

O corpo-onírico de Márcio Mendonça nasceu através da Igreja Católica, por que “a Bíblia é um grande tratado onírológico”. As sagradas escrituras possuem dezenas de sonhos, são nove no Novo Testamento e quarenta e três no Antigo. Desde o século II que os pensadores cristãos se dedicam a interpretar os sonhos, catalogando milhares deles (Costa, 2014, p. 16). O pensamento onírico não é apenas um fenômeno natural ou fisiológico, ele “se insere numa dimensão simbólica e religiosa” que gera “inquietação e curiosidade no espírito humano com relação ao futuro e à vida após a morte”. O objetivo dos sonhos não é reproduzir a realidade ou a consciência humana, eles sempre foram “portas ou janelas por onde se buscou acesso a uma ordem de realidades transcendentais, que ultrapassam a vida concreta do dia-dia” (Santos e Silva, 2014, p. 22).

As manifestações oníricas aparecem como uma das formas de comunicação de Deus com os profetas ou com as outras pessoas, por onde ele podia repassar “inspirações e conselhos salutares”. Os sonhos bíblicos não possuíam todos o mesmo formato, alguns eram apenas “sonhos naturais” e outros eram “inspirados por Deus”, podendo interferir diretamente na História dos hebreus ou dos cristãos, como aconteceu com “os sonhos históricos” (Santos e Silva, 2014, p. 24).

As premonições de Márcio Mendonça poderiam ser enquadradas dentro de uma concepção eclesiástica, onde os sonhos eram “um meio habitual de comunicação divina para os verdadeiros profetas, que tinham o dever de transmitir aos demais”. Mas, se eu fizesse isso estaria forçando demais a interpretação, o mais provável é que esse tipo de experiência fosse vista como perigosa, já que era “censurável para o comum das pessoas”. Se ele vivesse na Idade Média precisaria deixar de “dar

importância aos próprios sonhos” e evitar o contato com os adivinhos e os intérpretes para se livrar de uma acusação de heresia ou de bruxaria (Santos e Silva, 2014, p. 25).

A Bíblia possui uma “dupla posição em relação aos sonhos”, eles podem ser vistos como experiências do sagrado e do profano. Mas, o catolicismo popular não está preocupado com essa fronteira, as crenças não são apenas católicas, são abarrocadas, porque misturam práticas cristãs com heranças indígenas e afro-brasileiras, com espiritismo kardecista e umbandista, com xamanismo e outras formas de curandeirismo. O entusiasmo de Márcio Mendonça e Márcia Mendonça para pintar a natureza e os seres sagrados veio da tradição franciscana, dos catolicismos populares, que são atravessados pelas ressonâncias das culturas indígenas e africanas.

A sua androginia nasceu dentro da Igreja Católica, através das esfinges marianas que esculpiu na própria carne, com corpo de santa e cabeça de gente ou corpo de gente e cabeça de santa. Ele não via essa aproximação com Zé de Telvina como culto, “na cabeça dele isso não era sincretismo não!” enxergava “como algo sobrenatural, mas se pautava mesmo pelo catolicismo” (Társio Pinheiro, 18/05/2018). A formação dele era católica, a reação que teve depois dos sonhos foi chamar a mãe para “rezarem o terço”. Mas, Márcio Mendonça também se tornou andrógino através da cultura popular e desse universo de curas, de sonhos e premonições. Como lembra Zé de Telvina, ele também ajudava na sua casa de umbanda levando algumas pessoas para participar dos rituais. O mesmo artista que era sacro e cristão podia conseguir novos adeptos para seu amigo pai de santo.

Ele conhecia muitas senhoras católicas, que tinham dinheiro e apreciavam suas artes, mas que também faziam trabalhos nos terreiros de umbanda. O contato com José Luís, mais conhecido como Seu Zé ou Zé de Telvina, não era por motivos religiosos, eles se aproximaram por causa das dissidências de gênero e sexualidade. O corpo do Pai-de-santo, ou da mãe-de-santo, não era masculino e nem feminino, porque ele não se enquadrava nos padrões de masculinidade e nem tinha a pretensão de fazer a transição para o feminino, era uma figura andrógina.

“A ligação dele com Zé Telvina foi, digamos assim, de quando eu nasci em 62 a primeira pessoa de quem eu tive notícias como sendo gay, que na época era terrível né a palavra viado, foi Zé de Telvina. Márcio eu vim tomar conhecimento depois, então assim, eles eram amicíssimos” (Entrevista com Társio Pinheiro, 18/05/2018).

“Meus amigos mesmo só tinha Márcio, ali era amigo meu. Em Fortaleza eu tinha muitos amigos, mas aqui só tinha Márcio (...) Eu tenho muita coisa feminina. Eu acho lindo, eu tinha uma amiga, Natasha, que foi pra Fortaleza, era uma mulherona medonha que dizia: ‘Zé Luís você não é travesti, mas parece demais com uma travesti, tem tudo de uma travesti, se você fosse uma travesti era a mais perigosa do mundo, eu digo’: Quero não! Ainda levo o ritmo de minha mãe (...) (Meu nome) Sempre foi Zé, mas meu nome de guerra era Sarita Montiel, a valentia de Sarita Montiel que era uma artista mexicana, muito valente, eu sou a pura Sarita Montiel (...) Nunca botei silicone, nem nada (...) mas meus peitos eram grandes, um dia estava com os peitos de fora e falaram: olha a velha com os peitos de fora! Um menino muito inteligente chegou e perguntou: “Você é homem ou mulher?” Sou o que você pensar, você pensa que eu sou, que eu sou!” (Entrevista com Zé de Telvina, 11/2015).

Márcio Mendonça viajou pelo mundo, conheceu homossexuais, travestis, transexuais e andróginos em vários países. Mas Zé de Telvina faz parte da sua vida e de Limoeiro do Norte, ele já era andrógino antes mesmo de Francisca Maia Mendonça entrar em trabalho de parto. A figura da parteira, assim como da benzedeira e da curandeira, fazia parte da história local. Mas, José Luiz de Araújo nasceu na década de 1930, tinha quinze anos a mais do que o amigo e viveu a experiência de ser “viado”, mariquinha ou afeminado na década de 1940, antes de Márcio nascer. Numa época e num local em que as pessoas não assumiam publicamente que tinham uma sexualidade ou uma identidade de gênero disparatada.

*Figura 66 - Márcio Medonça com Zé de Telvina*



Fonte: arquivo de Zé de Telvina

O corpo de “Seu Zé” era visto como algo excêntrico, apesar de ser respeitado por parte da sociedade. Mas, o medo e a admiração que causava, o receio e o fascínio que gerava, não era apenas por motivo do gênero ou da sexualidade, era por causa do cruzamento com a religiosidade, que também era disparatada. Não tem como separar todos esses marcadores de identidade das experiências que exercia nas ruas e nos cabarés de Fortaleza.

“Eu trabalhava no cabaré em Fortaleza na Senador Pompeu, no tempo em que os cabarés eram ali, Bar da Alegria, tinha o Moolin Rouge, eram os cabarés que tinha lá na Senador Pompeu (...) Eu conheci logo o cabaré, já tinha instinto pra cabaré, comecei a trabalhar nessa boate Moolin Rouge, as raparigas tudo me queriam muito bem, se bulissem comigo azucrinava todas: Se bulir com Zé Luís o pau canta! Rapariga quando é amiga, é! Eram todas minhas amigas, a noite saía pra Praia do Futuro, rodar bolsinha e ganhar dinheiro, ganhei muito dinheiro daqueles velhos, nesse tempo viado ganhava dinheiro (...) Eu me vestia de mulher, usava sapato Luis XV, hoje só uso chinela baixa. (Tinha) 19 anos, porque não aceitavam trabalhar lá sendo de menor, (eu) descia as escadarias (e perguntavam) ‘Vai pra onde?’. (Eu respondia) ‘Vou acolá na praia ganhar dinheiro’” (Entrevista com Zé de Telvina, 11/2015).

Se ele fosse visto apenas como o “viado” já seria muita coisa para Limoeiro do Norte, por que viadagem pública nessa época era algo muito difícil de ser ver. Mas, ele não era interpretado apenas como maricas, era lido como umbandista e prostituto. Essa intersecção não pode ser desconsiderada, a sua mãe tinha saído da região Norte do Brasil, a sua avó era “cabocla índia da Amazônia” e a sua “bisavó era cigana” (Chaves, 2010, p. 108). A irmã dele, Dona Miriam, era curandeira desde os 14 anos. Quando Márcio Mendonça conheceu José Luís ele não entrou em contato apenas com a umbanda, se aproximou (direta ou indiretamente) de Dona Miriam e das práticas de cura. O catolicismo popular tinha se misturado com as tradições indígenas e afro-brasileiras, com as práticas religiosas dos sertanejos e das sertanejas, dos ribeirinhos e das ribeirinhas, das pessoas que habitaram as margens do Rio Jaguaribe ou que passaram por elas durante séculos. Existia uma devoção popular pelas curandeiras e benzedoras.

“Ele nasceu com o dom da umbanda, ele foi pro Maranhão, a madrinha dele preparou ele, ele se desenvolveu lá. Já trabalhou muito, eu sei das forças dele porque é através das forças que eu curo, só que a minha cura é espiritual. Comecei a curar com 14 anos, não tenho negócio de corrente de umbanda não, só tem um Deus né? Não tem dois Deus né? Só tem um, eu curo até hoje, vou fazer 73 anos, ele é o mais velho” (Entrevista com Dona Miriam, 11/2015).

A fala de Dona Miriam demonstra que o sincretismo religioso não estava arraigado apenas na população que procurava a cura, encontrava-se no seu próprio corpo, nas suas palavras. Ela apresentava-se como curandeira e católica, colocando os rituais dentro do catolicismo popular, onde as forças espirituais se transformam em emanções de um único Deus. O seu irmão, José Luiz, era uma pessoa caseira, vivia na sua casinha na Francisco Remígio, que é a mesma rua em que Márcio Mendonça

morava, e continua fazendo trabalhos particulares na sua casa de umbanda, apesar de já ter quase noventa anos de idade.

Zé de Telvina e Sarita Montiel eram os seus apelidos, ou as suas personas, que também encarnavam no seu corpo, como se fossem entidades. Ele não era apenas pessoas de casa, era das ruas e das estradas<sup>121</sup>. Saiu de Limoeiro do Norte ainda na adolescência, quando desabou “no meio do mundo” e conheceu “até a Argentina”. Passou décadas andando pelos prostíbulos do Ceará e do Rio Grande do Norte e pelas casas de Umbanda do Maranhão, foi trapezista de um circo por três anos e vendeu tapioca, cocada, flores e o próprio corpo nas ruas das cidades. Mas, o seu grande palco foram os cabarés, as casas de umbanda, as ruas e os rios, onde fez os seus espetáculos.

A Barragem das Pedrinhas e os Morros, que fazem parte da bacia hidrográfica do Rio Jaguaribe, era o seu cabaré a céu aberto, o seu circo sem lona e a sua avenida de areia sem trânsito e sem luz elétrica. O encontro com os rapazes não era apenas na sua casa, era na beira do rio, onde subia no picadeiro sob a luz da lua. Márcio Mendonça convivia com ele quando voltava para Limoeiro do Norte, presenciava os rituais da umbanda e participava dos encontros amorosos *Na Ribeira do Rio das Onças*<sup>122</sup>. Eles entravam em devires de caça, enquanto os homens agiam como jaguares.

O rio não era sagrado, ele continuava profano, não existia mais sacralidade como na época dos seus ancestrais, eles estavam interessados em outro tipo de arte, que não tinha nada de sacra. Mas, essa danação não pode ser apartada dos rituais, as experiências no rio faziam esses corpos serem plásticos, como acontecia na casa de umbanda. A sexualidade não é “monoidentitária”, existem múltiplas identidades que aparecem na cama ou na beira de um rio. Quando o corpo está dentro de quatro paredes ou na penumbra da noite ele pode se transformar em outros ou em outras, como acontecia nas giras umbandistas.

“A partir da primeira incorporação o corpo do pai ou mãe-de-santo passará a ser vários, irá se transformar continuamente e viver diversos padrões de corporeidade: da criança ao velho, do malandro ao boiadeiro ou vaqueiro, do índio ao preto-velho, ao cigano, do exu à pomba gira, à mulher de sexualidade desinibida. A partir da possessão o espetáculo do corpo se expande e todos

<sup>121</sup> José Luiz, Seu Zé, Zé de Telvina e Sarita Montiel são a mesma pessoa, ou várias personas que residem na mesma carne corpo, criando uma espécie de corpo-albergue.

<sup>122</sup> “Na Ribeira do Rio das Onças” é o nome do livro de Lauro de Oliveira Lima (1996) que usa esse título para escrever sobre as histórias que aconteceram nas proximidades do Rio Jaguaribe.

os gestos rituais, assim como as diversas maneiras de andar, parar, dançar, olhar, etc., das inúmeras entidades, virão à tona no espaço de um único corpo. Os significados da possessão permitem, aos olhos dos filhos-de-santo e dos clientes, que um corpo socialmente construído ganhe plasticidade e possa se desconstruir e reconstruir em séries intermináveis” (Chaves, 2010, p. 42).

A criança, o velho, o malandro, o índio, o preto-velho, o cigano, a pomba gira, a mulher de sexualidade desinibida, não são santos e nem santas, não possuem as características de uma hagiografia. Mas, os pais de santo e as mães de santo dão corpo a eles, fazendo baixarem na carne, que é o que as pessoas chamam de baixar o santo. Mas, talvez a expressão correta seja fazer subir o santo, porque eles e elas não vem de cima, saem de baixo, vem das margens, das periferias, dos guetos, do submundo, dos lugares mais infames da sociedade.

As religiões indígenas e afro-brasileiras possuem uma relação diferente com parte dos personagens e das personagens que foram historicamente excluídos ou excluídas. Elas colocam esses corpos no centro da narrativa e dos rituais mágico-religiosos. A mesma coisa acontece com os animais, as plantas e os minerais que foram expropriados pela sociedade capitalista. Existe um arquétipo de mãe-terra que ainda sobrevive na umbanda, no candomblé e nos rituais das benzedeadas e dos benzedeiros, das curandeiras e dos curandeiros.

A nossa sociedade separou os humanos da fauna, da flora, dos minerais e dos seres encantados, dessacralizando a natureza em nome da sacralização do homem, ou de parte dos homens e do mercado. Mas, as comunidades indígenas e quilombolas evitam essa separação, defendendo a inseparabilidade entre corpos humanos e inumanos. No caso de Limoeiro do Norte, que é uma cidade do interior do Ceará, os espaços já estavam parcialmente dessacralizados, porque a religião do capital tinha chegado com força na Região do Vale do Jaguaribe.

A Igreja Católica Apostólica Romana, com todos os seus rituais de romanização, havia criado templos e tempos próprios. As pessoas podiam encontrar essa dimensão sacra em locais específicos, como nas igrejas, ou em épocas específicas, de acordo com o calendário das festas cristãs. Mas, a religiosidade popular não obedecia a essas fronteiras, o santo saía do altar e ia para casa, se tornava alguém da família com quem podiam conversar, brigar e até colocar de cabeça para baixo quando ele não atendia alguma solicitação. Havia pessoas que

quebravam as fronteiras, cultuando os santos e as santas em qualquer lugar e qualquer época, rompendo os limites religiosos e se misturando com outras religiões.

Zé de Telvina e Márcio Mendonça conheciam muito bem essa mistura popular. O primeiro, tinha passado por formação nos terreiros de Umbanda no Maranhão e morava numa cidade extremamente católica; o segundo, havia participado das missões capuchinhas na aldeia dos índios Kanela. Os dois conheciam a atuação da Igreja Católica e as cosmovisões que valorizavam a natureza e os seres encantados. Márcio Mendonça era um cristão que extrapolava as fronteiras do cristianismo, se relacionando com outras noções de sacralidade. Ele sabia que existiam diversas maneiras de ver o mundo, que colocavam a natureza e os seres sagrados no centro do universo, através de culturas que podiam crer ou não nos espíritos e na reencarnação.

Ele não era animista mas dialogava com tudo isso. Tinha um olhar diferenciado para a Terra, as águas, as árvores, as pedras e os animais, que se transformavam em quadros com temáticas campestres, fluviais e marítimas. Essa admiração pela natureza aparece nos painéis realistas, nas figurações de São Francisco de Assis no meio da natureza, rezando para o sol, a lua, a água e as aves. Os quadros que aparecem abaixo são apenas uma amostra, não temos como colocar a fotografia de todos, até porque muitos não foram sequer fotografados. Esse tipo de pintura aparece com frequência na sua iconografia, não estavam restritas a um período da vida, pelo contrário, surgiam na infância, na adolescência e na vida adulta.

*Figura 67 - Natureza (1979)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 68 - Marina (1979)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

Esse retorno a esse tipo de figurativismo demonstra que o corpo não era formado apenas pela arte sacra cristã, os painéis das igrejas e dos conventos conviviam com essas e outras pinturas de paisagem realista. Mas, existia um outro

retorno, que era através da arte surrealista. O mesmo artista que era marcado pelo realismo e pelo fundamentalismo era atravessado pelo surrealismo.

### **Corpo-Eva e corpo-Nanã Buruquê**

A androginia de Márcio Mendonça era real e surreal, porque nasceu quando se aproximou novamente do realismo e do surrealismo. Mas, como defendia Frida Kahlo, esse tipo de arte podia ser realista, pois trazia outros elementos do real, mostrando que os sonhos, as fantasias, as crenças, as cosmologias também fazem parte da realidade. As pinturas oníricas podiam mostrar a sua “cara” ou a sua rostidade com mais precisão do que a pintura em que incluiu o seu próprio rosto olhando através do espelho. As pinturas “A Tentação” e “Nanã Buruquê” falam mais sobre a sua concepção da natureza e do sagrado do que tudo que deixou escrito em seu caderno de anotações. Elas dizem mais sobre a sua concepção de realidade do que todas as telas realistas e figurativistas.

A androginia e a feminilidade de Márcio Mendonça eram mariana<sup>123</sup> e evaniana. Ele usava o arquétipo de Maria, a mãe de Cristo, e de Eva, a pecadora, para dar forma ao seu corpo e as suas artes. Mas, enquanto os quadros de Nossa Senhora eram figurativistas o de Eva era tão surrealista que parecia que tinha sido construído em estado de transe<sup>124</sup>. A imaginação funcionava como erva alucinógena que fazia enxergar o mundo de outra forma, com cores, cheiros, gostos, sons e tatos diferentes, que estavam aquém ou além da realidade. Ele não precisava de ervas ou de outras drogas para ter essa sensação, podiam fazer isso através da tinta e do pincel, entrando em estado de transe ou de alucinação através das cores.

As Evas e as ervas foram associadas ao mundo das artes e ao universo feminino, porque ambas eram entendidas como alucinógenas e daninhas, ligadas ao pecado. As mulheres eram chamadas de bruxas e de Evas por causa da sua relação

---

<sup>123</sup> A cultura judaico-cristã não é matriarcal e nem mesmo matrilinear, é patriarcal, porque cultua um Deus-pastor que governa através do rebanho. Mas, no interior do patriarcado existe um culto a Maria e as outras santas, que aparecem amalgamadas com a cultura popular, indígena e afro-brasileira, criando novas formas de sincretismo. A “crença de que o Universo foi criado por uma divindade feminina” estava “presente em quase toda parte”, mas o que prevaleceu foi a hegemonia dos patriarcas e dos profetas do judaísmo, do cristianismo e do islamismo.

<sup>124</sup> Essa é a mesma sensação que as religiões e as substâncias alucinógenas causam. Não é por acaso que em várias sociedades os rituais religiosos acontecem através das ervas, elas servem para curar e colocar o corpo em forma, no sentido de ficar saudável. Mas, também deformam os sentidos do corpo e do mundo, criando um corpo sem órgão, borrando as fronteiras do humano, através de devires animais, vegetais e espirituais, que são devires inumanos.

com as plantas e os animais. Elas são herdeiras da mulher que comeu o fruto proibido, que é uma alegoria do sexo e do conhecimento. A maçã, nesse caso, é vista como alucinógeno, capaz de modificar os sentidos e provocar desobediência, gerando o pecado original<sup>125</sup>.

Os teólogos medievais criaram o arquétipo de Eva, que seria uma mulher ingênua, malvada, falsa e sensual<sup>126</sup>, para servir de contraste com o arquétipo de Nossa Senhora, que seria “um exemplo de abnegação, de aceitação da palavra divina sem impor restrições, sem hesitações”. Maria aparece como “uma figura essencial para a divulgação de virtudes” como a “castidade e a obediência”. Ela “é o modelo de mãe, que concebe imaculada, que sofre por seu Filho, acompanhando-o até o fim, mas de forma discreta, sem expor seu sofrimento”. O arquétipo de Maria aparece como antítese de Eva, contendo os aspectos que as mulheres deveriam guardar, elas tinham a obrigação de “manterem-se castas, primar pela obediência e principalmente não questionar as ordens de seu superior” (Ferreira, 2012, p. 67-68).

Entre o arquétipo da santa e da traidora, encontra-se o da puta arrependida, da mulher sensual convertida, que é Maria Madalena. Os textos bíblicos revelam “uma mulher que abre mão de sua vida anterior”, que se encaixava perfeitamente dentro no arquétipo de Eva, para seguir os ensinamentos de Jesus”, se aproximando do arquétipo de Maria. Em nenhum momento Márcio Mendonça pintou um quadro de

---

<sup>125</sup> Para entender esse imaginário é preciso voltar a Idade Média, quando os teólogos da Igreja construíram arquétipos do que significava ser mulher através das personagens bíblicas, que podiam ser cheias de virtudes ou de defeitos. Uma das figuras femininas que mais aparece nos discursos dos clérigos é Eva, uma “personagem bíblica” que se tornou emblemática para refletir sobre o pecado. Ela é vista em várias ocasiões como frívola, malvada, “responsável pela queda da humanidade e expulsão do paraíso”. Apresentada como a primeira mulher a cair em tentação, “a primeira pecadora”, sua imagem está associada ao erro. Como ela teria corrompido Adão, fazendo ele comer a maçã proibida, ou qualquer outra coisa que essa fruta possa representar através de uma analogia, se tornou sinônimo de vários pecados, como “desobediência as ordens divinas” e orgulho. As filhas de Eva seriam desobedientes e orgulhosas, com desejos que incitariam “uma grave desordem”. Essa é a imagem misógina que foi construída por alguns teólogos medievais (Ferreira, 2012, p. 57-58).

<sup>126</sup> Eles faziam uma comparação das mulheres com os “pecados considerados carnisais”, como a “luxúria”. “Ao equívoco cometido por Eva” acrescentaram “a ideia de carnalidade, concupiscência e sensualidade. A carne, a mulher, com suas tentações, submete o espírito, o homem”. Essa visão evangélica medieval, que podemos chamar de “evagelística”, via Eva como uma mulher que pecava levada pelo prazer, bem como pela curiosidade infantil também atribuída ao sexo feminino”. Essa figura arquetípica, que transita entre a ingenuidade e a maldade, é associada com outro arquétipo da mitologia greco-romana, que é Pandora, a mulher criada por Zeus “cujo ato irresponsável de abrir a caixa que lhe era vedada” libertou “todos os males e desgraças que acometerão o ser humano”. Como ela tinha sido “criada por Deus” e era “mãe da humanidade” essas “críticas que pesavam sobre suas atitudes” foram “abrandadas”. Mas, “ao longo do tempo e com a mudança de olhares e de conjuntura, é cada vez mais comum a observação da associação de Eva a uma concepção negativa, vinculada ao pecado da carne e à sensualidade” (Ferreira, 2012, p. 59-63).

Maria Madalena, mas o seu corpo e as suas artes se alimentaram desse arquétipo, se tornando a Eva que virava Maria e a Maria que virava Eva, transitando a vida toda entre esses dois arquétipos.

Segundo a mitologia Cristã Eva nasceu da costela de Adão e Adão surgiu da Terra, do barro, “então lahweh Deus modelou o homem com a argila do solo, insuflou em suas narinas um hálito de vida e o homem se tornou um ser vivente” (Gn 2, 7). Mas, quando fez “A Tentação” (1979) ele criou uma Eva diferente, completamente transfigurada. A tonalidades dela era esverdeada, como se a carne se transformasse em planta, com fluxos de clorofila ao invés de sangue. Ela se parece com uma índia ou com uma entidade da floresta, com os seres encantados e a mãe terra. Ela é uma mistura de humano com planta e deusa. A mesma coisa acontece com o quadro “Nanã Buruquê”.

*Figura 69 - Tentação (1979)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 70 - Nanã Buruquê (1979)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

A pele da Orixá não se parece com nenhuma das tonalidades humanas, o corpo é meio esverdeados ou meio azulado, como se a carne se transformasse em planta, em rio, em mar, em pântano, com fluxos de clorofila, de água e de lama ao invés de sangue. Nanã Buruquê se mistura com a natureza e a natureza se mistura com ela. Ela se torna uma entidade ainda mais anímica, os cabelos lembram o pântano e as cascas das árvores, as vestes simulam uma cachoeira descendo sobre os seios e a pele se parece com os rios e com o céu.

“Nanã Buruku é uma divindade muito antiga, associada aos primórdios da existência. Tem um aspecto maternal e foi considerada no Daomé como ancestral feminino de todas as divindades do panteão chamado Ànágónu. Está relacionada com a lama, a terra úmida, a agricultura, a fertilidade e aos grãos. É ela quem recebe os mortos e quem garante os renascimentos, o retorno ao Àiyé” (Serpa, 1996, p. 182-183).

Nanã Burucu, ou Nanã Buruquê, é a “orixá da lama, das águas subterrâneas e dos pântanos”, de onde surgiu a vida e de onde brota a fertilidade. Ela é uma entidade ancestral, tão antiga quanto a Terra. A mitologia cristã e a cosmologia dos Orixás comungam de uma ideia comum, a de que a vida pode nascer do barro, da terra, que é a mesma lógica dos mitos sobre a mãe-Terra. Mas, no Brasil Nanã foi sincretizada com Santa Ana, a mãe de Nossa Senhora, se tornando avó de Cristo e de todos os cristão. É por isso que ela aparece como uma mulher ou uma orixá idosa.

Márcio Mendonça é um exemplo de criatura que se transformou em criador, ele agia como um deus ou uma deusa, capaz de inventar o seu próprio mundo através de um sopro criativo. Ele era o lahweh e a Nanã, brincando de modelar o Adão e de criar Obaluaiê, de esculpir a masculinidade na carne, de fazer brotar o feminino das entranhas. Ele podia ser o Adão, a Eva, a Maria e a Nanã Buruquê, ou qualquer ser capaz de criar ou de criar-se através do barro, das carnes, das tintas, das telas e dos pincéis. Existia uma pulsão criadora que construía e reconstruía esse corpo andrógino que cantava na praça de Limoeiro do Norte imitando Ney Mato Grosso.

### 2.3.8 Paisagem Sentimental 16: Corpo-andrógino

**Topografia:** Limoeiro do Norte (CE), Fortaleza (CE). **Cronografia:** 1976-1981; **Docgrafia:** entrevistas, fotografias, livro “A Arte em Dois Mundos”; **Sensigrafia:** desejo, paixão, felicidade, prazer, raiva, tristeza, alegria, diversão, danação.

Ao entrar na Paisagem Sentimental 16 encontramos fotografias, textos escritos e, principalmente, memórias orais, que ajudam a entender a ambiguidade do corpo de Márcio Mendonça. Mas, para entender o seu erotismo e a sua androginia não basta conhecer a simbologia do anjinho, do Cupido com a flecha, do Eros Menino, do Eros-Deus, do eros como força e potência, e nem mesmo do eros andrógino de Platão. O verdadeiro banquete era aquele que acontecia na própria carne, não era um mito grego sobre um tempo primordial quase atemporal, era uma experiência do presente, que só ganhava sentido à medida que era praticada.

O eros de Márcio Mendonça não era apenas alguma coisa que vinha dele era devir, era algo que se encontrava em construção ou, melhor dizendo, que ainda estava por ser construído. Ele nunca se afastou totalmente da Santa, continuou aos pés de Maria até o momento da morte, como se fosse um Eros Menino angelizado ou evangelizado. Mas, ao mesmo tempo que pintava ele também dava pinta e se tornava cada vez mais pintosa, construindo a sua própria erótica. A sua androginia não vinha de um ser primordial, surgia de um corpo humano com devires de bicha, devires de gay, devires de Ney, devires de travesti, devires de transexual, devires de mulher, devires de androginia e transviadagem.

#### Corpo-Banquete e corpo-andrógino

O corpo de Márcio Mendonça saiu das últimas paisagens com as asinhas de fora, com os pés sujos de areia e as mãos com cheiro de água do mar, com a brisa da praia batendo no rosto. O caminho que ele percorreu não foi apenas entre Limoeiro do Norte (CE) e Aracati-CE), foi entre a areia da praia e o céu azul, ou entre os lábios e o céu da boca. Mas, a aventura que estava vivendo não era apenas de um Eros menino, era de um Eros andrógino ou de um Eros feminino, que se aproximava e, ao mesmo tempo, se distanciava da narrativa que foi construída através do arquétipo da androginia que podemos chamar de platônica.

“*O Banquete*”, de Platão, é um texto que conta a história de um grupo de homens gregos que se reuniu na casa de Agatão, um poeta que era discípulo de Sócrates. O foco desse encontro era o Deus Eros, “num dado momento” decidiram “que todos deveriam fazer um elogio” a ele. O anfitrião estava acompanhado de Fedro, Eríximaco, Pausânias e do seu mestre. Mas, a história do andrógino primordial foi contada através de Aristófanes, um dos grandes dramaturgos gregos. Na versão aristofânica, que também podemos chamar de platônica, a androginia não é uma exceção, é quase uma regra. Todos os corpos, segundo ele, teriam nascido duplos, com “duas cabeças, quatro pernas, quadro braços, etc.”. Ou seja, uma parte dos seres humanos seriam, desde a origem, andróginos (Menezes, 2020, p. 172).

O resultado dessa complexa anatomia seria um corpo duplamente masculino, decorrente da “junção de homem + homem”, que teria se originado através do sol; um corpo duplamente feminino, fruto da “junção da mulher + mulher”, que teria surgido da terra; e um corpo andrógino, que “seria a junção de homem + mulher”, uma criação da lua. Mas, o mito também conta que esses corpos desafiaram os deuses e foram punidos por Zeus que decidiu enfraquecer a espécie, “dividindo-os ao meio”. Cada uma dessas unidades teria se transformado em dois corpos, que passaram a vagar pelo mundo em busca da sua outra metade que podia ser solar, terrestre ou lunática (Menezes, 2020, p. 172).

O mito do andrógino é visto na atualidade como a gênese das identidades de gênero, mas ele fala principalmente sobre a sexualidade. O desejo sexual dos seres humanos é explicado através da divisão corporal causada por Zeus. O raio que supostamente partiu os corpos ao meio teria dado origem aos seres sexuados. Cada corpo duplamente masculino ou feminino teria gerado, respectivamente, dois homens e duas mulheres, que procurariam a sua outra metade do mesmo sexo. Aristófanes “não faz abstração sobre eros”, ele “deixa bem claro seu sentido como relação sexual”. Eros seria “a força que liga uns aos outros através do desejo” (Menezes, 2020, p. 173).

Os seres duas vezes homens ou duas vezes mulheres não eram mais homens ou mais mulheres, pelo contrário, teriam se transformado nos corpos que a nossa sociedade convencionou chamar de homossexuais ou de lésbicas. A divisão do andrógino primordial, que seria metade mulher e metade homem, teria produzido o efeito contrário, servindo de gênese para os desejos que hoje chamamos de heterossexuais. Cada uma das partes passou a procurar a outra metade, que nesse caso era do sexo oposto. O mito de Platão é mais complexo do que a versão binária

que tenta explicar a sexualidade humana através de dois gêneros. Mas, como ficam as pessoas bissexuais? Existiam seres triplos ou quádruplos que se dividiram? Ou os seres duplos nunca foram apenas um protótipo de masculino ou de feminino? Eles realmente sentiam desejos por pessoas do mesmo sexo ou do sexo oposto? Ou era por ambos?

E como ficam as pessoas intersexuais? Os seres duplos primordiais não teriam se dividido completamente? E as diversas androginias e transgeneridades? Cada parte do andrógino primordial (homem + mulher) teria buscado ser a outra parte ao invés de simplesmente procurá-la? Seria uma tentativa de complementar-se construindo androginias, feminilidades e masculinidades primordiais em si? E as pessoas trans lésbicas e não binárias? As partes humanas solares, terrestres e lunares seriam realmente filhas de um sol másculo, de uma terra fêmea e de uma lua andrógina? Ou, todas seriam resultado de um bacanal cósmico?

O que aconteceria se cada uma das partes fossem múltiplas, com inúmeras dissidências sexuais e de gênero? Aumentaria ainda mais as possibilidades existenciais? Mas, essa é uma pergunta extremamente anacrônica, de alguém que está olhando para o passado com os olhos do presente, extrapolando os sentidos da mitologia. O mito do andrógino tem a pretensão de ser atemporal, mas ele não dá conta da sociedade atual, porque ele não foi criado para isso.

“*O Banquete*” nasceu em uma sociedade que possuía uma gramática de sexo e de gênero diferente da nossa. Nós é que usamos ele, de maneira anacrônica, para pensar o passado e o presente. Essa confusão espaciotemporal acontece porque o mito criou um tempo quase atemporal. O andrógino de Platão vive fora do lastro temporal, próximo da topologia dos deuses, se transformando em um grande arquétipo que pode ser usado em qualquer época e lugar para explicar a sociedade e a natureza humanas. Quer pretensão maior do que essa? O eros platônico, ou eros aristofânico, poderia ser usado para entender a natureza dos gregos e de Márcio Mendonça, porque seria universal<sup>127</sup>.

---

<sup>127</sup> O olhar historiográfico pode nos ajudar a entender a especificidade das experiências. O corpo andrógino não vive fora do tempo, do espaço e da história, é preciso historicizar essa pulsão desejante, dar corpo e rosto a androginia, olhando para as experiências que acontecem em cada momento histórico. Algumas características parecem a-históricas, porque os desejos sexuais, as afeições, parecem universais. Mas, basta dar uma olhada na história da humanidade para perceber que o universo erótico era, e continua sendo, maior do que a Grécia Antiga.

O andrógino não é apenas o personagem de um texto clássico da Filosofia, ele foi reinventado por diversos autores e artistas, chegando a sociedade e penetrando no senso comum. Não é todo mundo que conhece o mito grego de Eros ou que leu *O Banquete* de Platão, mas muita gente já ouviu falar do anjinho com as flechas que ataca o coração das pessoas e já procurou, em algum lugar, a sua cara metade. O andrógino de Platão se transformou numa grande laranja primordial que foi dividida em duas, onde cada um ou cada uma procura a sua metade perdida. O amor está cheio dessas analogias gastronômicas, tem sempre um queijo procurando uma goiabada, um punhado de feijão tentando achar o arroz para formar um baião de dois, ou uma panela que precisa encontrar a sua tampa.

Márcio Mendonça tinha encontrado a sua outra metade nos mosteiros e nos conventos, através da religião e das artes, tentando sublimar o amor que sentia pelos homens, através do amor por Deus. Mas, na década de 1970 essa situação começou a mudar, ele passou a se relacionar com alguns rapazes, como aconteceu com o índio do Maranhão que levou para Limoeiro do Norte, com o jovem da excursão em Majorlândia e com o namorado que conheceu em Fortaleza.

“Ele morava na Solon Pinheiro e um dia lá que ele estava saindo da galeria para voltar para casa ele atropelou um rapaz, não foi nada muito forte não porque o carro estava iniciando, mas era um office boy, um meninozinho de recado daqueles comércios. O comércio era todo no centro, não havia shopping, não havia nada, tudo era ali, o centro não tinha muita vitalidade e esse rapazinho ele desceu da calçada para ir para o outro lado dos cartórios e aí Márcio atropelou aí feriu um pouco. Aí ele colocou o rapaz no carro e levou para um hospital lá em Fortaleza. E aí pronto! A partir daí, o menino era muito jovem, a diferença de idade era muito grande, mas eu acho que ele não era mais adolescente, talvez tivesse uns 20 anos ou 21 anos. O certo é que ele se apaixonou perdidamente por esse menino, levou o menino para morar na casa dele (...) ele se apaixonou por esse rapaz, perdidamente, disse que era lindo, lindo, lindo!” (Entrevista com Társo Pinheiro, 18/05/2018).

O que aproximou ou distanciou esse casal não foi o cupido e nem a mitologia do andrógino, foram as experiências do presente, a força criadora do próprio acontecimento. Não foram seres alados que juntaram e nem anjos decaídos que separaram eles, foram as pessoas da sociedade. Não foi o Deus Eros que tomou uma tocha e colocou fogo na casa, foi a família do namorado que não suportava mais a existência desse namoro.

“Os pais viviam ameaçando Márcio (...) a família nunca aceitou. Para tudo que Márcio era convidado qualquer coisa que tinha ele sempre levava, teatro,

cinema, tudo ele levava esse rapaz, jantares...né? Aí um belo dia, o rapaz aniversariou, quando o rapaz chegou em casa tinha, naquela época era um absurdo de dinheiro, ele comprou na Mesbla uma moto e pediu que fosse deixar essa moto em casa, que tinha que colocar a moto na sala e fazer uma embalagem de presente. Aí o rapaz chegou do colégio, ele estudava, chegou do colégio a noite, estava essa moto lá e foram jantar fora e tudo, só que no dia seguinte, não era nem dia seguinte, aí chegaram uns homens, aí mandaram o menino sair da casa deram lá o recado que Márcio disse: 'eu não ouvi o que foi, mas ele entrou no carro chorando olhou pra mim assim, e aí os caras atearam fogo na casa com tudo que havia dentro', nessa época o Márcio quase que enlouquece, ele ficou do lado de fora da casa, chorando e vendo tudo... absurdo isso! E aí ele ficou internado em Fortaleza, ele ficou quase louco né? Não sei para onde levaram para Olinda ou para Recife eu não sei, só sei que foi um período muito difícil da vida dele. A família não aceitava e a maneira que eles encontraram de impedir o relacionamento foi essa aí, essa truculência toda né. De tirar o menino e tocarem fogo na casa com moto e tudo que tivesse dentro, para ele não voltar mais para lá. Teve essa história, esse incêndio na casa na rua Solon Pinheiro, onde ele morava, casa alugada" (Entrevista com Tarsio Pinheiro, 18/05/2018).

O mito do andrógino pode até dizer que é possível encontrar uma cara metade, independentemente da nossa sexualidade. Mas, a sociedade não funciona dessa maneira, existem preconceitos que inviabilizam, ou pelo menos dificulta, parte das relações afetivas e sexuais. Não foi Platão que tornou esse amor ou essa paixão impossível, foi a família do rapaz e os homens contratados para atear fogo na casa, que ajudaram a destruir a relação. Márcio Mendonça descobriu os prazeres e as dores da sexualidade e começou a construir, através da própria carne, a sua androginia. Um dos principais elementos dessa composição foi a música, ele era fascinado por Ney Matogrosso e pela Banda Secos e Molhados, que se transformou em uma das referências sonoras e estéticas.

### **Corpo-andrógino-musical**

A Márcia surgiu, enquanto identidade de gênero e assinatura artística, na segunda metade da década de 1980. Mas, existe uma transição, que é o que estou chamando de corpo-andrógino. Mas, essas identidades não obedecem a essa sequência, não se desenvolvem numa linha cronológica, o corpo de Márcio Mendonça nunca foi apenas masculino, ele sempre foi um pouco andrógino e feminino. Assim como o corpo de Márcia nunca foi apenas feminino, por causa da androginia.

Entre o final da década de 1960 e o começo da década de 1980 surgiu uma contracultura andrógina. A música e a moda ajudaram a criar essa estética ambígua. Juntamente com os movimentos juvenis, o rock'n'roll e os hippies surgiu a Revolução

Sexual que se espalhou pelas ruas e pelos palcos questionando os paradigmas da sociedade vigente, como os padrões de gênero e sexualidade.

O movimento tropicalista, do final dos anos sessenta, é um dos precursores dessa androginia cultural. A presença de Caetano Veloso com um “boá cor-de-rosa” no “lançamento do disco Tropicália”, ou desfilando com suas roupas e seu cabelo que lembravam o movimento hippie, demonstra que o espetáculo não era apenas sonoro, era “visual e paródico”. Era quase impossível não notar “suas roupas de plástico, seus colares, os cabelos grandes” e “o rebolado”. Eles “mexiam com os valores sociais, notadamente, da classe média”, que reagia indignada (Albuquerque Jr., 1994, p. 424).

A androginia caetânica estava nos gestos e nas expressões, “no seu estereótipo artístico, no seu comportamento e também em suas canções”. A antropofagia dos corpos, dos gestos e dos sons, que usou para devorar os trejeitos de Carmem Miranda, colocava o seu corpo e as suas artes em um lugar de “indefinição” e “ambiguidade” (Mello, 1993, p. 136). Não é por acaso que ele aparece como uma das influências do “Glam Rock” brasileiro e da “Moda Glam” brasileira. “Glam Rock” é uma “abreviação de glamour rock, também chamado de Glitter Rock” que criou uma cena musical e uma “moda provocativa caracterizada pela androginia” (Barros, 2017, p. 01).

Esse movimento, que “surgiu na Inglaterra entre o final dos anos 60 e começo dos anos 70, desnaturalizou os corpos e as indumentárias “tornando-os excessivos e glamorosos”. Artistas como “Marc Bolan, David Bowie, Elton John, Iggy Pop” e muitos outros ganharam visibilidade “através da teatralidade, excentricidade dos trajes e performances” ambíguas. A androginia de Ziggy Stardust, um personagem alienígena criado por David Bowie demonstra que a ambiguidade dessa época vai além da dualidade entre masculino e feminino, tem como base o surrealismo e a ficção científica, criando gêneros extraterrestres, que extrapolam a realidade do mundo conhecido (Barros, 2017, p. 02).

A estética glam ou a estética do glamour e do glitter chegou ao Brasil através de “artistas como “Edy Star (Edivaldo Souza), Ney Matogrosso (no grupo Secos e Molhados), Rita Lee & Tutti Frutti e os membros do grupo teatral Dzi Croquettes” que “escandalizaram as famílias brasileiras com suas performances e indumentárias”. A androginia não era apenas comportamental, era mística, não se tratava de uma questão corporal ou grupal, de uma identidade individual ou coletiva, era algo

espiritual, ligado aos ancestrais e aos astros, havia uma busca pelos mitos de origem, pelas conjunções astrais, que levaria a “Era de Aquário” (Barros, 2017, p. 02-06).

Não tenho como afirmar que a contracultura hippie foi o berço da sexualidade de Márcio Mendonça. Mas, posso assegurar que a cultura Glam do final dos anos setenta e começo dos anos oitenta ajudou a potencializar a sua androginia e transfigurar a sua identidade. O glam rock colocou em cena artistas “maquiados, usando cílios postiços, cores, brilhos e adereços, como arcos espalhafatosos, casacos brilhantes, plumas coloridas e saltos plataforma”. As apresentações desses grupos “eram carregadas de teatralidade, inspiradas nos filmes antigos e de ficção científica em interlocução com a cultura pop” (Barros, 2017, p. 06).

O glamour aparecia nos palcos através dos “cabelos multicores”, das “unhas pretas”, das “estampas de onça”, do “apelo imagético tecnológico e futurista” e das performances eróticas”. Mas, também surgia através da moda “com suas ombreiras, brincos emborrachados, suspensórios” e “cores pulsantes na maquiagem”, denotando “extravagância” e “futurismo”. É nesse contexto que surge a música “Androginismo”, composta por Kledir Ramil da banda Almôndegas. A composição apresenta o olhar de curiosidade das pessoas que olhavam para essas pessoas andróginos que começavam a aparecer com mais frequência nos palcos e na vida cotidiana.

Os corpos produzidos socialmente como masculinos ou femininos podiam se tornar andróginos. Mas, os corpos andróginos também podiam passar por um processo de masculinização ou feminilização, se tornando homens e mulheres transgêneros. Nem todo andrógino se tornava travesti ou transexual e nem todas as travestis e transexuais se apresentavam como andróginas. Existia uma diversidade de androginias e transgeneridades, que hoje chamamos de queer ou de transviadagem<sup>128</sup>. Márcio Mendonça era uma pessoa do mundo, que conhecia outras palavras e sabia os sentidos de andrógino, de travesti, de traveco, de bicha, de homossexual, de gay ou de Ney. Todas as vezes que viajava e voltava para a sua cidade natal trazia uma coleção de palavras, de imagens e de músicas.

---

<sup>128</sup> A palavra transviado é usado por Berenice Bento como guarda-chuva conceitual no lugar de queer. Queer é uma palavra da língua inglesa e pode ser traduzida “por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais”. Ela aparece inicialmente como uma forma de insulto, atribuído as pessoas que possuem um gênero e uma sexualidade dissidente (Louro, 2001, p. 546). Na cidade de Limoeiro do Norte da década de 1970 as palavras viado e maricas ganham o peso negativo que Guacira Lopes identifica no conceito de “queer” e Berenice Bento no de transviad@.

“Nessa fase aí que eu tinha 15 anos de idade Márcio reaparece. Reaparece pegando assim a calda do cometa da música que estava eclodindo no Brasil, através do Ney Matogrosso, quer dizer, foi assim um elo, um impacto da música do Ney Matogrosso com aqueles trejeitos, aquela manifestação da sexualidade dele incorporada à sua música, do Ney Matogrosso. Aí Márcio tomou pra si aquilo, ele pegava tinha um violão em casa, um piano, ele tocava tão bem piano como violão. Aí a gente se reunia em frente ao cinema de Limoeiro que era o CINE CAPRI, ali tudo naquele quadrilátero ali do centro tradicional histórico. Aí meu pai e minha mãe ficavam sentados na calçada e vendo os meninos, da Coronel Malveira, que era a rua onde nasci e me criei, e ali morava boa parte da sociedade também na Coronel Serafim Chaves, que vinha os meninos de Dona Judite aquele povo. Então a gente se sentava depois do cinema ou antes do cinema, ou até mesmo, domingo de manhã e Márcio pegava o violão ia fazer o quê? Ia cantar afinava a voz ficava com a voz bem feminina e cantava as músicas do Ney Matogrosso, Vira, Sangue Latino e outras músicas (...) foi no final dos anos 70, 75 e 76, 77 mais justamente 77. Aí cantava muito “Vira”, o gato preto passou por debaixo da escada, uma coisa assim, então ele gostava muito dessa música “o Vira”, gostava muito de “Sangue Latino” (Entrevista com Zé de Telvina, 11/2015).

A fala de Társo Pinheiro indicia que Márcio Mendonça estava antenado com as músicas nacionais, ele tinha viajado por vários estados do Brasil e conhecia até outros países da América Latina. Mas, ele tinha passado um tempo no Convento dos Capuchinhos e nas Missões. Quando se voltou novamente para o mundo a banda Secos e Molhados já tinha se tornado um sucesso nacional e internacional. As músicas “O vira”, “Rosa de Hiroshima” e “Sangue latino”, que faziam “parte do primeiro LP do grupo lançado em 1973, ocupavam posições de destaque nas paradas musicais (Zan, 2003, p. 08).

Com um repertório que combinava “elementos do pop rock, lirismo de baladas folk e letras que transitavam do tom alegre, debochado, brincalhão à crítica social e política”, eles “venderam milhares de discos num curto espaço de tempo, tornando-se um dos maiores fenômenos comerciais da indústria fonográfica brasileira”. Quando “o disco foi lançado em agosto de 1973”, eles venderam “mais de 300 mil cópias nos primeiros 60 dias”. As “mil e quinhentas cópias” iniciais “se esgotaram em poucos dias”. O sucesso foi tão grande que começaram a fazer várias turnês e a participar de programas de televisão, como “É Fantástico, o show da vida”, da Rede Globo (Zan, 2003, p. 08-12).

Márcio Mendonça era fascinado por Secos e Molhados e, principalmente, por Ney Matogrosso. A música “O Vira”, que era uma das suas preferidas, era “uma canção de melodia simples, apoiada nos três acordes fundamentais (tônica, dominante e subdominante) com andamento de *rock n´roll*”. Mas, ela fazia uma mistura inesperada, trazia “a guitarra elétrica, explorando timbres agudos e

distorcidos” e fazia “um *lick* de *blues* na introdução, acompanhada por bateria, piano e contrabaixo elétrico em *walking bass*” para fazer alusão a um gênero popular português usando personagens do folclore e da cultura popular brasileira. Nessa viagem continental e transcontinental eles misturaram elementos de várias partes do mundo para falar de personagens locais, cruzando o gato preto com sacis e fadas, até chegar ao homem que se transformava em lobisomem (Zan, 2003, p. 12).

A conotação fantástica, andrógina e anímica aparece nas letras, através da palavra *vira*. Mas, não é apenas o texto que aciona esse universo folclórico, andrógino e antrozoomórfico, a voz e a performance de Ney Matogrosso mexia com as pessoas. A composição jogava com “a dupla conotação da palavra *vira*: a de girar (girar o corpo de acordo com a coreografia do gênero português) e a de transformação – ‘Vira, vira, vira homem [...] vira, vira lobisomem’. Mas a composição adquiriu significados mais amplos, como o de virar maricas. A mistura entre melodia, voz e coreografia criava múltiplos sentidos, chegando a um público bastante variado (Zan, 2003, p. 13).

Ney Matogrosso evitava associar a sua performance ao glam rock ou a moda glam da década de 1970, ele dizia que a sua inspiração vinha da “vedete Elvira Pagã” que tinha conhecido “numa emissora de rádio com o corpo coberto apenas por uma pele de onça e miçangas”, quando ainda era criança. Mas, também associava aos “gestos e a maneira de dançar” de Carmem Miranda” que se misturava com o tropicalismo. Não é por acaso que ele apresenta Caetano Veloso como “principal precursor do seu estilo” (Zan, 2003, p. 25-26).

Figura 71 - Corpo andrógino



Fonte: acervo de Zé de Telvina

Figura 72 - Corpo andrógino



Fonte: arquivo de Marcise Mendonça

Figura 73 - Close no rosto



Fonte: acervo de Zé de Telvina

O show da banda Secos e Molhados era extremamente performático, eles não tinham apenas a precisão instrumental e vocal, dominavam o palco através da coreografia, da cenografia e das técnicas de videoclipe. As apresentações pareciam um grande clipe, porque eram construídas através de uma linguagem sonora e visual. Esse é um dos motivos de fazerem tanto sucesso nos canais de televisão, eles tinham uma presença de cena. Mas, a androginia estava na carne, ou em cima da carne. Ney Matogrosso era um andrógino encarnado.

Essa androginia caetânica, tropicalista, ney-mato-grossense, dzicroquetense, cheia de vestimentas exuberantes, maquiagem, glitter e glamour, ajudou a criar a estética glam. Por mais que Ney diga que não foi influenciado pelo Glam rock, as suas apresentações passaram a fazer parte desse estilo, influenciando a música e a moda nacional. Não apenas as roupas das passarelas e dos palcos, esse estilo passou a vestir os corpos das pessoas comuns, que desejavam o glam. Qualquer semelhança com as misses gays que antropofagiavam as stars americanas e as vedetes francesas não será mera coincidência, existia uma fome de glamour (Veras, 2019, p. 50). Esse imaginário andrógino e transviado foi de fundamental importância para criar o paradigma travesti, que discutiremos com mais calma na próxima exposição. O importante é perceber que o corpo de Márcio Mendonça e de Márcia Mendonça não surgiu do nada, que se conectava com a androginia e a transviadagem da época, através das músicas e das artes plásticas.

### **Corpo-viandante e corpo-espantalho**

Essa androginia aparece através do seu corpo e das suas artes. Durante esses períodos ele ainda estava se dedicando as pinturas da Via-Sacra, tinha passado dois anos fazendo arte e dormindo na Igreja do Sagrado Coração de Jesus de Fortaleza Mas, não passou esse tempo todo apenas pintando, ele já estava se pintando. Ele já conhecia alguns homossexuais e travestis de Fortaleza e acompanhava os carnavais que passavam perto do Santuário. Não era apenas um pintor de arte sacra, era conhecido pelos gays e travestis como frade-bicha ou “padre-bicha” (Lena Oxa, 25/07/2018).

Ele não ficava apenas no seu quarto ou no seu atelier pintando, saía para o centro de Fortaleza e trazia o centro de Fortaleza para dentro do Santuário. Para entender os quadros da Via-Sacra é preciso se aproximar deles, mas também

podemos fazer o contrário, se distanciar ao máximo, até conseguir ver a igreja de cima, de maneira panorâmica. Ela não estava isolada do mundo e existia uma vida pulsante ao redor dela. A mesma coisa podemos fazer com as igrejas de Limoeiro do Norte, é preciso se aproximar dos quadros e das esculturas sacras, para olhar de perto. Mas, também é necessário se distanciar, para ver de longe.

Ele não voltava para a cidade onde nasceu apenas para pintar, esculpir e restaurar, ele ia para namorar, para sair com os amigos e se divertir. O que fazia dentro e fora da Igreja Catedral quando não estava pintando era tão importante quanto o ato de pintar. O que chamava atenção da sociedade limoeirense não era apenas o quadro de Nossa Senhora ou a piroquinha do anjo, eram as artimanhas do seu corpo. Essa imagem do Márcio profano, mundano, foi soterrada por uma persona artística, pelo pintor que esculpiu os santos, as santas, os padres e o bispo. É preciso se aproximar e se distanciar dessa imagem sacra para perceber os detalhes e o entorno dela que só conseguimos ver quando olhamos de perto e de longe, através de um close ou de uma panorâmica.

*Figura 74 - Márcio Mendonça esculpindo*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

A fotografia acima, que mostra Márcio Mendonça fazendo uma escultura sacra, é muito simbólica, por que se tornou uma das imagens oficiais do artista. Ele estava dando forma a um material informe através das artes e construindo as formas de si, criando a imagem do artista sacro. As suas mãos e os olhos de quem fotografou estavam criando um enquadramento que se tornou oficial. Mas, o que me chama atenção nessa imagem é o quadro atrás da escultura, que lembra a "Sinfonia dos Espantalhos" (1979). Não é o mesmo quadro, apesar de se tratar da mesma

sinfonia<sup>129</sup>. Eles devem ter sido pintados na mesma época, entre o final da década de 1970 e o começo da década de 1980, quando também pintou "O Viandante" (1979). Ele mesmo era o artista nômade do seu quadro tentando viver fora da moldura, o espantalho buscando construir a sua própria sinfonia.

Figura 75 - Sinfonia dos Espantalhos (1979)



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

Figura 76 - Os viandantes (1979)



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

O viandante representa essa vontade de trafegar, de transitar pelos espaços, de viver em devires de Márcios e Márcias. O trânsito, nesse caso, não é apenas geográfico, é existencial. Era assim que Márcio Mendonça se sentia em 1979, em transição, não é por acaso que alguns anos depois, pintaria e esculpiria a Márcia, dando forma aos afetos e aos desejos<sup>130</sup>. Por trás da escultura sacra tem um espantalho profano que ninguém sabe direito qual é o gênero, que pode ser entendido como homem porque usava um grande chapéu. Mas, quem foi que disse que apenas os homens usam chapéu?

Ao invés de olhar para essa imagem procurando a arte sacra precisamos fazer um esforço para tentar ver a arte surrealista que se encontra dentro dela. Enquanto Márcio Mendonça manipulava os instrumentos de entalhe os espantalhos carregavam os instrumentos musicais. Eles não possuem pernas, nem órgãos sexuais, porque são apenas vestes ao vento, sem a parte de dentro ou de baixo. Eles são, literalmente, corpos sem órgãos, já que não possuem entranhas. O esqueleto de sustentação se

<sup>129</sup> No primeiro o espantalho surrealista segura o instrumento musical com a mão esquerda e no outro agarra com a mão direita.

<sup>130</sup> Não se tratava apenas de um viandante, era um viado andante, uma espécie de espantalho, nada sinfônico, que fascinava e assustava por causa da sua sexualidade. Mas, essa exposição não é apenas sobre o Márcio ou Márcia, é sobre a capacidade de "marciar-se", de fazer-se corpo, de criar mundos, de inventar "um corpo desconhecido" através da carne e da linguagem<sup>130</sup>. Os espantalhos de Márcia não são de trapos ou de palha, são feitos de carne e de tinta, eles sangram e fazem jorrar, um jorro de cores, um fluxo de palavras, de sêmen, de saliva, de lágrimas e de suor.

parece com uma cruz e ao mesmo tempo lembra os “pés” ou as varas de sustentação dos seres surrealistas de Salvador Dali.

Enquanto ele fazia uma escultura que tentava reproduzir o real os espantalhos surgiam atrás dela como seres oníricos, que pareciam surreais. Mas, eles também eram reais, porque mostravam a realidade mais profunda do artista, aquela que a maioria dos olhos não viam, porque se alojava no mundo dos desejos, dos sonhos e das fantasias, que mexiam com o inconsciente. Enquanto os artistas sacros fazem arte sacra os nômades, os artistas, as crianças e os poetas produzem uma “sinfonia de espantalhos”, fazendo música ao caminhar, tocando na superfície dos corpos e do mundo com a ponta dos pés. Os espantalhos e os viandantes<sup>131</sup> fazem o encontro das línguas, organizam e desorganizam os sentidos, experimentando as línguas dos outros.

A Márcia era uma figura onírica, que aparecia enquanto sonho, como desejo que ainda era informe. O que Márcio fez foi manipular as carnes como manipulava o barro, moldando e esculpindo os detalhes, para ficar com as formas que desejava. A Márcia não é resultado de uma operação, ela surge através de várias operações legais ou ilegais, que não são apenas aquelas que foram feitas pelos cirurgiões ou pelas bombadeiras, são outras mesas de cirurgia, construídas através das artes, da educação e da cultura. Ela não era um espantalho, porque os espantalhos dos seus quadros não possuem carne, ela era uma pessoa, um ser humano, com devires humanos e inumanos. Mas, dentro desse corpo real tinha um mundo surreal, um universo informe, que não cabia dentro da pele e explodia nas entranhas, criando um corpo que era, ao mesmo tempo, domável e indomável.

O Márcio não existia a priori, ele foi inventado e reinventado, com todas as próteses que as décadas de 1950, 1960 e 1970 podiam oferecer. O que vamos mostrar agora é que a Márcia, da forma como conhecemos hoje, apareceu em outro contexto, através das novas tecnologias de sexo e de gênero que ela conheceu nas décadas de 1980 e 1990.

---

<sup>131</sup> Uma das possibilidades de viagem, de androginia, de mistura, de transformação, de mudança, de trânsito, está no gênero e na sexualidade. Os devires oníricos não servem apenas para fazer arte dentro de um quadro ou de um enquadramento, eles podem ajudar a sair deles, a construir outras formas, através da tinta e da entranhas. Os devires de Maria e de Eva não ganhavam forma apenas através das telas, eles surgiam na própria pele, na superfície do corpo, dando forma a subjetividade e as carnes.

### 3 EXPOSIÇÃO 2: O CORPO E AS ARTES DA MÁRCIA



Descrição: Essa exposição mostra as cartografias corporais que deram forma ao corpo, as artes e a subjetividade de Márcia Maia Mendonça. O objetivo é perceber como ela foi construindo, desconstruindo e reconstruindo a identidade ao longo das décadas de 1980 e 1990. Apesar de ter surgido a imagem e semelhança das travestis, tentando se distanciar das mariquinhas e das mariconas, tentou se afastar do dispositivo travesti para tentar se adequar ao dispositivo transexual. Mas, o que vemos é exatamente o contrário, um corpo diverso, que não cabe nas armadilhas do discurso médico.

### 3.1 CORPOGRAFIA 4: ENQUADRAMENTOS DE TRAVESTI



Essa cartografia corporal é dedicada a construção do corpo de Márcia Maia Mendonça, colocando em destaque os elementos que passaram a compor a sua identidade, como a imagem e o nome feminino, a apropriação do carnaval e do dispositivo travesti, a busca por uma cultura afrancesada, a construção do corpo através das tecnologias da sociedade fármaco-pornográfica como próteses, hormônios e outros procedimentos estéticos e cirúrgicos que realizava de maneira legal ou ilegal. A sua identidade nasceu através das roupas, dos calçados, do cabelo, das cirurgias, da maquiagem, das viagens, das artes, de tudo que viveu em Limoeiro do Norte, Fortaleza, São Paulo, Portugal e Paris. Ela passou quase uma década querendo fazer a cirurgia de transgenitalização, que é um dos elementos do dispositivo transexual. Mas, como ela mesma diz começou a sua construção observando as travestis, que estavam nas revistas, nos jornais, na televisão e nas ruas de Fortaleza. O seu corpo se construiu nessa encruzilhada entre a Igreja e a rua, o sagrado e o profano, o sacro e o sacrilégio.

Quando estávamos na última sala da primeira exposição, sob o ritmo de Ney Mato Grosso e da Banda Secos e Molhados, a sala foi invadida por um cortejo carnavalesco, o glamour dos roqueiros transviados se misturou com as fantasias de carnaval, com várias pessoas vestidas de Cleópatra, de freira, de odalisca, de prostituta, de onça, de jaguar, com muito brilho, tecidos e pérolas, imitando as Escolas de Samba do Rio de Janeiro. O espaço ficou tão cheio que se transformou em um baile, com muita música, dança e alegria. Mas, não vamos sair das ruas para o clube, como acontecia em Limoeiro do Norte, estamos fazendo o movimento contrário, do “clube” para a “rua”, de um espaço fechado para um lugar aberto, onde podemos cantar e dançar ao ar livre, até chegar na segunda exposição.

### 3.1.1 Paisagem Sentimental 17: Corpo-carnaval

**Topografia:** Limoeiro do Norte (CE), Fortaleza (CE). **Cronografia:** 1970-1990; **Docgrafia:** entrevistas, fotografias, livro “A Arte em Dois Mundos”; **Sensigrafia:** diversão, felicidade, alegria, humilhação, tristeza, curiosidade admiração, hostilidade, deslumbramento e desejo de esquecimento.

Ao entrar na Paisagem Sentimental 17 encontramos fotografias, textos escritos e, principalmente memórias orais, que ajudam a entender a importância do carnaval na vida de Márcio Mendonça e Márcia Mendonça. Alguns objetos chegaram na sala de maneira itinerante, através do cortejo. Apesar de muitas algumas pessoas dizerem que ela não gostava de festa, que vivia apenas rezando e pitando arte sacra, encontramos alguns relatos sobre o carnaval. Além de pensar esse momento como heterotopia de gênero ou apenas topia sexual, vamos entender a ambiguidade da festa, perceber que o espaço/tempo não era apenas “*communitas*”, que estava cheio de exclusão e preconceito. Mas, também podemos pensá-lo como resistência, já que ela usava a festa para construir o seu corpo e a sua subjetividade.

#### Corpo-carnaval

A história de Márcio Mendonça e Márcia Mendonça passa pelo carnaval e pelos ritos quaresmais, ela transitava entre as tradições do cristianismo e do paganismo, entre o sagrado e o profano, entre as festas da carne, a quaresma e a Semana Santa. A festa do carnaval se tornou uma filha diletta do cristianismo, “intimamente ligada a ideia de quaresma” mas no senso comum ele é lembrado apenas como sinônimo de carne. Mas, a origem etimológica sugere exatamente o contrário, a expressão latina “*carnem levare*” significa abstinência de carne, ficar sem carne, dizer adeus a carne, que se aproxima mais do sentido que damos a quaresma, a semana santa e, principalmente, a sexta-feira santa<sup>132</sup>.

---

<sup>132</sup> Essa análise etimológica é feita a partir do historiador espanhol Baroja. Ele defendia que parte das “características do carnaval moderno” tinham sido “estabelecidas na Idade Média, em plena vigência do pensamento cristão”. Ele estaria diretamente ligado ao jejum e a entrada na Quaresma, de onde viria a expressão latina *carnem levare* (Borges, 2007, p. 33).

De um lado, havia o recorte temporal que antecedia a quarta-feira de cinzas; e de outro, o recorte temporal que antecedia a sexta-feira-santa e ao domingo de Páscoa. A festa era uma forma de se preparar para ficar sem os prazeres da carne, para entrar em jejum, para evitar os desejos carnavais. O carnaval era um mal necessário, a contrarregra usada para balancear a sociedade, o contrapeso diante da sacralização. O corpo se empanturrava de comida, de bebida e de sexo para, em seguida, ficar sem eles.

Na concepção dos cristãos o corpo pagão estava reduzido a carne e relacionado a um conjunto de “atos irracionais”, ligados a violência. Mas, a “falta de razão”, também era identificada “com alegria”. O corpo cristão deveria evitar a violência e o prazer, a não ser que acontecessem em nome de Deus. O que prevalecia era a “valorização do sofrimento, da sisudez, da privação em vez de transbordamento” (Soihet, 1998, p. 03). Na época do carnaval essa relação se invertia, os homens sacros podiam ser profanos e os profanos podiam se tornar sacros, ocupando o lugar do rei, do príncipe, da princesa, das autoridades do Estado e da Igreja Católica.

As festas carnavalescas são entendidas como espaços e tempos que deslocam o ordenamento das sociedades, provocando “a inversão da ordem normal das coisas”. Mas, elas também são vistas como a “força estabilizadora, destinada a manutenção da ordem” (Soihet, 1998, p. 03). Essa tese conservadora, que entende o carnaval como válvula de escape para manter o equilíbrio social, se adequa perfeitamente a vida de Márcio Mendonça e de Márcia Mendonça, que passava por momentos de êxtase, de catarse coletiva, de transgressão, antes de voltar a cumprir os rituais da Igreja Católica. Mas, também podemos pensar o contrário, havia tempos em que prevalecia a desordem e o corpo era atravessado por pequenos lampejos de normatividade

A transgressão era imprescindível para manter as artes sacras, assim como a tradição era fundamental para atizar a desordem e criar outras artes, no sentido de danação. Existia uma retroalimentação entre os corpos, as artes, os tempos e os espaços sagrados e os corpos, as artes, os tempos e os espaços profanos. Mas, não consigo acreditar que essa interdependência pendia apenas para um lado, não era apenas as festas que podiam servir para criar a ordem, a busca pela fé também podia provocar o efeito contrário, criando a desordem e a desobediência.

O mesmo Márcio que era noviço podia se transformar em uma noviça rebelde, assim como a noviça rebelde podia voltar a ser um noviço obediente. O artista que

pintava arte sacra também podia pintar arte profana, o mesmo religioso que respeitava a Semana Santa, que rezava em homenagem ao renascimento de Cristo, podia participar do carnaval. Não sei se cumpria as penitências da quaresma e deixava de comer carne na sexta-feira santa, mas posso dizer que participava da festa da carne e que saía de madrugada para roubar galinha na véspera do sábado de Aleluia.

“Ele tinha um carro nessa época, em Fortaleza, inclusive ele andou fazendo umas estripulias desse carro nessa época (risadas). Na Semana Santa naquela noite lá de roubar galinha, que saía pela zona rural (de Limoeiro do Norte) roubando galinha. Ia ele e uma turma, para tomar cachaça e comer galinha assada, cozida sei lá (Entrevista com Társo Pinheiro, 18/05/2018).

Os rituais profanos de Márcio Mendonça não apareciam apenas antes da quaresma, eles surgiam também na véspera da Páscoa. As “estripulias” de roubar galinha na madrugada do sábado de aleluia fazia parte da tradição local e extrapolava a relação entre carnaval e quaresma. O tempo profano, que parecia provisório, não levava a um tempo sagrado permanente<sup>133</sup>. Existia uma sequência que de linear se transformava em circular, mas as pessoas faziam uma espécie de ziguezague entre as duas dimensões.

Essa sobreposição entre tempos religiosos sérios e tempos cômicos grotescos, está muito presente no corpo e na subjetividade de Márcia Mendonça, que brincava com essas temporalidades. Ela valorizava a cultura francesa e italiana, mais até do que a portuguesa, mas costumava voltar para o Brasil na época do carnaval. Quando ela podia, comprava uma passagem e fugia do frio intenso do inverno europeu para participar das festas carnavalescas. Ela sabia que o carnaval brasileiro não era uma cópia das saturnálias romanas, das festas medievais, dos bailes renascentistas, dos carnavais venezianos, do entrudo português ou das festas medievais e pré-quaresmais.

Existe um esforço de pensar o carnaval como uma festa que foi construída de cima para baixo, sob o cajado da Igreja Católica, do imperador, dos coronéis ou de Getúlio Vargas. Mas, olhar apenas de cima para baixo ou de baixo para cima é uma

---

<sup>133</sup> O carnaval aparece como “à essência da quaresma – de enterro da vida pagã”, que é quando o corpo se entrega a “última libertinagem, antes da penetração no tempo da ascese, que culmina na Páscoa, com o renascimento batismal e espiritual”. De um lado, teríamos o carnaval, que “sublinha o pecado, a gula, a lubricidade”; e de outro a quaresma, que “exalta a abstinência alimentar, sexual e a prática das virtudes” (Soihet, 1998, p. 04).

forma de esquecer a interação e os conflitos<sup>134</sup>. “Os negros” e as negras “tiveram papel preponderante na construção dessa cultura, que passou, posteriormente, a caracterizar a sociedade como um todo, dando a tônica daquela festa” (Soihet, 1998, p. 13).

A mesma coisa aconteceu, e ainda acontece, com as bichas, os maricas e as travestis. Quando olhamos o carnaval brasileiro temos a impressão de que elas podiam participar e transitar por onde desejassem. O estereótipo da bicha pintosa, vestida como um pavão ou uma pavoá, cheia de próteses carnavalescas, entrou na nossa imaginação. Quando eu soube que Márcio Mendonça saiu vestido de Cleópatra no carnaval de Limoeiro do Norte (CE) eu tive a ilusão que essa imagem era atemporal, porque ela estava presente em vários carnavais.

O que os pesquisadores e as pesquisadoras negras e LGBTQIA+ nos ensinam é exatamente o contrário, que tudo é temporal e historicamente localizado. Como lembra James Green, a apropriação desses espaços “durante as comemorações do carnaval tem sido um processo longo e árduo”. Apesar de Roberto Da Mata e outros sociólogos afirmarem que “o povo podia transgredir as classes sociais para expressar a *communitas*”<sup>135</sup>, não podemos cair na ilusão de rompimento total das hierarquias porque durante os festejos surgiam novas formas de exclusão (Green, 2000, p. 331). A ideia de que existia uma experiência totalmente “*comunnitas*” é tão ilusória quanto o mito da democracia racial. Nem mesmo nas ruas essa comunhão absoluta acontecia, muito menos nos clubes.

### **Corpo pavônico ou Corpo-Bornay**

---

<sup>134</sup> As comunidades negras não viam o carnaval apenas como uma válvula de escape, era uma forma de apresentar a sua rostidade e a sua corporalidade através dos símbolos, das letras, das cores e dos sons. As danças e os rituais eram, por si só, uma forma de resistência. Mas, esses espaços não foram dados aos negros e as negras, eles foram ocupados, apesar de todas as formas de violência e criminalização (Soihet, 1998, p. 12).

<sup>135</sup> Roberto da Matta se recusa a analisar o carnaval através da dualidade sagrado x profano, ele opta “pelos pares antitéticos de estrutura e *communitas*, tomados de empréstimo de Turner”. O termo “*communitas* remete à ideia de comunhão estabelecida pelo ritual que rompe a estrutura do mundo social cotidiano”. Esse “fenômeno ritual reproduz a experiência da relação social mais difundida nas sociedades humanas, que é a dialética entre *communitas* e estrutura social”. É por isso que o carnaval aparece como espaço/tempo onde as estruturas da sociedade perdem as formas e as fronteiras ficam diluídas, porque representaria o inverso, que é o que Turner chamava de “*communitas*” (Borges, 2007. p. 41).

Uma das imagens que mais aparece nesse período é a do corpo-pavão ou do corpo pavo, que é resultado de uma plumagem ou de uma “pomargem” artificial produzida com base nas roupas, nos gestos e nos adereços de Carmem Miranda, no exagero das escolas de Samba e nos concursos de fantasias, onde a maquiagem, a vestimenta e os objetos criavam um corpo para ser visto e apreciado. É isso que estou chamando de corpo pavônico, uma produção cenográfica que impactava os olhos, causando afecções no corpo de quem via. Os homens e as mulheres heterossexuais também se vestiam de plumas, mas eram os gays, ou melhor dizendo, as bichas, os viados, os maricas, que mais se destacavam na arte de fazer e de vestir as indumentárias. Não é por acaso que o corpo-bicha se tornou sinônimo de carnaval, de desfiles ou de concurso de fantasia, elas ajudaram a criar esse universo carnavalesco.

Desde o século XIX que os jornais falavam de homens que brincavam vestidos de mulheres, criando uma paródia cômica do feminino. Existia até uma expressão que contemplava “o sexo, o prazer, a alegria, o luxo, o canto, a dança e a brincadeira”, que era “brincar o carnaval”. Mas, em alguns momentos brincar significava “literalmente ‘colocar brincos’, ou seja, unir-se, suspender as fronteiras que individualizam e compartimentalizam grupos, categorias e pessoas (Soihet, 1998, p. 10). O carnaval aparecia como o momento em que as experiências inaceitáveis se tornavam aceitáveis<sup>136</sup>. Mas, nesse mesmo período havia frescos e bagaxas que eram perserguidos pela polícia por causa das vestimentas e adereços femininos<sup>137</sup>.

A situação dos “frescos” brasileiros na virada do século XIX para o século XX não era de igualdade, pelo contrário, havia uma desigualdade gigantesca e a presença desses corpos nas ruas podia se tornar caso de polícia. Os frescos, as bagaxas, os viados, as bichas, os maricas, não tinham a mesma liberdade para performatizar o

---

<sup>136</sup> Nas fotografias de Hugh Gibson, analisadas por James Green, aparecem “homens vestidos com roupas femininas exóticas” que lembravam as culturas orientais e romanas. Os “materiais” eram tão “trabalhados” e “brilhantes” que traziam um requinte de “luxo e riqueza”. Mas, os adereços “com jóias” falsas, “colares de pérolas, brincos enormes pendendo das orelhas e adornos de cabeça sofisticados”, que eram usados para expressar “estilo”, “abundância” e elegância” revelavam exatamente o contrário, “a origem humilde dos foliões”. A maioria desses homens, que hoje chamamos de cisgêneros e heterossexuais, eram casados e vestiam-se de mulher na época do carnaval, se transformando em “parte proeminente do carnaval do Rio de Janeiro” (Green, 2000, p. 329-330). A presença deles reforçava “a imagem do Brasil como um paraíso para renegados sexuais e transgressores dos papéis de gênero convencionais”.

<sup>137</sup> As “teoria médica(s) e jurídica(s)” não criminalizavam “abertamente a homossexualidade no século XX”, mas “não podemos deixar dúvidas sobre as atitudes da polícia, do judiciário e das próprias famílias” na construção de corpos marginalizados (Junior, 2017, p. 02).

feminino e eram recebidos (ou recebidas) com desconfiança até mesmo no carnaval. “A reação das autoridades e do público” oscilava “entre a aceitação e a repressão, entre a curiosidade e a repulsa” (Green, 2000, p. 331).

Por muito tempo os blocos de rua e os clubes restringiram a presença das pessoas com dissidências sexuais e de gênero, deixando esse espaço apenas para os homens heterossexuais que se vestiam de mulher. Durante décadas proibiram a presença dos “frescos” que se montavam em momentos específicos ou que faziam dessa feminilidade uma marca da sua identidade. Mas, esse tipo de exclusão não impediu que fizessem do carnaval uma das formas de resistência (Green, 2000, p. 337-342).

Desde o começo do século XX que esses corpos “invadiram os bailes com seus trajes femininos”, organizando grupos de frescos para participar “do carnaval de rua”. Na década de 1940 “os bailes de travestis emergiram como o lugar privilegiado para performances públicas da inversão da representação de gêneros”. Nas décadas seguintes “a projeção desses bailes aumentou, à medida que eventos organizados exclusivamente para a subcultura homossexual cresciam em número, tamanho e visibilidade”. Mas, foi na “década de 1970”, que “os bailes de travestis passaram a ser parte integrante do carnaval carioca”, atraindo “uma cobertura ampla e favorável da mídia e uma multidão de participantes do mundo todo” (Green, 2000, p. 331-332). Foi nesse contexto que Márcio Mendonça se tornou andrógino e começou a pensar com mais frequência na construção da Márcia.

Ele construiu a sua androginia na mesma época dos “luxuosos concursos de fantasias do carnaval”, quando “as criações apresentadas nesses desfiles se constituíram no epítome da suntuosa indumentária carnavalesca”. Os “desfiles das escolas de samba” já tinham se tornado “um espetáculo turístico internacional” que movimentava “milhões de dólares e os homossexuais desempenhavam “um papel-chave no planejamento e execução dos eventos. Mas, não estavam apenas na mídia, encontravam-se em outros espaços, como no “carnaval de rua”, nos “bailes carnavalescos e concursos de fantasia” e no interior das Escolas de Samba (Green, 2000, p. 331-332).

O carnaval de Fortaleza começou através “do entrudo, que transcorria na esfera doméstica e na vizinhança, e do carnaval veneziano, quando a rua se tornou o centro da festa”. As “primeiras agremiações populares” surgiram na década de 1930, imitando o que estava acontecendo nas outras regiões do Brasil. Durante a década

de 1970 a cidade passou por um processo de desvalorização da folia por causa da migração das pessoas para as festas do litoral leste e dos estados vizinhos. Foi exatamente nessa época que a mídia começou a falar sobre a “morte do carnaval de Fortaleza” (Borges, 2007, p. 16). Mas, ao contrário do que os jornais afirmavam, os festejos não tinham morrido.

Eles continuavam acontecendo no centro histórico, passando pela avenida Duque de Caxias, que é onde fica algumas instituições religiosas. Quando Márcio Mendonça queria ser frade ele morou no Convento dos Capuchinhos, trabalhou no Colégio Pio X (1974) e pintou a Via Sacra na Igreja do Sagrado Coração de Jesus (1977-1979). Todas essas construções ficam, exatamente, nessa Avenida. Mas, não tenho como afirmar que o jovem saiu para brincar o carnaval na rua. Ele ainda não tinha ganhado o direito de vestir o hábito de São Francisco e estava se habituando as normas do convento. Na época em que foi pintar a Via Sacra a situação era diferente. Não estava mais usando hábito e podia sair da igreja para ver o carnaval passar.

**Thina Rodrigues:** Ela era uma boa pintora e a gente conversava e ria. Ela fazia o balacubaco

**Lena Oxa:** Quem?

**Thina:** A Márcia, pintora

**Lena:** Nera padre?

**Thina:** Era, quase foi. Ela era coroinha não?

**Lena:** Ela era ordenada nera não?

**Wellington:** Foi da ordem menor, não chegou a ser ordenada não.

**Lena:** Mas ela era dentro da igreja Coração de Jesus. Ela fazia acontecer naquela igreja viu.

**Thina:** Eu acho que foi a Igreja Coração de Jesus que ela pintou não foi?

**Lena:** Foi. Aqueles quadros todos!

**Thina:** Da parte de cima né?

**Lena:** Foi ela que pintou. Ela fazia restauração de santos.

**Luma Andrade:** Você chegou a conhecer?

**Lena:** Conheci. A gente fazia roda de samba na igreja era babado.

**Luma:** Roda de samba na igreja?

**Lena:** Num tem aquele negócio dos pontos de São Francisco nera não? Era quando a gente passava por ali.

**Luma:** Mentira...!

**Lena:** Era. O carnaval da Duque de Caxias. Oxe ela dava escândalo! (...) Ela já ganhava, ela fazia tanta coisa na igreja. O negócio dela era sambar, se divertir<sup>138</sup>.

As lembranças de Thina Rodrigues e Lena Oxa apresentam elementos que nos ajudam a entender a complexidade do corpo de Márcio Mendonça e dos painéis da

<sup>138</sup> Thina Rodrigues e Lena Oxa. Entrevista conjunta concedida ao autor em Fortaleza no dia 08 de julho de 2018. Quando Lena fala de “pontos de São Francisco” está se referindo ao Convento da Ordem Menor e a Igreja do Sagrado Coração de Jesus, que eram instituições dos franciscanos capuchinhos.

Via Sacra. Na mesma época em que pintava as estações ele também participava do carnaval, convivendo com os frades, os homossexuais e as travestis, com a vida diurna e noturna da cidade de Fortaleza. O corpo, as artes e a subjetividade sacra se encontravam com o corpo, as artes e a subjetividade profana, misturando pregações e pegações.

O corpo de Márcio Mendonça estava, ao mesmo tempo, na Igreja e no mundo, no templo e na rua. Arranjar uma festa, ou inventar uma roda de samba, era uma forma de fazer artes, no sentido de danação. Mas, fazer roda de samba não significava necessariamente fazer uma roda e nem um samba, era apenas uma forma de dizer que participava do carnaval, que entrava no meio da folia. Como disse Thina e Lena Oxa, ele “fazia acontecer naquela igreja”, porque era uma pessoa do “babado” e do “balacubaco”, que “dava escândalo” dentro e fora do santuário. A mesma coisa aconteceu com a Márcia, ela começou a aparecer nessa mesma avenida com hábito de freira e com fantasias profanas.

**Wellington:** Como é essa história que você falou do carnaval?

**Lena Oxa:** No carnaval ela se vestia de freira e fazia a putaria lá.

**Luma Andrade:** De freira? Nossa!

**Lena:** Era! Pergunte a Bossa como era. Agora o pessoal ficava apavorado naquela época né, era muito divertida, ela era louca, ficava gritando.

**Thina Rodrigues:** É porque também naquela época existia o Gala Gay.

**Lena:** Era. Tinha todo um contexto naquela época.

**Thina:** Elas que mais se montavam. Eram as deusas.

**Lena:** Ela vivia com os strass, a vida dela era os strass, ela trabalhava para comprar os strass, a riqueza dela era os strass.

**Thina:** Tem aquela pele que é coisa da como é o nome?

**Lena:** Segunda pele?

**Thina:** Não. Que é toda de coisa, eu esqueci o nome, que elas usavam muito, que tinha dourado e prata<sup>139</sup>.

As falas de Lena Oxa e Thina Rodrigues apresentam elementos que nos ajudam a situar esses acontecimentos na década de 1980. Ela começou a fazer as transformações corporais e a se vestir de freira na sua casa/convento/atelier na cidade do Eusébio, exatamente nesse período. O Gala Gay do Rio de Janeiro, citado por Thina Rodrigues, era muito conhecido nessa época. Quando brincou no carnaval da Duque de Caxias ela performatizou, duas mulheres diferentes, uma vestida com hábito religioso e outra com strass e roupas sensuais. Mas, quando a freira saiu do

---

<sup>139</sup> Thina Rodrigues e Lena Oxa. Entrevista conjunta concedida ao autor em Fortaleza no dia 08 de julho de 2018.

seu santuário particular para desfilarem na rua quebrou a fronteira entre a casa e a rua, o privado e o público, criando uma encruzilhada entre elas.

A outra cidade que ela gostava de passar o carnaval era Limoeiro do Norte. Mas, na década de 1970, quando ainda era ele, não podia incorporar essa feminilidade, não tinha o direito de externalizar os desejos, de dar forma ao corpo, de pintar e esculpir na própria carne. O carnaval aparecia como espaço ideal para fazer isso, porque criava uma heterotopia de gênero (Veras, 2017, p. 57). Ele achava que podia expor as suas personas e os seus arquétipos, usando as fantasias de carnaval para dar forma aos afetos.

“Lembro de Cleópatra. Ele vestido de Cleópatra. Ele saía nas ruas de Cleópatra. Em Limoeiro! Teve um dia que ele saiu de Cleópatra no carnaval, o pai dele ameaçou colocar ele para fora. “Não quero viado aqui na minha casa”. Esse dia ele saiu de Cleópatra a coisa mais linda, perfeita” (Entrevista com Hilma Peixoto, 14/08/2019).

“Ele só sofreu muito porque teve que esconder muito tempo por causa do pai, o pai era uma pessoa bem séria, carrancudo à moda antiga, ficou muito mal quando descobriu. Quando viu ele fazendo sobancelha, não queria esse negócio... ele se vestiu de Cleópatra para ir pro carnaval. Aí ele soltava como diz a história, dava pista que era chegado ao outro lado que era afeminado nessa hora que ele se vestia, no carnaval quando ele saía para rua, saía cedo, era quase de dia ele desfilando não tinha esse problema (...) Foi uma das primeiras manifestações dele. Foi basicamente à primeira vez que eu me recordei de vê-lo, ele mesmo fazia a sua fantasia e era perfeito, se transformava” (Entrevista com Ana Carlos, 12/09/2019).

As falas de Hilma e Ana Carlos nos ajudam perceber que o corpo se transformava durante o carnaval. Mas, também coloca em suspeição o ideal “communitas”, porque o pai não aceitava que ele se vestisse de Cleópatra nem mesmo no carnaval. Não era apenas seu Fausto Mendonça, era parte da sociedade limoeirense, havia uma fobia sistêmica contra os maricas, que não cessava nem mesmo nas festas carnavalescas.

“O irmão de papai disse: se Zé sair vestido de mulher eu mando rasgar a roupa. Aí rasgou mesmo, mandou rasgar, Antônio Carlos foi quem rasgou. Desfile de carnaval, ele dizia: Se Zé de Telvina, que é meu sobrinho, sair vestido de mulher no carnaval eu mando rasgar a roupa dele, ele mandou mesmo. Rasgou porque tinha muita força, mas também dei no pé do ouvido dele. Rasgaram minha roupa não quebraram só as coisas. Fui pra casa, tomei banho, vesti outra roupa e sai, agora eu vou desfilando e quero ver quem vai rasgar, fizeram mais nada não. Sai de mulher e gritei: Agora quero ver quem quebra um colar meu! Já estava todo truviscado, depois que fico truviscado saía de perto, ninguém se atreveu, baixaram foi a cabeça todo mundo” (Entrevista com Zé de Telvina, 11/2015).

Os homens casados e cristãos podiam se vestir como pagãos ou pagãs, entrando em devires de mulher através das mulheres de Deus e do mundo, das figurações femininas de outras regiões ou religiões, se transformando em prostitutas, cartomantes, gueixas, ciganas, odaliscas ou em uma rainha como Cleópatra. “No carnaval de rua” de Limoeiro do Norte não faltava “a turma do mela-mela, vestida de mulher e regada de muita água que passarinho não bebe”<sup>140</sup>. Esse clima de transgressão fez Márcio Mendonça pensar que não precisava mais se esconder. Até mesmo Zé de Telvina acreditou que poderia desfilar tranquilamente nas ruas com roupas femininas. Se os homens casados podiam porque eles não poderiam? Mas, não era assim que as coisas funcionavam.

Não sei se Márcio Mendonça acompanhou os Carnavais da Associação Cultural, mas participou das festas que aconteciam nesse mesmo espaço. Como lembra Marilúcia Mendonça ele frequentava, “ia pouco”, mas “ia”<sup>141</sup>. Mas, além do carnaval de Clube Limoeiro do Norte tinha carnaval de rua e até Escolas de Samba. Na segunda metade da década de setenta o carnaval acontecia na Avenida Dom Aureliano Matos, onde a Escola de Samba Vira Copos, que tinha a frente Mazé Faheina; disputava com a Escola de Samba Jaguar, coordenada por Zé Mendes. Mas, infelizmente não encontramos registros fotográficos, documentos escritos ou relatos orais que comprovem a participação de Márcio Mendonça nessa festa.

A presença de seu amigo Aécio de Castro na produção do enredo e na composição dos espetáculos nos instiga a perguntar: por que esse artista limoeirense não estava presente nos desfiles dessa Escola de Samba? A Jaguar tinha surgido ligada a indústria do barro, da fábrica de Filtro Pitombeira Mendes, que era de onde o artista tirava a matéria-prima para fazer parte das suas esculturas. Quando ele estava no Convento dos Capuchinhos, lá em Fortaleza, foi convidado para fazer a “imagem

---

<sup>140</sup> Essa citação aparece no grupo “Limoeiro de Ontem e de Hoje em Fatos e Fotos que é administrado por Raimundo Lima através do facebook. Ele levou para a internet as memórias da cidade fazendo o que os memorialistas e as memorialistas faziam através dos livros. Uma parte dos “fatos” e das “fotos” saem exatamente dessas produções escritas. A diferença é que o grupo tem mais de onze mil membros, que leem, comentam e compartilham as postagens, levando a memória local para locais ainda mais distantes, onde esses livros tinham dificuldade de chegar. Uma parte desses membros moram em outras cidades, estados ou países e utilizam o grupo como janela virtual para chegarem a esse espaço e a outros tempos, voltando a época da infância e da adolescência. Como todos podem postar ou comentar criam uma polissemia textual e uma policromia visual. A postagem está disponível em: <https://www.facebook.com/groups/752574814826486/permalink/927551130662186>. Acessada em 25 de março de 2021.

<sup>141</sup> Marilúcia Maia Mendonça. Entrevista concedida ao autor em Limoeiro do Norte no dia 22 de janeiro de 2020.

do Senhor Morto” na Igreja de São Francisco de Sobral. Mas, antes de ir ele passou em Limoeiro do Norte para pegar a “argila (barro tratado)” que tinha sido cedida “pela Pitombeira Mendes (fábrica de filtros e outros artefatos)” (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 41). Não é uma mera coincidência, Márcio Mendonça tinha contato com as pessoas da fábrica e da Escola de Samba Jaguar. Ele poderia, tranquilamente, ter ajudado a confeccionar as roupas e os adereços.

A Escola de Samba Jaguar, o time de futebol Jaguar e as esculturas do artista jaguaribano tinham nascido do mesmo chão, do mesmo barro, da mesma argila, das atividades da fábrica Pitombeira Mendes. Quando acabava o carnaval de rua as pessoas se deslocavam para o BNB Clube de Limoeiro do Norte, que pertencia a “instituição financeira Banco do Nordeste”<sup>142</sup>. Esse foi o palco do cantor Eugênio Leandro, da Banda Meninos e de tantos outros artistas que passaram por Limoeiro do Norte no carnaval. Mas, também foi o salão de festas de Márcio Mendonça e de Márcia Mendonça. Ela “vinha da Europa só participar dos carnavais com belas fantasias” (Arísio Barros, 20/05/2018). O carnaval era a oportunidade de voltar cheia de glamour, de retornar conquistando os olhares, que podiam ser de aprovação ou de reprovação.

A cidade de Limoeiro do Norte não acompanhou de perto essa transformação, não viu quando o rapaz andrógino se transformou na transexual que desfilava com roupas decotadas e com belas fantasias no BNB Clube. A construção estética, cirúrgica e hormonal, assim como a produção carnavalesca, surgiu depois e foram exibidas na festa, criando performances carnavalescas e de gênero. Não era apenas uma mulher, era uma mulher duplamente produzida, com um corpo que atraia preconceito e de admiração.

“Eu não tenho assim, para onde é que ele ia, se era por clubes, porque teve uma época do BNB Clube que tinha festa essas coisas, eu não sei se era isso que ele ia, mas que ele saía todo arrumado assim, a caráter ele saía, tinha que ter um lugar para ele ir porque não fazia sentido, mas quem se lembra dessa época, lembra que fazia esse tipo de aventura mesmo (...) eu acho que é exatamente nessa época que ele se vestia, teve uns carnavais agora que eu me recordo. Como eu estava em Fortaleza, teve uma época que eu vinha para cá, aí estava esquecida, agora que eu estou relembando, que tinha no

---

<sup>142</sup> O espaço tinha sido “construído no final da década de 70 com o intuito de contemplar a sociedade limoieirense e jaguaribana”. O objetivo era oferecer “lazer” com “conforto e comodidade” para os associados e para as famílias limoieirenses. Mas, o clube “atingiu seu ápice” na década de 1980, quando recebeu “grandes bailes, grandes carnavais, dentre tantos outros eventos de cunho social e cultural”. Disponível em: <http://www.tvjaguar.com.br/noticia/5291/Clube-BNB-de-Limoieiro-est%C3%A1-sendo-demolido-para-constru%C3%A7%C3%A3o-de-loteamento-residencial.-.html>, acessado em 25 de março de 2021.

BNB, cheio de gente. Estava por lá, cheio de gente, lá pulando, no show dele (risadas)” (Entrevista com Ana Carlos, 12/09/2019).

“Lá no BNB a gente cansou muito de ir no BNB muitooo (ênfase na palavra)” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 22/01/2020)

“Na década de 80 eu estava no tradicional baile de carnaval do extinto BNB Clube e a forma de "brincar" carnaval era girando em torno do salão e vi aquele mulherão, exótica, extravagante, cabelos negros longos, acompanhada de um belo rapaz e pensei, deve ser Márcio Mendonça. Porque na minha visão era a pessoa artisticamente mais famosa da cidade e todos comentavam que havia feito mudança de sexo (...) imagine para uma cidade do interior. Quando ela aparecia nos locais, eram tantos olhares curiosos (...) Nesse dia ela estava com maiô preto de tiras, era uma saia de tiras por cima do maiô, salto alto. Ela sentava com os pés cansados e o rapaz fazia massagem nos pés. E o povo boquiaberto. Acho que década de 80, acho que era um francês, o amado. E eu gay, jovem, com muitas dificuldades olhava com olhos curiosos. Na festa tinha muitas fantasias, marchinhas. Como eu te disse dançávamos em círculos girando o tempo todo, tudo ao vivo. E a cada giro no salão, eu aguardava a passagem daquela "figura". Posso afirmar que havia uma mistura de curiosidade e ansiedade (Hernandes Maia, 22/09/2020).

“Rapaz eu conheci Márcia aqui em Limoeiro, ela veio aqui, o pai dela ainda era vivo e tudo, foi no carnaval, muito bonita, apesar...era muito bonita ela e nós se envolvemos (...) BNB Clube, em 87. Eu convivi com ela 10 anos (Charles, 09/05/2021).

As falas de Ana Carlos, Marilúcia Mendonça, Hernandes de Andrade e Charles nos ajudam a entender que o carnaval era tão importante para Márcio Mendonça e Márcia Mendonça quanto as igrejas, as catedrais, os mosteiros e os conventos. As pessoas que dançavam no salão do BNB Clube observavam curiosas as transformações corporais e as indumentárias. A identidade feminina era sobreposta a uma figuração carnavalesca, criando uma feminilidade exótica, que atraía os “olhares curiosos”. Essa transição coincide com a temporada que passou no eixo Rio-São Paulo, onde tinha contato com vários artistas. Esse mundo externo a Limoeiro do Norte aparece com frequência nas memórias. As pessoas lembram tanto da fantasia como do gringo, ou das fantasias e dos gringos<sup>143</sup>.

“Voltou uma mulher e quando a Márcia chegou em Limoeiro “TRAAA” foi babado. Foi assim uma loucura, um pânico, um carnaval de Limoeiro os carnavais de Limoeiro são muito conhecidos no vale. No BNB clube a Márcia chegou com dois Alemães já mulher já de peito e toda feminina, toda trabalhada e com dois Alemães, na época chamava gringos, 2 gringos e foi a

<sup>143</sup> Alguns interlocutores dizem que era um francês e outros que era um alemão, ou dois alemães, o número muda de acordo com quem lembra. Para parte dos limoieirenses os europeus eram todos iguais, não importava a origem geográfica ou de lugar, independentemente da nacionalidade eles podiam virar franceses ou alemães, assim como os nordestinos de qualquer estado do Nordeste pode se transformar em paraíba quando chega no sudeste. Tanto a generalização como a diferenciação na hora de narrar os detalhes são muito comuns nas memórias orais.

apavoração da cidade. A cidade entrou em pânico: “O que é isso?”; “Que monstro é esse?”; “Isso é um monstro”. E ali sabia que estava o Márcio, o pintor que se transformou em moça em uma mulher, mas a sociedade não aceitou. Para Márcio foi frustrante, mas era de cabeça erguida com seu cabelo bem produzido e seus dois companheiros entraram no clube e dançou a noite todinha” (Entrevista com Arísio Barros, 20/05/2018).

“O Márcio vinha para cá e vinha produzia suas fantasias carnavalescas desfilava no Rio de Janeiro nos grandes salões grandes clubes dançantes do Rio de Janeiro. Trouxe o amigo dele aquela artista como é o nome? Um grande artista que desfilava no carnaval, ganhou várias vezes, a fantasia isso no Copacabana Palace do Rio de Janeiro no hotel. E Márcio trazia ele pra desfilar aqui no BNB clube e aqui em pleno carnaval do BNB Clube estava Márcio Mendonça desfilando com o Clovis Bornay o grande artista. O Márcia trazia ele aqui se eu não me engano umas três vezes o Clóvis com a roupa que ganhou no pré-carnaval no desfile lá no hotel Copacabana. Então, Márcio foi sempre um revolucionário na forma de se vestir de se pintar ele trazia umas pinturas muito interessantes e ele sempre foi um diferencial em Limoeiro” (Entrevista com Marcos Coelho, 17/05/2018).

Eu sei que as pessoas lembram de maneira diferente do mesmo acontecimento. Mas, elas podem estar falando de bailes que aconteceram em dias ou em anos diferentes. Ou, de coisas que ocorreram na mesma noite só que em horas distintas. O importante é perceber que existia uma tentativa de auto-enquadramento, que influenciava diretamente na maneira como as pessoas olhavam. Ela construiu uma cenografia que continua influenciando, até hoje, nas formas de lembrar ou de esquecer. Quando ela chegou no BNB Clube com aquelas pessoas estranhas, com fenótipo diferente, causou um frenesi, um estranhamento, que fez as pessoas olharem. Isso não acontecia por acaso, ela sabia que as pessoas iriam comentar e espalhar a história pela cidade.

Márcia Mendonça estava se apropriando de três imaginários, o primeiro era o das travestis, o seu corpo estava sendo construído como os corpos que os limoeirenses e as limoeirenses começavam a ver na TV. O segundo era o dos estrangeiros, as pessoas ficavam se perguntando quem era aquele homem, ou aqueles homens, e o que Márcia Mendonça tinha ido fazer na Europa. O terceiro era o do carnaval, ela aproveitou essa estética do corpo-pavão ou do corpo-pavoa, para construir a sua feminilidade. Havia uma necessidade de brilho, de cores, de pérolas, de tecido, que formavam uma espécie de plumagem. Não era todos os dias e nem toda hora que ela estava com as fantasias, ela também podia dançar com um “maiô preto de tiras”, com uma saia de tiras por cima do maiô” e um “salto alto” (Hernandes Maia, 22/09/2020).

Os corpos se montavam mas também se desmontam, no decorrer da folia as fantasias podiam ser retiradas ou substituídas, as pedras caiam, o brilho diminuía, os saltos quebravam ou simplesmente eram jogados no salão. Os corpos que entravam não eram os mesmos que saiam, ao longo da noite os pés já estavam destruídos e precisavam de uma massagem. A cena do acompanhante massageando seus dedos é muito simbólica, porque cria a imagem do europeu aos seus pés, do gringo que fazia seus caprichos.

*Figura 77 - Márcia Mendonça e Zé de Telvina*



Fonte: acervo de Zé de Telvina

O corpo montado provocava curiosidade, medo, fascínio e repulsa, criando lembranças e esquecimentos. Para alguns era uma deusa, uma entidade, um ser encarnado, que pairava acima do salão, para outros era uma espécie de monstro, um ser das profundezas, que tinha emergido das sombras e do submundo. Mas, não havia assédios ou ataques diretos, ninguém pegou, gritou ou bateu, a não ser através dos olhares. A presença dela no Clube provocava afetos e desafetos, criando sentimentos bastante variados.

As pessoas do presente lidam com esses momentos de duas maneiras, apagam eles da memória ou diminuem a sua importância, para que desapareçam diante das artes sacras. Ou, fazem o contrário, criam uma grande alegoria, aumentando ainda mais o tamanho do salto alto, da fantasia, das pérolas, do brilho, das cores e dos gringos, tudo fica grandioso e belo, com uma estética “pavônica”, como eram as fantasias de Clovis Bornay. Mas, infelizmente não encontrei

documentos que comprovam a presença do carnavalesco ou das suas fantasias em Limoeiro do Norte. Não tenho como confirmar e nem como questionar a fala de Marcos Coelho. O que posso dizer é que o relato é verossímil, ela tinha contato com vários artistas e pintava para muita gente. Podia, tranquilamente, conhecer ele e o convidar para as festas do BNB Clube de Limoeiro do Norte.

Se essa passagem por Limoeiro do Norte aconteceu, Márcia estava projetando a sua imagem de maneira ainda mais ampla<sup>144</sup>. Mas, se não tiver acontecido a informação não deixa de ser relevante porque demonstra o esforço dos interlocutores para construir uma alegoria bornayana. O mais provável é que tanto Márcia Mendonça como Marcos Coelhos estivessem usando a figura de Clóvis Bornay para mostrar que além de pintar e de esculpir ela sabia pintar-se e esculpir-se, construindo um corpo feminino com requintes de Escola de Samba. Tanto a feminilidade como a composição carnavalesca foram reforçadas ou destruídas através do júri popular, que julgava através dos olhos, dos gestos, das falas e das memórias<sup>145</sup>.

A estética pavônica, assim como a assinatura da Márcia, é vista como exagerada. As tecnologias corporais, que podemos chamar de cirurgia, de hormônios, de silicone, de maquiagem, de roupas ou de adereços, tinha a mesma função da perna do “a” de Márcia, que era expressar feminilidade. O que devemos perguntar não é apenas o motivo do suposto exagero, é porque a maioria das pessoas ignoram tanto a imagem como a assinatura. É isso que vamos ver na próxima paisagem sentimental, como as imagens femininas eram apagadas ou nem chegavam a ser produzidas, de que maneira se automeava em cada período, de que forma as letras dançavam, esticando as pernas para todos os lados do papel e dos quadros, subindo e descendo como as ondas do mar e as vibrações do cio.

---

<sup>144</sup> Clóvis Bornay não era mais apenas uma pessoa, era uma ideia, uma imagem, uma estética, uma forma de aparecer ou de fazer aparecer através do glamour. Não sei se ele visitou Limoeiro do Norte, mas as suas alegorias estavam na região através do imaginário carnavalesco. Ele encontrava-se na TV e nos jornais, tinha se transformado em ícone do carnaval carioca e brasileiro. Não era conhecido apenas pelos homossexuais, tinha se tornado referência nas Escolas de Samba, extrapolando o universo dos concursos de fantasia e dos bailes gays.

<sup>145</sup> O corpo de Márcia Mendonça não nasceu apenas através do carnaval, existem vários outros elementos que compõem a sua feminilidade. Mas, o corpo-pavônico, o corpo-bornayano, ajudou a criar uma estética, que interferiu na construção da sua identidade. Ao invés de negar esses acontecimentos precisamos perguntar: porque eles quase desapareceram da memória oficial? Porque não encontramos imagens desse corpo vestido de Cleópatra, de freira ou com fantasias glamorosas como as de Clovis Bornay?

### 3.1.2 Paisagem Sentimental 18: Corpo-assinatura

**Topografia:** Limoeiro do Norte (CE), Fortaleza (CE). **Cronografia:** 1950-1990; **Docgrafia:** entrevistas, fotografias, livro “A Arte em Dois Mundos”; **Sensigrafia:** desejo, criatividade, esquecimento, humilhação, hostilidade, perseverança e ousadia.

Ao sair da Paisagem Sentimental 17 descobrimos que Márcio Mendonça e Márcia Mendonça gostavam de brincar o carnaval, que seus corpos tinham sido construídos através de Deus e do mundo, da Igreja e da folia, que em algumas situações podiam estar, literalmente, na mesma avenida. Não era apenas a Via Sacra que podia se transformar em sacrilégio, a via do sacrilégio também podia metamorfosear-se em alegoria sacra, já que ela ia para a avenida Duque de Caxias vestida de freira. Mas, além do hábito ela usava também os strass, as pérolas e as fantasias, criando uma estética glam carnavalesca para desfilas no carnaval do BNB clube de Limoeiro do Norte.

Ao entrar na Paisagem Sentimental 18 encontramos duas exposições de fotografias, uma com fotogramas queimados e suportes vazios, que simbolizam as imagens destruídas ou que nem chegaram a ser produzidas; a outra com imagens das assinaturas de Márcio Mendonça e Márcia Mendonça, mostrando que elas mudaram ao longo de quase quatro décadas. A primeira nos faz pensar sobre a lacuna das imagens que poderiam nos ajudar a compreender outras faces do feminino que estavam presentes no carnaval e no restante da vida. Mas, a falta delas também diz muito, porque denuncia as relações sociais que provocaram essa ausência. A segunda nos ajuda a perceber a mutação das assinaturas e questionar por que elas mudavam tanto. As letras pareciam que dançavam, que se requebravam de um lado para o outro, criando uma coreografia. Como ela não podia mudar de nome o nome mudava de forma, como ela fazia no carnaval.

#### **Corpos ausentes**

Estamos falando de uma artista do interior do Ceará, que tinha uma formação católica e queria ser frade. Qualquer acontecimento que borrasse essa imagem podia ser considerado perigoso. Em nome da arte sacra e do corpo sacro construíram, para ela, uma memória sacralizada, onde o carnaval e outros rostos festivos têm dificuldade de entrar. Mas, não se trata apenas da oralidade, elas quase desapareceram da

memória escrita e dos registros fotográficos. A maioria das narrativas e das fotografias mostravam apenas o Márcio e a arte sacra, deixando de lado o seu lado profano, que é onde as pessoas incluíam a Márcia.

As memórias sobre ela são poucas quando comparadas com tudo que as pessoas construíram sobre ele. Mas, por que parte dos interlocutores e das interlocutoras ignoraram ou tangenciaram essas informações? Foi apenas por desconhecimento? Ou por que desejavam construir uma memória sacra?

“Não, eu não tenho lembrança (do carnaval) não. Sei que Marilúcia gostava muito, mas ele eu não sei. Se ele gostava muito assim de festa, coisa assim. Ele gostava assim, dessa coisa de programa. Teve uma época que tinha esses programas de auditório em Limoeiro e ele gostava de cantar, de concorrer; cantando, tocando, coisas assim” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

“Eu acho Márcio muito assim, mesmo aqui com as pessoas que ele convivia eu achava ele muito de casa ele não era de sair, de ir para a farra, pelo menos eu não conheci esse lado, ele podia até ser, assim, passar a noitada, mas eu nunca vi, ele era muito de casa” (Entrevista com Bosco, 14/08/2018).

As informações de Marcise e Bosco, assim como de tantos outros, estão corretas, Márcia Mendonça realmente podia ser uma pessoa caseira, uma parte da sua vida foi dedicada ao lar, a essa volta para o ventre da mãe e da Igreja Católica. Mas, também era uma pessoa do mundo, que gostava de namorar, de brincar e de se divertir, participando do carnaval. Como a festa é considerada profana<sup>146</sup> tentaram apagar ou diminuir a sua importância, relativizando as experiências carnavalescas. Esse corpo de foliã quase desapareceu das memórias e das fotografias.

Se isso aconteceu com o carnaval, que é um espaço/tempo extremamente fotogênico, imagine o que ocorreu no restante do ano e da vida. Márcia Mendonça morreu com 48 anos, faltando um mês para completar 49 anos. Durante três décadas e meia a sua identidade oficial e a sua assinatura artística foi Márcio Mendonça. Esse é um dos motivos para falarem mais sobre ele do que sobre ela. Mas, não podemos olhar para esses corpos apenas de maneira cronológica ou quantitativa. Não existe

---

<sup>146</sup> O carnaval é visto como uma festa profana, mundana e cheia de heresias. Alguns historiadores e muitos folcloristas afirmam que ela surgiu através das festividades pagãs, que os festejos já existiam antes do cristianismo e estariam ligados aos deuses e as deusas da natureza, aos rituais sagrados da antiguidade ou até mesmo do começo da humanidade. Mas, existe quem defenda o contrário, que a festa que conhecemos hoje é indissociável dos rituais cristãos (Soihet, 1998, p. 02-03). Nós olharemos para esses festejos da mesma maneira que olhamos para o corpo e a arte de Márcio Mendonça e Márcia Mendonça, como um misto indissociável entre sagrado e de profano.

um bloco coeso de masculinidade e outro de feminilidade. O seu corpo performatizava figuras de ambos os gêneros, ou que estavam na fronteira entre eles<sup>147</sup>.

Eu sei que existia uma identidade hegemônica, ele se apresentava como Márcio Maia Mendonça, como vemos nas imagens e nas assinaturas que foram produzidas na infância. Essa masculinidade aparece nas fotografias que continuaram sendo feitas até mais ou menos trinta e cinco anos. O corpo se tornou cada vez mais ambíguo no final da década de 1970 e no começo da década de 1980. Dos trinta e seis até os quarenta e oito anos ela se apresentava socialmente como Márcia Mendonça, inclusive na assinatura de parte dos quadros. A artista transexual católica, da forma como conhecemos hoje, nasceu na década de 1980 e 1990. Mas, existiam devires de feminilidade dentro do Márcio, que ajudavam a criar uma masculinidade desviante.

A identidade de gênero não existe em um estado puro, ela surge através de interações que só podem ser entendidas de maneira relacional. Para falar do feminino, ou dos femininos, precisamos nos debruçar sobre o masculino, ou os masculinos. “A masculinidade tem uma inter – e intra – pluralidade de homens”, existe “uma diversidade de masculinidades”, “não há só uma masculinidade nem para a sociedade toda nem para o indivíduo, apesar de haver uma idealização do homem utópico” (Oliveira, 2017, p. 94).

A identidade sexual e de gênero das mulheres, assim como das bichas, dos maricas, dos “viados”, se constrói em contraposição a identidade masculina hegemônica. Mas, essa classificação assimétrica não é resultado apenas de grandes ações de fronteirização, pelo contrário, é fruto das interações do dia-dia, das atividades mais banais da vida cotidiana. Os gêneros e as sexualidades hegemônicas ou dissidentes não nascem no limbo, se baseiam em um modelo que se diz puro, que hoje chamamos de cis-heteronormatividade.

O meu objetivo não é procurar a Márcia Mendonça adulta, que foi montada com as próteses sociais da década de 1980, lá na infância e na adolescência, mas é perceber a existências de outras Márcias que surgiam através dos sonhos e das

---

<sup>147</sup> Essa androginia existe em maior ou menor proporção dentro de cada um de nós. Não há corpos totalmente masculinos ou femininos, todos somos subjetivados por ambos os gêneros, deixando escapar traços que diferem das identidades oficiais. Os traços biológicos influenciam em vários aspectos da nossa composição corporal, mas não há identidade biológica, o que há são sobreposições entre carne e cultura, que é de onde surgem as composições corporais. O corpo andrógino de Márcio Mendonça não era apenas carnal, nem psíquico e nem social, era biopsicossocial, como todos os outros corpos.

utopias do Márcio, as Márcias surreais, as Márcias oníricas, que se misturavam com as Marias, as Evas, as santas, as gueixas, as Cleópatras e todas as mulheres da família, da rua, da igreja e do cinema. Todas essas personas faziam corpo com Márcio, criando um palimpsesto de masculinidades desviantes e de feminilidades. Os devires andróginos e femininos, que existiam desde a infância, ajudavam a compor ou decompor o corpo de Márcio Mendonça. Mas, essa androginia e essa feminilidade não tinha o aval para apresentar-se enquanto tais. Na época não se fazia esse debate, ou se era masculino ou não era, porque as outras identidades nasciam através da comparação com o padrão heteronormativo. As crianças com um “bilau” entre as pernas tinham a obrigação de performatizar o masculino, de figurar essa masculinidade hegemônica. As bichas, os viados, os maricas, ocupavam um outro lugar, ou um não lugar, já que também não eram reconhecidas, oficialmente, como femininas<sup>148</sup>.

A mesma sociedade que dizia para ele performatizar o masculino, o chamava o tempo todo de viado, de maricas ou de mulher, alojando-o num lugar de abjeção identitária. Mas, essas palavras podiam provocar o efeito contrário, fazendo-o se reconhecer como dissidente, mesmo que não pudesse expressar a sua dissidência. No caso de Márcio Mendonça era um desvio que não podia ser visto, que precisava ser feito escondido, de uma forma que as pessoas não notassem ou fizessem de conta que não notavam.

Todo mundo sabia, as pessoas observavam, porque não precisava ver os sapatos e as vestimentas da mãe e da irmã em seu corpo para perceber que haviam devires de feminilidade. Mas, essas experiências não eram registradas porque não podiam ser ditas, muito menos escritas ou fotografadas. Existiam brincadeiras que não podiam ser feitas na rua, que não aconteciam em público, que só existiam no espaço privado, de preferência quando não tivesse alguém olhando. A pergunta que

---

<sup>148</sup> Elas não podiam ser mas acabavam sendo, porque o xingamento associava esses corpos as mulheres usando elementos da misoginia. Os corpos dissidentes podiam ser chamados de viados, de maricas ou de mulherzinha. Chamar de mulher, nesse caso, não era uma forma de aumentar a autoestima, era de diminuir. O objetivo era que assumissem o lugar que foi atribuído socialmente as mulheres, que é o de segundo sexo, abaixo do primeiro, que seria dos homens. No caso dos “viadinhos”, dos “mariquinhas”, das “mulherzinhas”, como algumas pessoas preferiam chamar, seria um terceiro sexo, não como possibilidade extra diante dos outros dois, o terceiro nesse caso é uma posição dentro de uma hierarquia, significa que está abaixo ou fora dos dois sexos e dos dois gêneros. Mas, os Maricas e as mulheres se encontravam nesse lugar comum ou nesse não lugar, porque não eram vistos como homens, e nem podiam ter os mesmos direitos.

devemos fazer não é apenas onde estão as fotografias do carnaval, é onde foram parar as outras imagens em que esses devires de mulher ganhavam corpo.

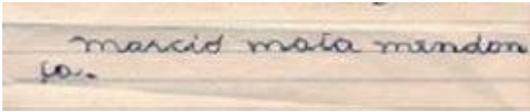
O mais provável é que não tenham sido fotografados, porque esse tipo de experiência era proibida. Uma criança do gênero masculino não poderia brincar com coisas consideradas femininas e muito menos vestir as roupas e os sapatos da mãe e da irmã. Se tudo isso era visto como algo que não podia ser vivido como iria ser fotografado? O problema não é falta de registro fotográfico, a família de Márcia Mendonça tem dezenas de imagens da infância de Márcio, o que não podia ser fotografado eram as transgressões. Havia uma gramática visual, que decidia o que podia ou não ser registrado. As roupas, os sapatos, as poses, precisavam expressar uma performatividade masculina. Mas, basta olhar as imagens para perceber que havia algo que escapava, um gesto, um olhar, uma perna, que acabava mudando o sentido dos enquadramentos. Ele não podia ser outros e muito menos outras, mas fazia o fotógrafo parir, sem querer, essa polissemia.

### **Uma assinatura que dançava**

Onde estão as fotografias de Márcio Mendonça descendo as escadas do mosteiro de Guaramiranga como noviça rebelde? Não encontramos e nem vamos encontrar, porque nunca foram feitas. É impossível dizer quantas vezes ele performatizou o feminino na infância, na adolescência e na vida adulta através das brincadeiras, nos rios, nas rodas de amigos, nas casas das vizinhas e nas festas. Mas, a maioria desses momentos não foram fotografados ou não entraram como registro nos arquivos de sua vida. É muito fácil dizer que essas fotos não existem, o que precisamos perguntar é porque não existem.

Se o jovem “Már cio” desejou em algum momento assinar como “Márcia\_” ou qualquer outro nome que era entendido socialmente como feminino, esse desejo foi reprimido. Ele deveria manter uma performatividade masculina e uma assinatura masculina, como estava nos documentos oficiais. O Registro Geral (RG) sintetiza muito bem isso, porque oficializa a relação entre digital, nome, número e fotografia, criando uma identidade. Mas, isso não impedia que ele brincasse com as letras, que criasse várias formas de escrever o próprio nome, como vemos nas imagens abaixo.

Figura 78 - Assinatura da cartinha para o Papai Noel



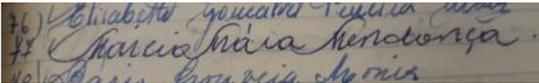
Fonte: Vital e Mendonça, 2007

Figura 79 - Assinatura da carteirinha de estudante (Recife - 1964)



Fonte: Vital e Mendonça, 2007)

Figura 80 - Assinatura no Curso Livre de Pintura e Escultura da Escola de Belas Artes de Recife (1964)



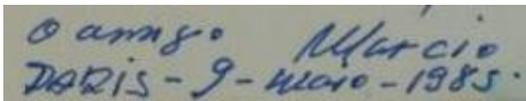
Fonte: fotografia do pesquisador

Figura 81 - Assinatura da Identidade (1979)



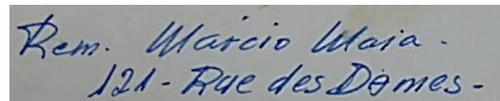
Fonte: fotografia do autor

Figura 82 - Assinatura do Cartão Postal (Paris - 1985)



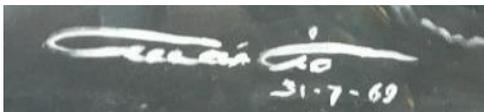
Fonte: fotografia do pesquisador

Figura 83 - Assinatura de um envelope de carta (Paris - 1985)



Fonte: arquivo de Târsio Pinheiro

Figura 84 - Assinatura do quadro "O Jaguaribe" (1969)



Fonte: fotografia do pesquisador

Figura 85 - Assinatura do quadro "Dom Aureliano Matos (1970)



Fonte: fotografia do pesquisador

Figura 86 - Assinatura do quadro "Coruja" (1973)



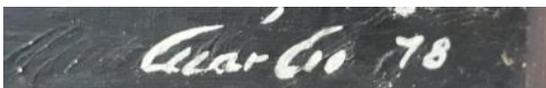
Fonte: fotografia do pesquisador

Figura 87 - Assinatura de quadro (1973)



Fonte: fotografia do pesquisador

Figura 88 - Assinatura de quadro (1978)



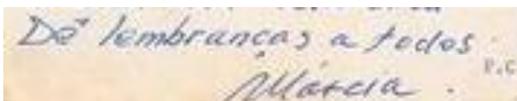
Fonte: fotografia do pesquisador

Figura 89 - Assinatura do quadro Ressaca (1978)



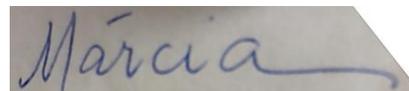
Fonte: fotografia do pesquisador

Figura 90 - Assinatura do Cartão Postal (Tailândia - 1989)



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

Figura 91 - Assinatura encontrada atrás de uma das fotografias



Fonte: fotografia do pesquisador)

Figura 92 - Assinatura do quadro "A morte" (1994)



Fonte: fotografia do pesquisador

Figura 93 - Assinatura do quadro "Conversão de São Francisco" (1995)



Fonte: fotografia do pesquisador

Figura 94 - Assinatura do quadro "Aprovação da Regra" (1994)



Fonte: fotografia do pesquisador

Figura 95 - Assinatura de quadro (1994)



Fonte: fotografia do pesquisador

A perna do "M" subia e descia como uma onda, que se prolongava e caía em várias direções. A caneta criava um elo entre Márcio, Maia e Mendonça juntando os "emes" com as letras que antecediam. A ponta do segundo "M", de Maia, se misturava com o "o", transformando Márcio em Márcia. Na cartinha que fez para o Papai Noel em 1955, a perna do M não caía em direção a palavra anterior, como acontece na carteirinha estudantil e nas assinaturas do Curso Livre da Escola de Belas Artes de Recife (1964).

A letra M se alongava para baixo e para cima, para o lado direito e o lado esquerdo, se distanciando do nome ou cobrindo parte dele. Mas, também podia formar ondas que subiam e caíam sobre as letras. Foi o que acontece com o "M" que cobre o "ar" e com o "C" que cai sobre o "io", criando uma onda de "Mar" e outra de "Cio". Quando o "c" crescia ele ficava maiúsculo. Mas, não descia em direção ao "r" para formar a palavra Márcio, ele se alonga na outra direção, criando um espaço entre as três primeiras e as três últimas letras. Em algumas assinaturas essa separação se tornava ainda mais perceptível, é como se ele estivesse querendo transformar o seu nome em duas palavras: mar e cio.

Existia uma coreografia que era montada em cima do papel, com o nome completo, e outra que nascia dentro dos quadros, com as letras do primeiro nome. A partir da segunda metade da década de 1980 a perna do "o" cresceu para o lado direito, criando um ponto de equilíbrio com a perna do M (de Márcio) que cresceu para o lado esquerdo. As duas se tornaram tão grandes que juntas eram maiores do que o nome. O "M", o "c" e o "a", de Márcia, faziam malabarismos, criando a sensação de movimento e de dança.

## A luta pelo reconhecimento do nome

Essa coreografia era feita nos quadros, ela não podia fazer isso na Identidade. Mesmo que ela assinasse de uma forma que parecesse Márcia, juntando a perna do M (de Maia) com o “o” de Márcio, não iria funcionar, porque o nome de batismo aparecia com letra de forma ao lado da fotografia. As letras pintadas eram flexíveis mas os documentos eram rígidos. A busca pelo reconhecimento do nome feminino demonstra que ela não tinha se montado apenas para as festas carnavalescas, ela estava construindo uma nova identidade.

*Figura 96 - Passaporte de Márcia*



(Fonte: arquivo de Marcise Mendonça)

A fotografia do RG contrastava com a imagem do seu rosto, criando o paradoxo de uma carteira de identidade que servia para negar a sua nova identidade. A imagem do passaporte condizia com a sua fisionomia, porque ela fez o documento acima depois das transformações corporais. Mas, como o nome continuava igual as pessoas chamavam de acordo com o documento oficial, ignorando a fotografia e o seu próprio corpo.

“A maior complicação seriam as alterações de nome e de gênero na identidade civil. Em minha documentação consta o nome Márcio, o que ainda hoje tem trazido inúmeros constrangimentos. Aonde vou, mesmo que seja para comprar sapatos, quando preciso passar um cheque, vejo-me enfrentando problemas extremamente desagradáveis, a exemplo de, certa vez, fiquei detida em um posto da polícia rodoviária do Rio Grande do Norte, por conduzir um veículo portando documento de habilitação com o nome masculino e ser vista pelos patrulheiros como uma mulher” (Mendonça; Vital, 1997, p. 59)

“Uma vez foi pra Mossoró e quando ele chegou a Mossoró ficou mais de quatro (4) horas lá no posto rodoviário porque os documentos dele; tá ali dentro dos sacos e você vai ver que é tudo de homem. E ele com a carteira de habilitação masculina e Márcia, todo vestido de mulher. Todo se apresentando como uma mulher e o cara não queria aceitar nem a pau, no posto rodoviário. (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

“Eu me lembro ele contando da confusão no cartório que não queria colocar o nome de Márcia (...) Parece que teve o problema de uma passagem. Que ainda estava com o nome Márcio na identidade e ele se identificava como Márcia aí era um problema (Entrevista com José Maria Guerreiro, 29/01/2020).

Ter nome e sobrenome é um direito político, é através deles e de todos os documentos que os carregam, que somos reconhecidos, pelo menos hipoteticamente, como cidadãos. Não ter registro de nascimento, identidade, CPF, carteira de reservista ou carteira de motorista significa ficar fora das políticas estatais, perdendo parte das conquistas sociais. Os cartórios, que ajudaram a dar nome ao Márcio, fizeram exatamente o contrário com a Márcia, negaram o direito ao nome e a identidade, porque na época ainda não existiam aparato legais para fazer o contrário. O trânsito que Márcia estava violando não era geográfico, era existencial, ela estava transitando entre dois gêneros. A existência de um corpo feminino diante de um documento masculino gerava uma infração grave, que impedia parte das suas viagens. É por isso que ela foi no cartório tentar mudar o nome, para passar nas rodovias e nas estradas da vida sem sofrer constrangimento.

O guarda de trânsito é um braço do Estado Nacional, tudo que acontece nos postos rodoviários é de responsabilidade estatal. Os cartórios também fazem parte da Nação, eles obedecem a legislação vigente, não estão separados da estrutura jurídica. Os poderes executivo, legislativo e o judiciário, com seus braços municipais, estaduais, regionais ou nacionais, fazem parte do Estado. Mesmo quando as instituições são particulares ou se dizem extrajudiciais, elas obedecem a parâmetros legais, que são construídos e vigiados por poderes estatais. O preconceito que ela sofria não era apenas individual, era institucional.

Essas instituições não queriam uma assinatura que vivesse em devir, elas desejam um nome fixo, ou que se transformasse dentro da ordem, obedecendo aos códigos que hoje chamamos de cis-heteronormativos. Nem mesmo ela queria viver o tempo todo em fluxo, desejava um ponto de chegada, nem que fosse para partir novamente. Desde a segunda metade da década de 1980 que ela lutava pelo reconhecimento da nova identidade, defendendo tanto o nome social como o nome artístico. Ela assinava os quadros com o nome de Márcia e não de Márcio. Mas, não era qualquer assinatura, o pincel puxava a perna do “a” de uma forma que ficava quase do tamanho do nome. Era uma maneira de compensar a ausência do nome que os documentos oficiais negavam.

### 3.1.3 Paisagem Sentimental 19: Corpo-afrancesado

**Topografia:** Limoeiro do Norte (CE), Fortaleza (CE). **Cronografia:** 1982-1987; **Docgrafia:** entrevistas, fotografias, livro “A Arte em Dois Mundos”; **Sensigrafia:** curiosidade, desejo, encantamento, ansiedade, curiosidade, satisfação, euforia, entusiasmo, alegria.

Ao passar pela Paisagem Sentimental 18 descobrimos que as fotografias inexistentes ou ausentes podem mostrar mais coisas do que as existentes e as presentes, porque a inexistência e a ausência nos fazem pensar sobre o que provocou elas. Para entender a Márcia nós precisamos voltar ao Márcio e ir além dele, procurando as imagens onde os elementos associados ao feminino estavam presentes ou quando os devires de feminilidade ganhavam corpo através das roupas e dos sapatos da mãe e da irmã, a ponto de serem flagrados em uma fotografia. Mas, descobrimos que esse tipo de foto não existia ou não foram arquivadas. É por isso que é tão importante perguntar sobre os enquadramentos causados pelas câmeras e pelos arquivos.

A invés de ficar se lamentando por causa da inexistência de fotografias coma freirinha ou a baianinha, nós decidimos voltar os olhares para a presença, percebendo a masculinidade desviante, era lá que ele podia colocar os seus traços de feminilidade. A mesma coisa aconteceu com as assinaturas antigas, nós não achamos uma com a designação feminina, porque ele assinava como Márcio. Só que dentro desse nome haviam contornos desviantes. As letras dançavam no papel e nos quadros, criando uma espécie de coreografia. Mas, ao mesmo tempo que brincava com essa caligrafia ela lutava pelo reconhecimento da sua imagem e do seu nome feminino.

Ao entrar na paisagem sentimental 19 encontramos uma sala afrancesada, com requintes de Belle Époque. As músicas, os livros, as fotografias, os dicionários, os quadros, os cartões postais, os instrumentos musicais, tudo lembra Paris. Mas, a maioria desses objetos surgiram no Brasil, antes de viajar para a Europa. O artista Márcio Mendonça saiu de Fortaleza em busca de uma cidade encantada, que era cantada pela elite limoeirense desde a infância. A artista Márcia Mendonça nasceu durante essa busca incessante de quase uma década por uma cultura idealizada, que aparecia no imaginário ocidental como a cidade luz. Para entender o seu corpo, as suas artes e a sua subjetividade é preciso compreender, primeiro, essa viagem.

### Corpo-Belle Époque

Eu poderia começar dizendo que Márcio Mendonça se aproximou da cultura francesa no final da década de 1970 e no começo da década de 1980, antes de viajar para a França em 1982. Mas, o que aconteceu foi o inverso, foi a cultura francesa que viajou pelo mundo antes mesmo dele e dela nascer, chegando ao Brasil, ao Ceará e ao Vale do Jaguaribe. A expressão que Lauro de Oliveira Lima e Padre Pitombeira usaram para falar sobre Limoeiro do Norte, a “Île de la Cité - cabocla”<sup>149</sup>, diz muito sobre a relação dessa memória municipal com o imaginário da cidade luz (Lima, 1996, p. 21). Os memorialistas e as memorialistas, que passaram anos escrevendo sobre a sua terra natal, criando uma memória fechada e as vezes bairrista, não estavam isolados do mundo<sup>150</sup>.

Padre Pitombeira é um erudito que acumulou conhecimentos de Teologia, História, Filosofia, Letras, etc.; e Lauro de Oliveira é um escritor de renome internacional na área da Educação. Mas, Márcio não precisava viajar para dentro dos livros e nem para o outro lado do Atlântico para ser atravessado pela cultura francesa, ela já tinha chegado a algumas pessoas de Limoeiro do Norte. O imaginário da Belle Époque, construído pela elite nacional no final do século XIX e no início do século XX, sempre foi muito excludente, ele não atendia a todos os brasileiros e nem a todas as brasileiras, muito menos aos negros e as negras pós-abolição, deixando de lado os pobres, os pedintes e os flagelados da seca.

A cidade luz aterrissou em Fortaleza, os valores do Iluminismo, as ideias da Revolução Francesa, as marcas do progresso, invadiram a capital cearense. Mas, essas luzes chegavam apenas a uma parcela da população, deixando a maioria das pessoas no escuro. Não estou fazendo trocadilho, a maior parte ficava, literalmente, sem luz. Enquanto a elite cearense desfilava no “Passeio Público” e nas grandes avenidas, aproveitando a segurança e a iluminação, usufruindo dos valores e das novas tecnologias, a maior parte da população do Ceará ainda sentia as marcas de uma sociedade que tinha sido colonial, imperial e escravagista.

---

<sup>149</sup> A Île de la Cité é a ilha que fica no meio do Rio Sena na cidade de Paris. Para eles Limoeiro do Norte seria como essa, cercada pelo Rio Jaguaribe.

<sup>150</sup> Apesar de serem filhos e filhas de uma cidade que se transformava em ilha na época das enchentes eles e elas não estavam ilhados e nem ilhadas. Lauro de Oliveira Lima e Padre Pitombeira, assim como Maria das Dores Vital, estavam ligados a história política, econômica, religiosa e cultural de Limoeiro do Norte. Possuíam relações diretas ou indiretas com os coronéis, os comerciantes, os padres e os bispos do passado. Tinham acesso aos jornais, às revistas, aos livros, à educação formal, às línguas e a cultura estrangeiras, trazendo esse mundo para dentro de casa. Mas, também podiam fazer o contrário, levar a casa para o mundo, através das viagens.

A influência francesa e inglesa podia ser percebida na arquitetura, nos jardins, nos cafés, nos bondes, nas praças, na moda, nas artes, na literatura e no discurso higienista. Mas, esse modo de vida afrancesado não chegava em todos os lugares e muito menos a todo mundo, a não ser através do poder disciplinar, da violência e da vigilância que se abatia sobre esses corpos, como acontecia nas capitais do Brasil e nas colônias francesas. Os povos colonizados sabiam que as luzes não eram para todo mundo, os descendentes dos povos que foram escravizados entendiam que a Belle Époque só era bela para alguns. O Iluminismo se tornou uma bandeira de resistência a partir do momento que os movimentos populares se apropriaram desse ideal, não como algo dado mas como alguma coisa que precisava ser conquistada.

As elites políticas e econômicas do Brasil também fizeram isso, só que sequestraram as luzes, usando o Estado para iluminar os seus próprios caminhos. Ao invés de levar direitos para quem não tinha eles levaram a máquina de guerra do Estado, tratando as pessoas que viviam na escuridão como uma ameaça aos iluminados. Não se trata apenas de uma analogia, existia uma conotação racial na distribuição das luzes e do progresso. O afrancesamento de alguns espaços das capitais aconteceu no final do século XIX e no começo do século XX. Mas, esse ideal sobreviveu nas décadas seguintes, chegando ao interior da região Nordeste. Como lembra Camille Cabral, que saiu do sertão da Paraíba e foi morar em Paris na década de 1980, onde construiu o seu corpo e a sua identidade feminina, as pessoas tinham uma visão idealizada da capital francesa.

“Olha Paris sempre dava a sonhar. No tempo da minha mãe ela falava muito de Paris, no tempo onde fazia o meu curso ginasial no Brasil que hoje é primeiro e segundo ciclo etc., minha professora de francês falava muito da Torre Eiffel, falava muito da moda, do Chanel, isso tudo fazia tudo sonhar uma pessoa. E faz sonhar até hoje, mas acontece que a realidade é outra porque isso foi em 40, logo depois da guerra, mulheres elegantíssimas vestidas Chanel, que passeavam com grandes chapéus aqui em Paris. Mas quando eu cheguei nos anos 87 e 90, Paris já não era assim. Eu fiquei decepcionada, por não ter visto mulheres com Chanel (...) Paris se diz que é a cidade luz. Cidade luz por ser uma cidade bonita, por ser uma cidade cheia de movimentos de arte, de estruturas religiosas, de estruturas também que não sejam religiosas, como organismos extraordinários. Depois que eu vi quando estive aqui, constatei, mas também teve certas coisas que não correspondiam a esses símbolos, quando eu saí do Brasil eu pensei que Paris era aquela mulher de chapéu (risos). Quando eu cheguei aqui não era mais assim (risos), eu não via mulheres com chapéu com aqueles cachorrinhos, só via naqueles bairros da Torre Eiffel que são bairros muito ricos, era tudo normal entendeu? Eu fiquei um pouquinho decepcionada que essas mulheres do chapéu não existiam (risos) quando eu cheguei era tudo normal (risos)” (Entrevista com Camille Cabral, 20/09/2010).

A fala de Camille Cabral demonstra que o imaginário de Paris tinha chegado ao interior da região Nordeste do Brasil, conquistando a sua família e a sua professora. Havia uma busca das elites políticas, econômicas e religiosas pela cultura e língua francesa, o inglês e o francês se tornaram tão importantes quanto o português, fazendo parte do currículo de algumas escolas. Mas, quem podia ter esse tipo de estudo? A maioria não tinha acesso à educação nenhuma, não estudava língua alguma, nem mesmo a língua portuguesa. A base escolar e universitária, assim como a formação nos seminários e nos conventos, era para poucos. Quem tinha direito a entrar em contato com a cultura nacional e internacional, com as línguas estrangeiras, normalmente eram os filhos das elites e os seminaristas, ou então quem ganhava alguma bolsa ou tinha a proteção das elites por causa do apadrinhamento político e religioso. O pequeno Márcio Mendonça tinha as duas coisas, era afilhado de um padre (Monsenhor Otávio de Alencar Santiago) e de uma autoridade política que era filha, esposa e irmã de coronéis (Judite Chaves Saraiva).

Ele não aprendeu francês na infância mas teve contato com o inglês, chegando a cantar uma música internacional no serviço de alto-falante a “Voz da Cidade” em 1953. O padrinho Monsenhor Otávio era radioamador e seu pai (Fausto Mendonça), juntamente com a sua mãe (Francinete Maia Mendonça) conheciam de perto essa aparelhagem radiofônica (Freitas e Oliveira, 1997, p. 138). Ele tinha contato com a língua e a música internacional e aprendeu a tocar música clássica no piano. Ao contrário da maioria das crianças e adolescentes da sua cidade, ele teve contato com outras línguas. Os padres e os frades que vinham para o Brasil com o objetivo de viver e trabalhar nos seminários, nos conventos e nas missões falavam inglês, francês, italiano, etc. Uma das professoras de piano, que tinha ido morar em Limoeiro do Norte através do “Programa Aliança para o Progresso”, era americana (Vital e Mendonça, 2007, p. 2007). Ele tinha acesso, de uma só vez, a música e a língua estrangeira.

O contato com o rádio amador, ainda na infância, e com as rádios de Limoeiro do Norte, na pré-adolescência, proporcionava esse encontro com a música internacional. Ele “cantava em dupla” com a sua “Tia Iara ou com Marcise” nos “programas de auditório” da “Rádio Vale do Jaguaribe” no início da década de 1960. Mas, também era um apreciador do canto gregoriano e das músicas sacras e religiosas, admirando o som das igrejas tanto quanto as pinturas e as esculturas. A paixão que tinha pela Europa não era por causa da Revolução Francesa e das Revoluções Industriais, era devido à arte e a religião, ele conhecia as músicas

clássicas, apreciava as igrejas medievais e os espaços da boemia, desejava o imaginário sacro da Catedral de Notre-Dame e o imaginário boêmio do Molin Rouge.

No final da década de 1970 e no começo da década de 1980 ele foi se aproximando cada vez mais desse conjunto de idealizações, sonhando em conhecer o que seria o paraíso das artes, da religião e do progresso, o berço de uma longa tradição, que incluía o clero e a realeza, e o lugar da quebra da tradição, com o Iluminismo e a Revolução Francesa. Mas, ele também sonhava em conhecer os museus da Europa, em ver pessoalmente os quadros e as esculturas que tinha visto na Escola de Belas Artes de Recife. A EBA-UR, antiga EBAP, tinha se baseado no currículo da Escola Nacional de Belas Artes que antes era Academia Imperial de Belas Artes, que tinha sido criada com a ajuda dos artistas franceses.

A tradição figurativista, das pinturas clássicas e neoclássicas, das paisagens e dos retratos, que tinha sido importada da França influenciou diretamente nas artes de Márcio Mendonça e de Márcia Mendonça. Mas, teve também a arte impressionista e expressionista, a arte moderna e, principalmente, o surrealismo francês, que ajudaram a construir novas maneiras de pintar. A maioria das suas influências artísticas tinham vindo da Europa. O outro motivo que fazia sonhar com Paris eram as músicas de Ives Montand, Edith Piaf e Charles Aznavour que ele ouvia na década de 1970 e começo da década de 1980.

No início dos anos 80 eu comecei a entrar em contato com a música francesa através dele, nós não tínhamos músicas francesas em Limoeiro, só para vocês tentarem fazer um flashback aqui no tempo, e ver que a única fonte de música, o único repositório de música eram as duas rádios AM, mas não tinha muitos recursos, quem tinha uma vitrola em casa podia ter disco LP, vinil, mas nem todo mundo tinha. Então foi através dele que tive contato com a música francesa da década de 60 e 70 que não estava tão distante, mas principalmente da década de 60, com Ives Montand (Les Feuilles Mortes), Edith Piaf (Non, je ne regrette rien). Ele adorava Edith Piaf, cantava muito bem Edith Piaf, fazia aquela voz, aquela pronúncia meio... parecia um árabe (risada) cantando francês e gostava muito do Charles Aznavour enfim, esse cancionista francês. Eu tive contato com esse cancionista através do Márcio aí já era o que? Já era uma manifestação dele, de uma declaração de amor mesmo pela França. Aí logo no início da década de 80, eu nem me lembro mais, que a gente ficava naquela esquina, hoje chama esquina de Doutor Leor, aquele ali era nosso point, tinha um batentzinho, ali era a casa de Antônio Costa. Aí ele se sentava e pegava o violão e começava a cantar, cantar... (pausa para lembrar), da Edith Piaf "Non je ne regrette rien", "não me arrependo de nada", então assim ele ficava cantando essas músicas deles e tudo (Entrevista com Társo Pinheiro, 18/05/2018).

Ouvir e cantar músicas em francês ajudava a entrar em contato com a língua francesa, mas não era suficiente para aprender a ler e escrever e muito menos

conversar com as pessoas. Era preciso se dedicar ao estudo desse idioma antes de viajar para Paris. Mas, ao invés de fazer um curso, ele decidiu que iria aprender sozinho, lendo e exercitando através do livro que conseguiu com seu amigo Társio Pinheiro.

No início da década de 80, 82 mais ou menos ele me pediu emprestado um livro em francês, ele não tinha, para minha surpresa ele não tinha e ele sabia que minha irmã tinha estudado francês na UECE. Aí ele disse “Társio, na sua casa tem assim um livro de francês, que me empreste?” Aí, finalmente eu emprestei esse livro dessa coleção aí nunca me devolveu. Graças a Deus que ficou com ele (risadas), mas aí ele me devolveu muito mais que isso, porque ele estudou sistematicamente o francês, ele cantava, mas não cantava com perfeição a pronúncia era assim, ele mesmo que dizia “eu não sei francês, eu tento imitar assim eu ouço”, mas aí com a leitura desse livro, aí ele encarou uma viagem para França. quando voltou da França primeira coisa que ele fez foi ir lá na minha casa eu morava com meus pais, isso de manhã, eu me lembro como se fosse hoje, eu estava na casa do sogro da minha irmã mais velha aí minha mãe foi me chamar lá atrás: “venha rápido que Márcio está te esperando com uma caixa cheia de fotos” algo em torno de 200 fotos, aí foi o resto da manhã a gente vendo essas fotos e ele falando maravilhosamente da França eu fiquei simplesmente encantado aí a partir daí criei gosto pela língua francesa (Entrevista com Társio Pinheiro, 18/05/2018).

A fala de Társio Pinheiro demonstra como esse material foi importante na sua travessia. O corpo se conectou com o livro e com o avião para criar novamente o fluxo, provocando deslocamentos geográficos e existenciais; e com a câmera, para gerar a fixidez, o enquadramento das imagens. O objetivo era viajar e capturar cada momento, registrar o máximo que fosse possível, para provar que tinha realizado o sonho de visitar a “Cidade Luz”. É por isso que voltou para Limoeiro do Norte com centenas de fotografias. Mas, uma viagem como essa requer dinheiro, tanto para comprar as passagens como para hospedagem, alimentação, deslocamento e visitação dos pontos turísticos. Paris é uma cidade grande, não tinha como se deslocar para todos os lugares a pé, era preciso recursos financeiros para pagar transporte. Esse dinheiro vinha das pinturas, da família e dos amigos, não bastava aprender um pouco da língua, era preciso ter condições financeiras para viajar e se manter.

Nessa primeira viagem ele foi como turista, o objetivo era conhecer a cidade dos cartões postais, a Paris idealizada da sua infância. Mas, para isso era preciso recursos, não era todo mundo que tinha condições de viajar e muito menos de fotografar em grande quantidade, era preciso dinheiro para comprar o equipamento ou pagar para alguém tirar as fotos. Não existia celular e a maioria da população não tinha nem mesmo telefone fixo em casa. As câmeras funcionavam com rolos de filmes

que tinham um número limitado de poses e que precisavam ser reveladas, correndo o risco de imprevistos com a imagem.

Para tirar centenas de fotografias era preciso vários rolos e para revelar todos eles eram necessário uma boa quantidade de dinheiro. Mas, ele não foi para Paris esbanjando recursos, pelo contrário, precisava controlar os gastos para não correr o risco de passar necessidade. Como ela mesma escreveu um pouco antes da sua morte: “aproveitava cada primeiro domingo do mês, por ser o dia em que os museus abriam as suas portas ao público” gratuitamente. Era a oportunidade de conhecer as obras de vários artistas renomados que só conhecia através dos livros. Aproveitou essa oportunidade para visitar o “Louvre”, o “Musée Auguste Rodin”, o “Musée d’Orsay”, o “Musée Picasso”, “entre outros”. Com relação ao Louvre ela escreveu: “é impossível ver tudo em apenas uma visita. Perdi a conta de quantas vezes estive nesse Museu” (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 49).

É impossível saber quantas pessoas visitavam o Louvre todos os dias, o turismo de Paris era constante e chegavam pessoas do mundo inteiro para conhecer o “marco zero” da cidade, a região central ou primeiro *arrondissement (distrito)*, que é de onde parte toda a geografia da cidade. Mas, a maioria ia apenas como turista e não como artista. Uma coisa era conhecer a “Tour Eiffel – monumento mais visitado do mundo” e o “l’Arc de Triomphe – um dos grandes marcos de Paris”, outra era visitar o “Quartier Latin – área de estudantes e intelectuais”, a “Catedral de Notre Dame – uma das mais antigas catedrais francesas em estilo gótico” e o Museu do Louvre (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 49). A Torre Eiffel e o Arco do Triunfo fazem parte do imaginário da Cidade Luz, porque se tornaram símbolos de Paris. Mas, o contato com os museus e as igrejas reforçavam a arte e a fé, era uma forma de se conectar com as dimensões desse imaginário que já estavam presentes em seu corpo e em sua subjetividade.

*Figura 97 - Arco do Triunfo  
(1982)*



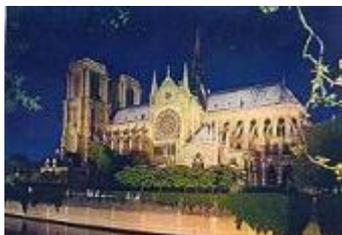
Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 98 - Sacre Coeur -  
Montmartre*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 99 - Cartão Postal de  
Paris*



Fonte: Vital e Mendonça,  
2007

*Figura 100 - Cartão Postal  
de Paris*



Fonte: Vital e Mendonça,  
2007

Como ela mesma escreveu um pouco antes da sua morte, não desprezou a sua espiritualidade, mantendo sempre a presença da sua fé. Quando chegou a Paris uma das primeiras coisas que fez foi conhecer “o circuito de igrejas, com destaque para aquelas de arte gótica e vitrais (Sainte Chapelle, Saint-Denis, Catedral de Notre-Dame e muitas outras)”. Como explicou para a família em um dos cartões-postais ele teve a oportunidade de assistir “uma missa belíssima (toda musicada) na Catedral de Notre-Dame”, uma igreja medieval que estava “belíssima e toda trabalhada”. Mas, também subiu para o bairro boêmio de Montmartre onde conheceu a Basílica de Sacre-Coeur, de onde se pode “ver quase toda Paris” (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 50).

O outro lugar que lembra a religião, pelo menos no nome, é o “Quartier Latin”, que ganhou a denominação por causa da importância do latim durante a Idade Média. Mas, essa região não ficou conhecida por causa da religiosidade, ela é considerada o berço dos intelectuais. Visitar o Quartier Latin não é a mesma coisa que conhecer a Torre Eiffel e o Arco do Triunfo. Apesar de todos serem espaços de movimentação de milhares de turistas esse último é uma região conhecida por causa de outros movimentos. É uma área extensa onde podemos encontrar escolas e Universidades,

como a Sorbonne. Foi nesse local, de intensa movimentação artística e cultural, que aconteceu parte das manifestações que ficaram conhecidas como Maio de 68<sup>151</sup>.

Quando Márcio Mendonça visitou esse local, quatorze anos depois, não encontrou o mesmo clima de contestação, porque Paris não era mais a mesma. Mas, provavelmente sentiu a ressonância desse evento na vida de algumas pessoas. Um movimento como esse não desapareceria com tanta facilidade dos espaços e muito menos dos corpos. Como ela mesma gostava de dizer teve a “oportunidade de experimentar um outro tipo de vida, bem diferente daquele que, até então, havia levado”. Na cidade de Paris podia “conviver” com outros grupos de minoria sexual” (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 49).

Ela não especificou o local onde isso acontecia mas é muito provável que estivesse falando do Marais Gay, uma parte do Bairro Marais que fica nas proximidades do Rio Sena, uma área que se tornou uma gueto gay, onde as pessoas encontravam bares e galerias de arte. Não sei se ela conhecia a expressão que Lauro de Oliveira Lima e Padre Pitombeira usaram para se referir a Limoeiro do Norte, a “Île de la Cité cabocla” mas provavelmente aprovaria, já que costumava transitar dentro da Ilha da Cidade de Paris, que fica no meio do Rio Sena. A capital francesa é dividida em *arrondissements*, que são regiões amplas que incluem vários bairros dentro de um mesmo território, que são os distritos. Essa percepção geográfica é importante para entender o deslocamento de Márcio Mendonça pela cidade.

O mapa da cidade de Paris estava dividido em 20 partes que eram nomeadas em ordem crescente, saindo do primeiro em direção ao vigésimo *arrondissement*. Mas, a distribuição não acontecia de maneira vertical ou horizontal ela seguia o formato de uma concha de caracol, começando na região do Louvre, que era o ponto central, e girando em direção as bordas, que equivalia a fronteira. Quando menor fosse o número mais central era o território e quanto maior ele se tornava mais distante. A *Île de la Cité* encontrava-se quase no centro desse espiral e o Rio Sena passava cortando parte desse território na horizontal.

Uma parte dos pontos turísticos que foram visitados por Márcio Mendonça, e depois por Márcia Mendonça, ficavam no entorno da Catedral de Notre Dame, que se

---

<sup>151</sup> Essas mobilizações não eram dos estudantes e dos operários, era de todas as pessoas que queriam uma transformação social, seja ela macro ou micropolítico. Mas, no meio de tantos sujeitos estavam os jovens e dentro desses grupos juvenis as mulheres e os homossexuais. Havia um levante do corpo e da sexualidade, uma busca por direitos sociais que eram negados por uma sociedade que era conservadora e desigual.

encontra dentro da *Île de la Cité*. As pessoas ficavam transitando de um lado para o outro do Sena atravessando as pontes e criando um fluxo interdistrital. O Quartier Latin, que fica entre o quinto e o sexto distrito, na região onde encontramos a Fontaine Saint-Michel, o Phantéon, o Jardim de Luxemburgo, o Museu de Cluny e a Universidade Sorbonne, fica do lado esquerdo do Rio Sena. Se ele seguisse nessa mesma margem poderia chegar na Torre Eiffel. Mas, se preferisse atravessar o rio, por dentro da ilha, chegaria no Marais, que fica no terceiro e no quarto distrito. Se acompanhasse a margem direita do Rio Sena poderia chegar no Museu do Louvre e depois de uma longa caminhada na Avenue des Champs-Élysées e L'Arc de Triomphe.

A Torre Eiffel e o Arco do Triunfo, assim como Montmartre, ficam mais afastados do centro dessa espiral, situando-se, respectivamente, no sétimo, no oitavo e no décimo oitavo distrito. Como ela falou que conviveu com “grupos de minoria sexual” pode ter feito também esse outro tipo de percurso, conhecendo os bares, as boates e as galerias de arte do “bairro” gay de Marais. Mas, nada garante que esse encontro aconteceu no gueto, pode ter sido em qualquer parte de Paris, já que os homossexuais e as travestis transitavam em vários distritos. O importante é perceber que Márcio Mendonça entrou em contato com roteiros religiosos, artísticos, culturais, intelectuais, políticos e festivos.

O contato com as minorias sexuais aproximava o seu corpo da luta e da festa, porque eles e elas estavam exatamente no meio dessa encruzilhada. Quando eu falo de luta não estou me referindo, necessariamente, aos movimentos sociais, não tenho como afirmar que as pessoas que ele e ela conheceu eram de alguma associação. O que estou querendo dizer é que o corpo era, por si só, político, se transformando em uma bandeira de resistência. Os meses que passou em Paris, em 1982, foram importantes para sonhar em modificar o corpo, criando novas próteses sociais. Mas, as maiores transformações corporais só aconteceram depois, quando voltou para São Paulo ou na segunda viagem a capital francesa, em 1985.

Foi a partir dessa ocasião que começou a investir nas novas tecnologias corporais, usando próteses cirúrgicas e hormonais. O foco, agora, não era mais encontrar a “cidade luz” que tinha sido idealizada, era viver a Paris da vida cotidiana, com todas as suas condições e contradições. O mundo ideal, dos símbolos nacionais, ia continuar aparecendo nas pinturas que fazia sobre o Brasil e a França, nas artes feitas para turista ver. O glamour de Paris, a ideia de centro do mundo, de luz universal

da humanidade, de berço da cultura, das artes e da civilização, ela resgatava quando voltava para o Brasil, criando uma imagem para brasileiro ver.

Essa é a complexidade do corpo afrancesado, ele tinha saído em busca do ideal e encontrou as contradições, as dificuldades e as dores. Apesar de perceber que era uma idealização, que a capital era diferente da imagem da Cidade Luz voltou para o seu país reafirmando o mesmo estereótipo. A Márcia nasceu a partir do contraste entre as experiências que viveu e os discursos que criou, da constatação de que existia uma cidade no escuro, que nem todos os corpos tinham direito as luzes, que havia muita gente que vivia uma vida nua, destituída de direitos. Quem a conhecia de perto sabia que nem tudo eram flores, que em muitos momentos tinha passado por dificuldades. Ela sabia que as luzes idealizadas não chegavam para todo mundo, nem mesmo na cidade luz. Mas, voltava para o Brasil reproduzindo a glamourização, valorizando o brilho e as luzes, aproveitando o grande holofote que era o carnaval.

Em Paris ela podia encontrar as mais modernas tecnologias de transformação corporal mas também conhecia o submundo, onde os corpos eram construídos de maneira ilegal. A Márcia surgiu, da forma como conhecemos hoje, através desse intercâmbio interestadual e internacional, do contato com os homossexuais, as travestis e as transexuais do Brasil e da França. Ela sabia que Paris tinha contradições, principalmente quando as pessoas eram imigrantes e trans, mas voltava falando francês e contando as histórias que achava que eram dignas de contar.

As histórias que vimos anteriormente, sobre o carnaval do BNB Clube de Limoeiro do Norte, mostram que existia uma fome de glamour, as próteses, a maquiagem, as fantasias, o gringo aos seus pés, criava uma imagem para esse corpo que tinha acabado de voltar da Europa. A mesma coisa aconteceu na Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos em Limoeiro do Norte, o corpo que tinha visitado os países estrangeiros e voltado não era mais igual, nem fisicamente e muito menos subjetivamente. Tinha alguma coisa diferente, que podia estar no corpo, na ponta da língua ou na imaginação das pessoas.

“Mais ou menos em 1983 eu era aluno aqui da FAFIDAM do curso de Letras e no intervalo, o intervalo naquele tempo durava 30 minutos, em um desses intervalos era numa quinta-feira mais ou menos, já se aproximando do final de semana. Eu era professor do Diocesano, eu me lembro que eu saí, a porta da diretoria sempre ficava aberta... o padre nunca fechou a diretoria sempre deixava aberto e se sentava aqui próximo e eu vim conversar com ele alguma coisa, quando eu chego aqui nas mediações desse hall desse salão eu vejo aquela pessoa entrando no auditório e era o Márcio Mendonça. Márcio

Mendonça tinha acabado de chegar da França, tinha acabado de chegar da França, era! Aí ele entra no auditório, abre a porta de madeira horrorosa, abriu aquela porta e eu vi o Márcio entrando e eu disse... Márcio você por aqui? Aí ele disse: “Vem aqui comigo!” E ele rapidamente ficou testando o piano, e pediu para eu bater numa tecla, afastou o piano (risadas) fez lá num sei o que, uma tal pajelança e de repente estava Márcio diante do piano sentado ao piano tocando música clássica. Então eu me lembro que ele começou com Sonata ao Luar e inclusive nesse momento do Sonata ao Luar o professor que era meu professor o José Mendes de Andrade, que era professor de sintaxe, de língua portuguesa, ele subiu ao palco e disse: “Você está tocando Sonata ao Luar que em francês é Au Clair de Lune”, Aí Márcio disse “exatamente”. Nessa brincadeira meu querido ele entrou pela noite, quer dizer, o segundo tempo, as aulas do segundo tempo não aconteceram. O auditório ficou lotado, inclusive o próprio diretor saiu da diretoria, trancou a diretoria e sentou-se no auditório, juntou-se ao público para aplaudirmos Márcio Mendonça tocando o melhor da música clássica. Tocou Beethoven, tocou Chopin ele adorava Chopin, tocou muito noturno de Chopin, Vivaldi ele não tocou, barroco, nem Chaise longe, mas foi praticamente o que? Beethoven, Liszt, ele gostava muito de Liszt, tocou um pouco de Strauss ele chamava até de semi-clássico, que não é o clássico é o semi-clássico, mas foi basicamente Beethoven, Chopin e Mozart, basicamente foi esse aí o repertório. Aí no final foi aplaudido por todos os alunos que assistiram sem querer e querendo porque foi maravilhoso um repertório de música clássica em Limoeiro nos anos 80, só Márcia Mendonça para nos propiciar um momento inesquecível e ímpar em nossas vidas” (Entrevista com Tarsio Pinheiro, 18/05/2018).

Existiam estratégias de auto-enquadramento, o próprio Márcio (1983) e a própria Márcia (1986) faziam questão de mostrar que tinham voltado diferentes. Mas, também existiam enquadramentos, as pessoas procuravam pelo diferencial, ficavam observando as palavras, os gestos, o corpo, em busca do afrancesamento. Quando morava em Limoeiro do Norte ele já tocava piano e conhecia todas essas músicas, a diferença é que agora tinha ido para a Europa e voltado. Não é por acaso que o professor fez questão de dizer: “Você está tocando Sonata ao Luar que em francês é Au Clair de Lune”, ele sabia que o pianista iria se identificar. A mesma coisa aconteceu quando voltou como Márcia Mendonça anos depois, “colocou um livro de história em francês e ficou lendo assim, e Basinha de boca aberta”, porque “sabia falar francês fluentemente” (José Maria Guerreiro, 29/01/2020).

É isso que estou chamando de corpo-afrancesado, a França tinha entrado em seu corpo antes mesmo do corpo entrar na França. Conheceu um universo de coisas que podiam ou não alimentar o imaginário da “Cidade Luz”, não visitou apenas a Torre Eiffel, o Arco do Triunfo, o Museu do Louvre e as Igrejas, morou na Rue des Dames, que fica no sopé de Montmartre, conheceu a vida noturna de Pigali, do Moulin Rouge e do Bosque de Bolonha. Mas, o corpo afrancesado não era apenas esse que era idealizado, antes de sair do Brasil; e nem somente o das experiências, que viveu

quando estava lá; é o corpo que voltou, que se insinuava para as pessoas com o seu francês, demonstrando que possuía uma linguagem culta.

“Aí exatamente, aí ele volta da França, depois de passar dois anos e começou a me insinuar, foi nem ensinar foi insinuar, insinuando com esse francês para mim insistindo, mas com uma delicadeza tão grande com tanto carinho que eu acabei gostando do francês. Ele fazia, conversava comigo sem eu saber nada de francês aí ele tentava facilitar, aí pronto, a gente criou esse vínculo para além do que já existia, da música francesa e passava disco e tudo até que um dia ele disse: “Olha, vou voltar para França, mas vou logo avisando que quando eu voltar não vou voltar do mesmo jeitinho”, ele não disse nada do que ia fazer, só que depois eu tomei conhecimento” (Entrevista com Társio Pinheiro, 18/05/2018).

A fala de Társio Pinheiro não demonstra apenas que ele se insinuava com o seu francês, indica que ele já planejava fazer uma transformação corporal ainda mais ampla, mudando as roupas e colocando próteses cirúrgicas e hormonais, é por isso que ele não ia “voltar do mesmo jeitinho” e realmente não voltou, ao longo da segunda metade da década de 1980 ela foi se tornando cada vez mais afrancesada, não apenas no sentido de expor elementos da língua e da cultura estrangeira, ela estava se tornando uma figuração francesa, ou melhor dizendo: permanecia “fazendo a europeia”. Essa expressão, que era usada pelas travestis brasileiras que viviam na Europa, significava fazer o corpo para viver lá. Europeia era um “termo êmico” que designava “as travestis que emigrara(va)m ou que passa(va)m curtas e intermitentes temporadas na Europa” (Belizário, 2018, p. 12).

As brasileiras iam para a França fazer a europeia, que não tinha relação direta com as europeias da cidade luz, essas eram feitas principalmente nos lugares escuros, nos becos, nos bosques, onde realizavam o trabalho de prostituição, ou nas luzes dos bares e das boates. Existiam travestis e transexuais que conseguiam fazer a europeia, que ganhavam a cidadania francesa, como Camille Cabral. Mas, a maioria não tinha esse direito e vivia na clandestinidade, como imigrantes ilegais. Fazer a europeia, muitas vezes, significava não ser europeia, porque o sonho muitas vezes era muito distante da realidade. Enquanto elas se construíam para criar uma identidade Européia acontecia exatamente o contrário, tinha tanta travesti brasileira em Paris que essas duas palavras se tornaram quase sinônimo.

Elas eram brasileiras e iam em busca do glamour francês, da língua e da cultura francesa, da idealização que tinham construído antes de sair do Brasil. Mas, quando chegavam lá encontraram o olhar do outro, a forma como os estrangeiros viam os

brasileiros e as brasileiras, o estereótipo da festa, da sexualidade exacerbada, da prostituição, que se encarnavam no corpo e na subjetividade das travestis brasileiras. Para os franceses elas não eram francesas, eram brasileiras, por mais que aprendessem o francês, elas continuavam sendo lusófonas, não ganhavam automaticamente um passaporte de francofonia.

A Márcia não era conhecida na França como a Europeia, ela era nomeada de Brasileira ou, no máximo de Portuguesa. Estou escrevendo essa palavra com letra maiúscula porque não era usada como adjetivo ou substantivo, era nome próprio. Ela era chamada pelas travestis que a conheceram como uma artista do Brasil que tinha o apelido de Portuguesa. Elas aprendiam o francês para se comunicar com os cidadãos franceses. Mas, permaneciam falando português entre si em outras ocasiões, porque era uma forma de não serem entendidas pelos franceses. Elas precisavam falar francês para serem compreendidas e português para não serem.

No Brasil a língua francesa passou a ter as duas funções, ela era entendida pelos brasileiros e pelas brasileiras que falavam francês, ganhando status em alguns segmentos da sociedade local por causa dessa francofonia. Mas, também podia servir para não ser compreendida, já que a maioria não sabia falar o idioma. Quando estava com seu amigo Tarsio Pinheiro podia falar nas duas línguas, misturando o português com o francês e quando algum indesejado chegava podiam se tornar francófonos.

“Márcia estava muito incomodada, estava se sentindo assim, péssima com a presença daquela pessoa que estava ali apenas para espionar, aprender a técnica, as técnicas que a Márcia utilizava para esculpir. Aí a Márcia que já havia me ensinado algum francês, um pouco de francês, começou a conversar comigo em francês, inclusive, me chamando ao invés de Tarsio, Tarsiô, ela me chamava gostava de brincar me chamando de Tarsiô e no bom francês. Isso foi depois que ela voltou da França, no bom francês, ela disse que aquela pessoa estava ali somente para espionar, para aprender as técnicas que ela utilizava para esculpir, para fazer escultura, então para mim isso foi um episódio pitoresco, engraçado por isso. E aí esse meu colega que era meu amigo também percebeu que ela estava visivelmente transtornada com aquela presença daquele espião certo? E percebeu também que a conversa, o assunto girava em torno exatamente da presença, digamos assim nefasta, aí esse meu amigo se tocou, caiu a ficha e se retirou” (Entrevista com Tarsio Pinheiro, 18/05/2018).

A linguagem não era apenas oral, ela era gestual. O “espião” não precisava compreender a língua para saber que estavam falando mal dele, porque os corpos falavam, mesmo quando estavam calados. Os franceses não precisavam falar português para saber quando as travestis brasileiras estavam falando mal ou bem

deles. Mas, o inverso também é verdadeiro, o fato de saber francês, de conhecer a cultura, não tornava esse corpo totalmente reconhecível pelos franceses. Os corpos imigrantes não deixam de serem corpos imigrantes, nem mesmo quando conquistam a cidadania, sempre existe alguma coisa que torna os “novos europeus” menos europeus. Quando esses corpos são imigrantes ilegais e travestis se torna ainda mais difícil fazer a europeia.

Márcia Mendonça não foi para a Europa apenas para pintar, ela queria se pintar, o objetivo era dar pinta e ser pintosa. Ela não foi fazer a europeia das luzes, do Iluminismo, da tradição política que falava em direitos humanos, igualdade, liberdade e fraternidade, ela foi fazer a europeia com luzes, com saias e vestidos, com salto alto e silicone, com próteses cirúrgicas e hormonais. A “Portuguesa” não era europeia ou francesa, era latinoamericana, com todos os dispositivos que as travestis e as transexuais brasileiras encontraram na década de 1980, com tudo que esses modelos possuíam de glamour e de estigma.

### 3.1.4. Paisagem Sentimental 20: Corpo-silicone e corpo-hormônios

**Topografia:** Limoeiro do Norte (CE), Fortaleza (CE). **Cronografia:** 1984-1987; **Docgrafia:** entrevistas, fotografias, livro “A Arte em Dois Mundos”, recortes de jornais; **Sensigrafia:** curiosidade, desejo, encantamento, ansiedade, curiosidade, satisfação, euforia, entusiasmo, alegria.

Ao passar pelas paisagens 17, 18 e 19 descobrimos uma série de elementos que fazem parte da vida do Márcio e da Márcia, que ajudaram a fazer a transição, transformando a masculinidade desviante em androginia e a androginia em feminilidade. Estou falando, especificamente, das festas de carnaval, das fotografias, das assinaturas e da cultura francesa. Mas, a folia, as imagens, o nome e o afrancesamento dos anos setenta não é igual ao dos anos oitenta, assim como o corpo que brinca, que é fotografado, que assina e que aprende francês na primeira metade da década de 1980 não é igual ao da segunda metade, quando aconteceu uma intensa transformação corporal através das próteses cirúrgicas e hormonais.

Ao entrar na Paisagem Sentimental 20 encontramos uma sala cheia de fotografias e recortes de jornais, com imagens e relatos dessa transição. O objetivo é entender como ela, juntamente com os cirurgiões e as bombadeiras esculpiu essa feminilidade na própria carne, criando as formas que a nossa sociedade atribui ao feminino. Para entender como isso aconteceu vamos conhecer as falas da família, dos amigos, das travestis e da própria Márcia. Mas, não se trata apenas de uma questão individual ou grupal, não era algo apenas dela e das pessoas próximas, existia uma nova modalidade de incorporação, que acontecia através de novas tecnologias corporais, que estavam sendo produzidas através da biomedicina e dos meios de comunicação.

#### Enquadramentos de travesti

No dia 14 de novembro de 1995 Márcia Mendonça deu uma entrevista ao Jornal Tribuna do Ceará, que foi intitulada “Em busca de conhecer a mulher que habitava a sua alma”. Foi nessa ocasião que ela afirmou, categoricamente, que “queria ser mulher” e não “ser viado”<sup>152</sup>. Ela e a repórter não utilizaram a palavra transexual mas construíram uma narrativa que findava na cirurgia de transgenitalização. A estrutura

---

<sup>152</sup> Pontes, Edna. Em busca de conhecer a mulher que habitava sua alma. Tribuna do Ceará, Fortaleza, 14/11/1995, Caderno D (Entre Aspas).

da reportagem criou uma sequência cronológica com várias identidades que iam surgindo e sendo substituídas umas pelas outras. Primeiro, elas falaram do corpo que foi criado para ser masculino, que negava a homossexualidade. Depois elas fizeram o contrário, mostraram como foi importante se reconhecer enquanto homossexual. Mas, também falaram da maneira como esse corpo foi se tornando travesti, para depois tentar se distanciar dessa identidade.

Figura 101 - Jornal Tribuna do Ceará, Fortaleza, 14-11-1995



Fonte: arquivo de Marcise Mendonça Vital

A Márcia que fala não era homem, não era viado e não era travesti, porque ela tentava se enquadrar em uma identidade transexual. Mas, esse é o olhar que tinha em 1995, antes de falar sobre esse período precisamos olhar para as décadas anteriores, existia um palimpsesto de feminilidades, composto por identidades de gênero que eram as da mariquinha, do andrógino e da travesti. O objetivo, agora, é analisar a construção dessa travestilidade e não da transexualidade. Essa classificação não é minha, foi a própria Márcia que usou o termo travesti para se referir a sua construção corporal na década de 1980. Na entrevista que deu ao jornal ela disse que começou se “espelhando nos travestis, usando os recursos que eles usavam”. Essa pequena frase denuncia que ela fazia uma distinção entre a palavra travesti e transexual, que ela estava tentando se descolar da primeira e se aproximar da segunda<sup>153</sup>.

<sup>153</sup> Pontes, Edna. Em busca de conhecer a mulher que habitava sua alma. **Tribuna do Ceará**, Fortaleza, 14/11/1995, Caderno D (Entre Aspas).

Ao longo desse texto, que ocupou uma página inteira do jornal, ela se apresentou como mulher, reivindicando o reconhecimento da imagem e do nome feminino, fazendo um “apelo as autoridades e aos políticos no sentido de que seja repensada a legislação brasileira no tocante a casos como esse, que hoje são muito comuns no país”. Mas, ao mesmo tempo ela se referiu as travestis como os travestis ou eles, absorvendo a linguagem que durante décadas esteve presente nas revistas e nas páginas policiais dos jornais. A sua referência não era mais apenas as travestis do começo da década de 1980, era o “fenômeno Roberta Close” e o dispositivo médico/midiático que ajudou a construir o corpo de parte das transexuais. Esse acontecimento, que estamos chamando de “La Close”, tinha criado um amplo debate sobre o que seria ou não uma mulher de verdade (Veras, 2017, p. 97).

Márcia Mendonça não se enquadrava nesse padrão, não era mais tão jovem e não acreditava que poderia se aproximar desse modelo de feminilidade. Ela se negava a fazer qualquer tipo de comparação com as mulheres que não eram trans. Mas, conhecia a repercussão do caso e buscava uma estética feminina, queria incorporar o feminino na pele e nas entranhas, é por isso que ela falava tanto dos procedimentos estéticos, cirúrgicos e hormonais.

O corpo de Márcia Mendonça surgiu através da incorporação da travestilidades e, depois, da transexualidade. Foi através das lentes foucaultianas, ou das lentes de Elias Veras lendo Foucault, que aprendemos a olhar para ela e as outras como resultado de uma rede de ações e de discursos, como algo que emerge através de uma trama de práticas e discursos. Ao tomar como referência as obras de Foucault e Preciado, localizamos esses novos corpos como fazendo parte da sociedade fármaco-pornográfica. O artista Márcio Mendonça vivia no “tempo das perucas”, não incorporava uma identidade feminina duradoura, pois se vestia de Cleópatra ou de freira apenas no carnaval. Era contemporâneo das “bichas e bonecas” que performatizavam o feminino através das misses e das atrizes do cinema americano. Não sei se conhecia as festas do Edifício Jalcy, mas acompanhava os concursos de beleza, de fantasia e os bailes de carnaval, onde essas feminilidades efêmeras podiam se transformar em heterotopias (Veras, 2017, p. 57-64).

A Márcia nasceu no tempo dos hormônios e do silicone, resultado de transformações sociais que afetavam “a intimidade, o corpo, o gênero e a sexualidade”. Enquanto o Márcio era contemporâneo das fotorreportagens do “baile dos enxutos”, a Márcia era do tempo do “Gala Gay”. O contraste entre as antigas e as

“novas tecnologias corporais” (Veras, 2017, p. 65-95) não estava apenas na tinta, no papel e na tela da TV, encontrava-se no seu próprio corpo que tinha mudado na década de 1980.

Márcio Mendonça acompanhou, de perto, o surgimento dessas novas travestilidades, conhecia as transformações da ciência e da mídia, apreciava as novas próteses estéticas, cirúrgicas e hormonais. Ele via as travestis siliconadas nas revistas, na TV, nos teatros e nas boates. Era contemporâneo de Rogéria e dos grandes espetáculos que percorriam o Brasil e o mundo. Antes mesmo de viajar para Paris, de conhecer as travestis que “faziam a europeia”, ele conheceu as travestis das revistas, dos jornais, das boates e das ruas de Fortaleza, fazendo amizade com algumas delas. Essa afeição de Márcio por elas aparece nas memórias de Marcos Coelho, que foi um dos seus amigos na cidade de Limoeiro do Norte.

“Tem um fato inusitado também que foi a viagem que eu fiz com o Márcio eu estava aqui próximo a igreja e o Márcio me convida para ir a Fortaleza porque tinha faltado gesso (...) isso era no final da tarde e ele disse “Marcos vamos comigo eu não gosto de viajar só” e, nós fomos. Aí saímos de Limoeiro, aqui no Dom Aureliano. Eu me deparei com um amigo meu que também era amigo dele o Jaocir Holanda “Jaocir! Vamos aqui?” Aí fomos eu e Jaocir, Jaocir aceitou e fomos. Quando nós chegamos lá na José Bastos na fábrica de gesso lá estava fechado aí o Márcio “Vamos ter que dormir não dá pra voltar” (...) ele nos levou para uma pensão de homossexuais e travestis, a dona lá era travesti assumida. Tinha feito cirurgia nos seios e tudo do que tinha direito de ser uma mulher ela já tinha, eram vários lá, várias que moravam lá e era digamos assim um point deles e isso no centro de Fortaleza. E o Márcio na nossa frente chamou a amiga dele e disse “Olha, esses dois jovens estão aqui e é da minha responsabilidade, eu não quero ter o desprazer ao chegar mais tarde eu saber que eles foram provocados por alguém daqui”. E a gente dormiu no quarto eu e o Joacir de uma forma muito tranquila” (Entrevista com Marcos Coelho, 17/05/2018).

A fala de Marcos Coelho demonstra que a estética travesti que serviu de modelo para construir o corpo da Márcia encontra-se muito próxima do Márcio, não estava apenas na região Sudeste e nem somente do outro lado do Atlântico<sup>154</sup>. Ele conhecia as representações de Rogéria e das outras travestis famosas e sabia do imaginário em torno dos teatros e das boates brasileiras, do cinema e da música norte-americanos.

O seu corpo estava no cruzamento entre as divas, as vedetes e as musas do carnaval, basta ler as memórias sobre ela no carnaval de Fortaleza e do BNB Clube

---

<sup>154</sup> A ida para Paris ajudou a potencializar essa busca de ser como elas, de construir a própria feminilidade através de todas essas tecnologias que ajudavam a produzir o corpo e a subjetividade das travestis. Mas, os elementos da sociedade fármaco-pornográfica já tinham chegado em Fortaleza.

de Limoeiro do Norte para perceber que ela surgiu através dessa estética que era cheia de glamour. Mas, as travestis não apareciam apenas no carnaval e nem eram vistas somente através das imagens glamorosas, elas estavam no campo da prostituição e apareciam da pior maneira possível nas páginas policiais<sup>155</sup>. É isso que Elias Veras chama de dispositivo travesti, uma construção que carregava as marcas do glamour e do estigma, gerando fascínio, admiração e repulsa.

As travestis siliconadas, hormonizadas e esculpidas através das cirurgias plásticas surgiram na década de 1970 e 1980 do século XX. Esse modelo não seria possível sem as transformações comportamentais que aconteceram na época da Guerra Fria, sem as reivindicações dos movimentos feministas e dos movimentos homossexuais, sem os movimentos juvenis e a contracultura, sem a revolução sexual. Mas, o que Preciado mostra é exatamente o contrário, que precisamos ter cuidado com essa sensação romântica de liberdade, existia uma sociedade de controle que se apropriava das subjetividades através da indústria farmacêutica e audiovisual, que é o que ela chama de sociedade fármaco-pornográfica.

### **A sociedade fármaco-pornográfica e o dispositivo travesti**

Esse corpo-plástico, que poderia ser moldado por dentro e por fora, não era uma coisa do futuro, não era ficção científica e nem um experimento que estava sendo feito com os corpos das travestis e transexuais, pelo contrário, era uma experiência ampla do presente, principalmente nas metrópoles. As pessoas de classe média e alta, majoritariamente brancas, com dinheiro no banco e um carro na garagem, podiam encher a casa e o corpo com novas tecnologias. Mas, quem não tinha recursos financeiros não ficava totalmente de fora, recorria as tecnologias usadas, aos utensílios piratas e ao mercado ilegal de hormônios e silicone industrial. Ao invés de pensar no corpo de Márcia Mendonça, de maneira individual, ou no corpo das travestis

---

<sup>155</sup> As travestis eram classificadas, através de um pré-julgamento, como causadoras da desordem, dos escândalos, da violência e dos assassinatos. Enquanto as forças policiais e a imprensa legitimavam a regulação e o encarceramento, os discursos médicos e religiosos criavam a imagem da “peste gay” ou do “câncer gay”. Mas, essa não é uma história apenas de luto e de agouro. Os Estados Nacionais criaram Políticas Públicas de Assistência Social, de produção e distribuição de medicamentos, transformando as travestis em portadoras de direitos. Estamos diante de duas formas de visibilidade, a primeira foi construída através do estigma, é resultado do encontro dessas vidas infames com o poder. A segunda é uma visibilidade de resistência, construída através do Movimento Nacional e Internacional de Travestis.

de Fortaleza, enquanto um grupo, precisamos abrir o campo visual para enxergar a nova sociedade globalizada que surgia depois da Segunda Guerra Mundial.

O dispositivo travesti nasceu no meio de uma brecha temporal, entre a queda da indústria fordista e a ascensão “das indústrias bioquímicas, eletrônicas, informáticas ou de comunicação”. Ele surgiu entre a linha de montagem das fábricas e as linhas de montagem e desmontagem que aconteciam na própria carne. O poder disciplinar foi adaptado à sociedade de controle, que agora controla os corpos em todos os lugares. O sexo, a sexualidade e o gênero não acabaram com as bases do capital, pelo contrário, “se transformaram no centro da atividade política e econômica” (Preciado, 2018, p. 27-30).

A pornotopia e a farmacopornografia não surgiu por causa dos homossexuais e nem para as travestis e as transexuais, pelo contrário, atendia as topias, utopias e heterotopias da sociedade cis-heteronormativa. Obedecia aos interesses desse novo mercado que se apropriou dos desejos, dos sonhos e até dos movimentos e revoluções sociais. A insurreição da sexualidade e o processo de construção, desconstrução e reconstrução dos gêneros (cis) se transformaram em mercadoria, em produto a ser comprado e vendido pelas empresas. O grande símbolo da revolução sexual, a pílula anticoncepcional, considerada a “primeira técnica bioquímica capaz de separar a prática heterossexual da reprodução sexual” nasceu através dos experimentos endocrinológicos que ajudaram a criar o “complexo industrial sexo-gênero” (Preciado, 2018, p. 30).

Nada disso surgiu de maneira espontânea nas décadas de 1960 e 1970, haviam experimentos desde o começo do século XX que foram acelerados pela Primeira, e principalmente, pela Segunda Guerra Mundial. Não eram apenas os nazistas que faziam experimentações com os prisioneiros políticos, os países imperialistas transformaram as colônias em laboratórios a céu aberto. A pílula anticoncepcional, por exemplo, dependeu de testes com pacientes psiquiátricas e prisioneiras que viviam nos EUA e, principalmente, com as mulheres pobres de Rio das Pedras no subúrbio de San Juan na colônia de Porto Rico (Preciado, 2018, p. 190-191).

Esse longo “processo de imaginação e conceitualização dos hormônios, bem como suas técnicas de produção” começaram com a “utilização de animais, e depois, com cobaias humanas” dos espaços de reclusão como “Exército, prisão, hospital psiquiátrico, escola, etc.”. Mas, eles também dependiam das “populações de territórios

colonizados” que eram reguladas “por uma nova articulação de soberania (necropolítica) e por técnicas biopolíticas”. Existia um “tráfico de materiais biológicos” envolvendo “ginecologistas, pesquisadores de laboratórios, indústrias farmacêuticas, prisões e matadouros, os hormônios sexuais são resultado desse tráfico. Eles são esse tráfico”. Os campos de detenção, os campos de concentração e os campos da colonização “reduziriam os corpos humanos (destituídos de humanidade) a biomateriais para pesquisa” (Preciado, 2018, p. 166-177).

Antes de olhar para as travestis e transexuais como exemplo de corpos fabricados pela sociedade farmacopornográfica precisamos fazer o inverso, perceber os corpos cisgêneros e heterossexuais da segunda metade do século XX como uma fabricação da sociedade colonial e bélica, que começava a se reconfigurar na sociedade pós-guerra. Não é por acaso que “o estrogênio e a progesterona foram inventados na segunda metade da década de 1940”, havia um investimento na produção tecnologias bioquímicas. Essas duas substâncias sintéticas” são “as bases moleculares” que serviram para a “produção da pílula anticoncepcional” se tornando um dos produtos mais fabricados “em toda a indústria farmacêutica mundial” (Preciado, 2018, p. 180).

Essa produção impactou diretamente sobre o corpo das mulheres quando criou a “ficção da biofeminilidade” através de “uma série de meios e tecnologias biomoleculares”. Há todo um investimento em terapias de controle e reposição hormonal, em diagnósticos, em rastreio de câncer de mama e colo de útero, em pílulas anticoncepcionais, em contraceptivos, transformando as “mulheres cis” em objetos da ciência e do progresso, mas também em “artefatos industriais modernos”, tecno-organismos do laboratório do capitalismo colonial (Preciado, 2018, p. 181).

Uma parte das mulheres da segunda metade do século XX foram construídas através do “regime fármaco-pornográfico” que fazia delas “um sistema público reprodutivo (útero, células reprodutivas, vagina, placenta) a serviço dos interesses nacionais” e internacionais. Esse grande investimento, diretamente ligado ao prefixo “fármaco” não estava separado da indústria de cosméticos, da moda, dos salões de beleza, das academias e das clínicas nutricionais. O prefixo pornográfico, assim como o conceito pornotopia, vem da indústria audiovisual pós-guerra, das novas tecnologias que impulsionaram a produção de imagens através da televisão, do cinema e do vídeo cassete, das revistas e do mercado do sexo, que tinha como grande expoente o Império Playboy (Preciado, 2018, p. 31 e 183).

Essa heterotopia pornô não acontecia apenas através das páginas da revista “com conteúdo erótico repleta de garotas desnudas portando orelhas de coelho”, existia uma “Disneylândia para adultos” que envolvia uma série de outros produtos, “tratava-se de uma oficina de produção arquitetônica multimídia, difusora de um modelo de utopia sexual, pós-doméstica e urbana”. A empresa e a marca Playboy se consolidaram através da “disseminação midiática, desde as revistas das bancas de jornal, até as mansões espalhadas pelo mundo e os programas de TV que mostravam a vida no interior delas” (Facioli, 2011, p. 215).

O corpo dos homens e das mulheres dessa geração foram atravessados pela indústria farmacológica e pela produção audiovisual pornográfica e pornotópica. Os corpos cisgêneros, que se apresentam como naturais, normais e originais, foram fabricados por incontáveis empresas, não eram resultado apenas das instituições sociais, eram resultado das marcas nacionais e internacionais que fabricavam os sapatos, as roupas, os cosméticos, as maquiagens, os batons, as unhas postiças, as bolsas, os perfumes, os produtos de limpeza e higiene, as peças íntimas e os absorventes. Que produziam os eletrodomésticos, as revistas femininas, os remédios, as próteses cirúrgicas, os hormônios, os filmes, as novelas, os livros, as fitas cassetes, os objetos sexuais, as pílulas anticoncepcionais, os contraceptivos, as drogas para emagrecer ou engordar, para comer ou atenuar a fome, para aumentar ou diminuir as atividades cerebrais, para dormir ou acordar, para aliviar as dores, para aumentar ou diminuir os desejos sexuais.

As mulheres agora regulavam a taxa de testosterona e/ou de progesterona através de tratamentos hormonais, fabricavam o corpo por meio de implantes e cirurgias plásticas, dando forma ao cabelo, ao rosto, aos seios, as nádegas, a cintura, a textura da pele, etc. Os homens cis agora podiam se alimentar de testosterona para aumentar a sensação de juventude, de força, de desejo sexual, de vigor, de energia vital. Essa busca também não era espontânea, na época da “Primeira Guerra Mundial os laboratórios alemães” tinham experimentado “derivados de testosterona animal em cachorros e também em humanos” (Preciado, 2018, p. 185).

A partir da década de 1950 investiram na “utilização esportiva da testosterona” e na década de 1960 colocaram “os esteroides anabolizantes no mercado farmacêutico”, juntamente “com o hormônio do crescimento”. As próteses microscópicas se transformaram no “hardware molecular de usuários famosos, como Arnold Schwarzenegger” e o corpo masculinos foram atravessados por “esteroides,

testosterona, anabolizantes, etc.”. Os homens e as mulheres cis entraram numa era “tecotesto”, inventando tecnomasculinidades e tecnofeminilidades através de procedimentos legais e ilegais (Preciado, 2018, p. 186).

Não era todo mundo que tinha acesso as essas tecnologias, uma parte das pessoas ficava a margem desse processo ou se viravam com o que tinham, usando artifícios mais baratos, roupas recicladas, objetos e produtos piratas, com procedimentos estéticos e hormonais que podiam causar doenças e até a morte. Quem podia, quem tinha dinheiro, investia nas mais modernas tecnologias de incorporação, sentindo os efeitos positivos e negativos dessa fabricação. Quem não podia, quem não tinha dinheiro, investia nas técnicas do submundo, criando um corpo reciclado com as sobras desse padrão.

Os homossexuais, as lésbicas, os andróginos, as travestis e as transexuais também fazem parte da sociedade farmacopornográfica. Mas, tudo que falei anteriormente foi sobre heterossexuais e cisgêneros. Todos os corpos, sejam eles masculinos, femininos, homossexuais, heterossexuais, cisgêneros ou transgêneros foram produzidos através das tecnologias de sexo e gênero, como aquelas que ajudaram a criar a Márcia.

“Não gostaria de ser uma maricona ridícula, sem bunda, barriguda, toda enrugada, careca, bigoduda, de barba e cabelos brancos, que nem pagando os homens iam me querer e quem me quisesse era apenas para uma relação carnal e não pelo carinho emocional. Foi então que tomei a grande decisão da minha vida”<sup>156</sup>.

A reportagem de Edna Pontes afirma que ela teria passado por uma “cirurgia para mudar de sexo” a “11 anos”, que corresponderia a 1984. Mas, ela só fez esse procedimento em 1994, dez anos depois. O mais provável é que ela quisesse dizer 11 meses. Mas, também pode estar se referindo as primeiras transformações corporais. Ela queria mudar a estética desde o começo da década de 1980, para se aproximar do padrão de feminilidade, aumentando o bumbum, diminuindo a barriga e as rugas, retirando os pelos, pintando os cabelos e se tornando sensual<sup>157</sup>.

---

<sup>156</sup> Márcia Mendonça in.: Pontes, Edna. Em busca de conhecer a mulher que habitava sua alma. **Tribuna do Ceará**, Fortaleza, 14/11/1995, Caderno D (Entre Aspas).

<sup>157</sup> As mulheres que não se adequavam ao padrão, por serem velhas, gordas, doentes, com deficiência ou em situação de pobreza, eram vistas como menos mulheres. Os homossexuais que tinham traços femininos eram chamados de mariquinha ou de maricas e os mais velhos de mariconas.

Figura 102 -  
Fotografia de  
1979



Fonte: Arquivo de  
Marcise  
Mendonça

Figura 103 -  
Fotografia de  
1982



Fonte: arquivo de  
Marcise  
Mendonça

Figura 104 -  
Fotografia de  
1985



Fonte: arquivo de  
Marcise  
Mendonça

Figura 105 -  
Fotografia de  
1989



Fonte: arquivo de  
Marcise  
Mendonça

Ele não se adequava ao padrão de masculinidade, não tinha como virar um cowboy/vaqueiro, um cabra-macho nordestino ou um Arnold Schwarzenegger. Mas, também não se aproximava do padrão gay, não conseguia e nem queria ser uma bicha malhada ou uma bicha pintosa gorda e idosa, porque tinha preconceito em relação ao peso e a idade. A solução encontrada foi transformar a bicha pintora em uma boneca diferente, que não pretendia se adequar ao padrão de feminilidade, mas que se aproximava um pouco mais da imagem desejada.

“A primeira coisa que mudei foi o nariz. Eu tinha um nariz grande e grosso. Achei que se fizesse um nariz menor e mais arrebicado ficaria com o rosto mais feminino. Quando me acostumei bem com a minha nova fisionomia, fiz um enxerto de silicone no rosto, depois mexi na boca, porque eu tinha uma boca de homem, fiz outra mais feminina, mais sensual, por fim fiz uma plástica geral no rosto (...) Passei mais de um ano fazendo tratamento de eletrocoagulação, para que os pelos não nascessem mais. Depois passei a tomar hormônios, quando ia ficando com a pele mais feminina, para arredondar as formas do corpo. Com isso o peito cresceu um pouco. Depois que o peito cresceu, passei uns três anos me acostumando com minhas novas formas, foi quando me submeti a uma cirurgia para que fosse posto uma prótese de 450 gramas, o que me deu esse peito bem grande (...) Injetei silicone no quadril e fui me vestindo de mulher, fui me vendo nas vitrines, nos espelhos, fui começando a me ver mulher”<sup>158</sup>.

Na fala de Márcia Mendonça e nas fotografias podemos sentir a presença da sociedade farmacopornográfica, as cirurgias plásticas, o enxerto de silicone no rosto e no quadril, as próteses nos seios, a retirada da barba e os hormônios, ajudaram a fabricar o seu corpo. Mas, nem todas as transformações aconteciam dentro da

<sup>158</sup> Márcia Mendonça, In.: Pontes, Edna. Em busca de conhecer a mulher que habitava sua alma. **Tribuna do Ceará**, Fortaleza, 14/11/1995, Caderno D (Entre Aspas).

legalidade, havia um mercado ilegal de biofeminilidade, que podia ser cis ou trans. Quando essas mulheres eram cisgênero elas podiam voltar para casa porque os nomes continuavam iguais e parte das pessoas acreditavam que estavam se aproximando do padrão de feminilidade. Mas, quando eram trans precisavam se preocupar com o preconceito dos outros, com as pessoas chamando pelo nome de batismo. Para se acostumar com o novo corpo, para matar e velar o Márcio e fazer nascer a Márcia, precisava se distanciar, ir para um local onde ninguém conhecesse, assumindo uma nova identidade.

“Nessa época fui embora para São Paulo, onde ninguém me conhecia como homem. Isso eu já vinha de Paris, onde passei três anos. Precisava conviver com pessoas que não me conheciam como Márcio, para poder me desacostumar daquela pessoa que eu estava deixando de ser. Eu queria que essa dada pessoa que vivia dentro de mim saísse para que eu pudesse apresenta-la ao mundo”<sup>159</sup>.

O impacto dela no carnaval do BNB Clube de Limoeiro do Norte era exatamente por causa disso, ela tinha passado a maior parte do tempo em São Paulo ou na sua casa do Eusébio-CE, fugindo da sua cidade natal na época da transição. O que chamava atenção dos foliões não eram apenas as fantasias, era o seu corpo, com todas as transformações cirúrgicas e hormonais. As pessoas sabiam que queria fazer essa mudança e notaram a diferença quando conseguiu realizar o sonho.

“Antes, falava pros meus irmãos na faixa etária dele, mas próximo dele. Eu já sabia através dos meus irmãos dos nossos amigos mais próximos que o sonho do Márcio era se transformar numa mulher, o sonho dele e que ele ia conquistar esse sonho e naquela época no Brasil isso era muito difícil não tinha essa tecnologia aí a tecnologia das próteses vinha de fora e tudo, mas era cara naquele período” (Entrevista com Marcos Coelho, 17/05/2018)

“Ele pegava muito as roupas minha e de mamãe. Ele não tinha muita roupa não. Aí chegava, mãe dava calça comprida, eu dava blusa. Roupas longas, calça comprida ou vestido longo. Depois foi que ele começou a usar, roupa de alça, assim sabe? Mais quando ele não tinha roupa ele usava uma roupa minha ou de mamãe - “você não tem aí uma roupa que me dê não?”. A gente dava e ele usava” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

“Tem uma foto que eu vi como se fosse hoje, ele em cores, a qualidade não era tão boa, mas já era em cores na década de 80 ele vestido como se fosse um marinheirozinho, uma calça colada e uma camisa listrada de vermelha e branco assim listras horizontais e ele assim com o cabelo meio loiro não sei tinha pintado mas o cabelo estava meio loiro, quase que um ruivo, sei lá, e ele está com a mão no quarto assim.... bem afeminado a gente percebe que ele está bem afetado mesmo (...) Quando ele chegou da Europa ele veio bem

---

<sup>159</sup> Márcia Mendonça, In.: Pontes, Edna. Em busca de conhecer a mulher que habitava sua alma. **Tribuna do Ceará**, Fortaleza, 14/11/1995, Caderno D (Entre Aspas).

mais liberado eu acho, pelo contato que ele teve, com a cultura, imagine o Limoeiro na década de 80 né? Aí não, a partir daí ele passou a usar peruca, ele passou usar...eu não me lembro o Márcio usando vestido mas ele usava uma calça, uma calça geralmente pantalonada e usava uma blusa, que era uma blusa de mulher, não era mais blusa de homem” (Entrevista com Társio Pinheiro, 18/05/2018).

Depois que ele voltou da Europa aí que sofreu mesmo viu! Só que ele veio com outra cabeça, não foi tomar satisfação, passava na rua, aí foi indo e o pessoal já foi se acostumando. Porque elegante como ela era, com salto, com o cabelo, sempre ela gostava de colocar o cabelo meio assim preto, meio coisado, amarrava (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018).

Márcia chegou aqui já siliconada, já transformada, já mulher e logicamente aquela época as intervenções que eram feitas não eram sempre seguras (Entrevista com Renato Remígio, 17/05/2018).

As falas de Marcos Coelho, Marcise Mendonça, Társio Pinheiro, Marilúcia Mendonça e Renato Remígio mostram o caminho entre a expectativa e a prática. Os desejos e os sonhos se transformam em roupas, em maquiagens, em perucas, em próteses cirúrgicas e hormônios. Mas, esse processo não foi acompanhado apenas por cirurgiões, médicos e outros especialistas, ele também foi feito pelas bombadeiras, que viajavam pelo Brasil e pelo mundo modelando os corpos que não podiam pagar o trabalho de um profissional.

### **Corpo-Barbarela e Corpo-Assis**

O corpo de Márcia Mendonça se construiu através do contato com os médicos e com as bombadeiras, as suas viagens não aconteceram apenas através da Igreja e das artes sacras, elas surgiram por meio das travestis, do contato com o mercado legal e ilegal de silicone, com o trânsito interestadual e internacional que envolvia as artes que foram criadas pelo corpo e o corpo que foi modelado através desse outro tipo de arte. Mas, não era todas que tinham condições para pintar-se e esculpir-se, havia uma distância entre o modelo e a prática.

“Na minha memória fotográfica, visual, eu acho que você lembra até de Antônio Regis que trabalhou aqui com a gente. A Tareja, era um cara de aspecto físico muito masculino, então quando se transforma em mulher, não é que ficava aquela coisa delicada como hoje... você ver que as mulheres, os homens que fazem essa transição ou optam por, vamos dizer assim, assumir seu gênero, eles procuram uma coisa bem mais leve e naquela época ali devido não ter tantos meios assim... a gente fala hoje dos hormônios e tudo mais, usar o silicone então as transformações eram um pouco rudes, eram um pouco bruscas, não existia o tratamento a laser da barba então a gente as vezes era muita maquiagem para encobrir o cinza que fica quando a gente

tira a barba e algumas por sorte já tinha o aspecto delicado e tal (...) aquela época as intervenções que eram feitas não eram nada seguras, não é como hoje que você coloca uma prótese de silicone, mas era uma coisa injetável e aí a gente até fala que pode ter causado algum problema de saúde (Entrevista com Renato Remígio, 17/05/2018).

A fala de Renato Remígio faz uma diferenciação entre os procedimentos seguros, do presente, e as transformações não seguras do passado. Esse tipo de diferenciação é muito relativo, porque existiam travestis e transexuais que tinham dinheiro para fazer as mais modernas intervenções cirúrgicas e hormonais, que viajavam para a França e eram atendidas por grandes especialistas da época. Mas, também existiam aquelas que não tinha condições e precisavam se virar para conseguir algum trocado e fazer de maneira ilegal. Ainda hoje é assim, existem pessoas que fazem os procedimentos através dos especialistas ou buscam o submundo, enquanto outras não realizam em lugar nenhum, porque não tem dinheiro nem mesmo para fazer da pior maneira possível.

Márcia Mendonça se construiu das duas primeiras formas, quando ela tinha dinheiro pagava os especialistas e quando não tinha fazia com as bombadeiras. Uma das travestis que bombava o corpo das mulheres trans e das mulheres cis em Fortaleza era Barbarela, que se tornou uma das suas amigas.

“Ela falava muito de uma bicha chamada Barbarela que era uma das principais, digamos, nomes desse comércio de silicone. A Barbarela trazia silicone para aplicar nas outras bichas daqui de Fortaleza e aplicava não com a forma cirurgicamente recomendada, mas era com agulha grossa aplicava e saía sangue etc., uma coisa meio complicada. Ela gostava da Barbarela não era de falar mal de ninguém, de detonar, de coisas assim, essas histórias. Às vezes, tinha uma alfinetadazinha, mas no geral as histórias eram sempre no campo do humor, da aceitação das pessoas com seus problemas e fraquezas que elas poderiam ter (...) ela tinha esse mundo gay, um mundo gay bem diferente do que é o mundo gay de hoje. Com essa precariedade desses produtos, dessas aplicações, hoje tudo é feito da forma mais tranquila, antes era uma coisa meio clandestina, então você tinha isso tudo. Ela falava muito disso tudo, dava conta bem desse universo e ao mesmo tempo ela não se esquecia dos rituais, não esquecia da pintura sacra, não se esquecia de cantar Gregoriano. Ela fazia um mix e era uma figura não dividida esquizofrenicamente, mas era uma figura rica o bastante para juntar tudo isso na composição de sua persona (Entrevista com Gilmar de Carvalho, 20/03/2018).

“(Barbarela) era a única travesti do Ceará que tinha a cidadania em todo canto (...) Era bombadeira rica, rica, rica, morreu pobre, pobre, pobre. Porque ela usava heroína (...) Ela chegava aqui no Brasil com aquelas bundas e peitos enormes e bochechas. Naquela época né, quem queria tinha que fazer aquilo ali. A Barbarela morreu devido que tomava heroína” (Entrevista com Thina Rodrigues, 08/07/2018).

“A gente era cobaia nas mãos dela viu. Ela colocava silicone se desse certo bem se não desse certo a bicha ficava aleijada. Ela saiu daqui para Jerusalém para bombar as bichas” (Entrevista com Lena Oxa, 08/07/2018).

Barbarela, como podemos perceber, passou parte da vida viajando pelo Brasil e pelo mundo, levando e trazendo silicone, dentro de um circuito legal ou ilegal que tinha como foco o mercado da prostituição. Ela alimentava e era alimentada por uma rede transcontinental que tinha como foco as travestis.

“A pessoa ideal pra ir com a Márcia seria eu, mas não cheguei a ir. Porque as pessoas quem levava era a Barbarela. Aí a Barbarela lá tinha uns endereços, uns contatos de tudo e pronto (...) Passou a bombar as bichas tudinho, tudo era com a Barbarela, inclusive a Michele que ela agora tá morando no Rio Grande do Norte, morou muitos anos em São Paulo aí ela botava, porque a Michele ganhava muito dinheiro porque era bonita e a Barbarela doída pra ganhar dinheiro. E tome silicone nas bichas tudinho e a Michele bombou-se com ela e muitas. Foi muita gente” (Entrevista com Assis Aguiar, 09/07/2019).

O encontro da “bombada” com a bombadeira, da criatura com a criadora, proporcionava um outro tipo de exercício, ela podia aprender a bombar-se, a esculpir o seu corpo através do silicone. A criatura estava se transformando em criadora, deixando de fazer escultura apenas no barro, no gesso e na madeira para fazer na própria carne. Ao mesmo tempo em que dava forma aos quadros por meio da tinta ela dava forma ao corpo através do silicone.

“Ela colocou silicone na época aqui, era pra botar silicone numas madames aí na época tinha o Cassino Guarani e tal, aí foi chegou 3 mulheres lá e aí eu ajudando lá a Márcia a pintar aí a Barbarela foi e disse “vem umas madames aí pra ver como que é colocar silicone”. Uma era da sociedade na época e as outras duas nem sei mais quem eram, e eu lá na mesa com a Barbarela e tudo e ela preparou a seringa. Sem eu saber, quando eu dei fé, ela pegou e tacou e foi mostrar para as mulheres como era, e tacou foi em mim. A criatura botou silicone em mim e eu sem saber... quando fui ver, a mulher foi ver só o sangue jorrando e era com papel higiênico criatura nem algodão era, nem com álcool nem nada. Eu sei que as mulheres ficaram tão apavoradas, que foram embora e nunca mais voltaram nem pra colocar o silicone. Aí ela botou primeiro uma base pra criar crosta pra depois botar mais pra ficar estiradinha aí ela botou em mim, botou na Márcia, botou em quem mais meu Deus... só sei que foi num monte de bicha que ela colocou e na Márcia. Porque o silicone vicia né, aí a Márcia como ela deixava os litros de silicone na geladeira e a Barbarela saía lá pra Parangaba pra casa da família dela... a Márcia ia lá na geladeira já puxava com a seringa e já ia no espelho e já botava nela mesma (risadas). Nela mesma, ela no espelho, ela via a Barbarela fazendo, ela mesmo fazia tirando já o silicone da geladeira, fazendo a Elza (Entrevista com Assis Aguiar, 09/07/2019).

O contato com Barbarela e Francisco Marques de Assis, mais conhecido como Assis, criava uma série de oportunidades, ela podia pintar e mandar alguns quadros para serem vendidos em outros países, seja na Europa ou nos EUA. Mas, ao mesmo tempo possibilitava o encontro com homossexuais, travestis e seus clientes. É isso que estou chamando de corpo-Barbarela e de corpo-Assis. A Barbarela, nesse caso, não tem nenhuma relação com Santa Bárbara e o Assis não vem de São Francisco de Assis, estamos falando de uma travesti bombadeira e de um homossexual que foi acusado de tráfico internacional de pessoas<sup>160</sup>.

Barbarela morreu por causa do uso de drogas e Assis foi condenado a prisão, no ano de 2003. Ele foi acusado de participar de uma rede internacional de tráfico de mulheres cis para exploração sexual. Mas, isso aconteceu cinco anos depois da morte de Márcia Mendonça, vinte anos após a primeira viagem à Europa e dezoito anos da segunda. Não tenho como afirmar que essa rede já existia na década de 1980 e muito menos que traficava travestis. O que posso dizer é que o corpo e a arte de Márcia Mendonça se construíram através desses e de outros encontros.

A proximidade com essas duas pessoas levantou suspeitas, inclusive das travestis, de que ela estava no esquema ou que era uma das vítimas dele. Mas, não tenho como afirmar isso, as pessoas envolvidas ganhavam muito dinheiro com isso, ela não teria passado por situações de pobreza em São Paulo e Paris, como veremos nas próximas paisagens, se estivesse envolvida com algo desse porte. Assim como não teria ficado tão livre para se movimentar pela capital, se fosse vítima de uma rede internacional de prostituição. O mais provável é que ela tenha ido como amiga pessoal de Barbarela, nem como agenciadora e nem como vítima, que tenha aproveitado a oportunidade para colocar em prática o sonho de conhecer ou de voltar a Europa.

Quando Márcia Mendonça se aproximou da Igreja e pintou Santa Bárbara e São Francisco de Assis ela não se tornou santa. Assim como não se tornou um demônio na época em que se aproximou de Barbarela e de Francisco de Assis Marques de Aguiar. Ela transitava entre o sacro e o profano, o sacro e o sacrilégio, mas nunca assumiu totalmente a identidade de um ou de outro. O seu corpo não era santificado e nem endemoniado, era apenas um corpo humano com toda a sua carga de bondade

---

<sup>160</sup> As informações sobre essa acusação podem ser encontradas nos relatórios que estão disponíveis em: [https://sherloc.unodc.org/cld/uploads/res/case-law/bra/processo\\_n\\_0001979-29\\_2004\\_4\\_05\\_8100\\_html/Processo\\_n\\_0001979-29.2004.4.05.8100.pdf](https://sherloc.unodc.org/cld/uploads/res/case-law/bra/processo_n_0001979-29_2004_4_05_8100_html/Processo_n_0001979-29.2004.4.05.8100.pdf) e <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/84599/RF200401.pdf?sequence=5>. Acessado em 13 de abril de 2021.

e de maldade. Ela nasceu através da Igreja e continuava se vestindo de freira para brincar o carnaval ou sair pelas ruas de Fortaleza.

“Ela tinha um negócio de se vestir de freira, ela tinha assim uma loucura por freira, aí quando foi um dia uma pessoa me falou que tinha visto a Márcia de freira lá no meio da rua no centro da cidade... aí eu liguei para ela e disse assim “Márcia, fulano de tal disse que ti viu de freira lá no centro da cidade e tudo”. “Isso é conversa Assis eu de freira?” aí ela caiu na risada. Pois quando foi no outro dia parou um carro aqui na minha porta a Márcia desceu de freira, ela num instante teve a ideia de comprar o tecido e ela mesma costurava tudo e ela mesmo fez a roupa da freira e chegou aqui morrendo de rir (risadas). Aí pronto ela estava sempre se vestindo de freira” (Entrevista com Assis Aguiar, 09/07/2019).

A fala de Assis traz essa intersecção entre o santuário e a rua, a fé e a festa. Mas, o fato de alguém como ele, que foi acusado de tráfico internacional de mulheres, estar falando sobre ela demonstra uma outra interação, entre o corpo, as artes e o submundo de Fortaleza, criando uma ponte entre a religião, o glamour e o estigma. Os jornais de Fortaleza enquadravam os corpos das travestis, criando discursos cristalizados que colocavam elas no campo da prostituição e do crime. Mas, essa moldura não era apenas discursiva, existiam enquadramentos econômicos e sociais, elas eram literalmente enquadradas pela polícia e viviam no campo da prostituição, porque tinham sido colocadas pra fora de casa, da escola e do trabalho, sendo enquadradas na base, ou no subsolo, da pirâmide social, vivendo muitas vezes abaixo da linha da pobreza.

Essa não era a realidade de Márcia Mendonça, que teve o apoio parcial da família, da Igreja Católica e da elite limoeirense. Mas, quem foi que disse que esse imaginário atinge apenas as pessoas excluídas? Ele interfere na vida da grande maioria das travestis, só que de maneira diferenciada. Os enquadramentos discursivos não estão separados dos enquadramentos sociais e econômicos, pelo contrário, se as travestis são apresentadas como sinônimo de glamour, prostituição e crime é porque durante décadas esse foi o lugar que a nossa sociedade reservou para elas, uma parte realmente nasceu nos palcos, nas festas e no submundo, debaixo dos holofotes ou na penumbra da noite. Elas estavam nos clubes, nas esquinas, na prisão, ou se aproximavam desse universo por causa das condições sociais e econômicas que produziram as suas existências. Mesmo quem não era brincante, prostituta ou criminosa acabava subjetivando esse imaginário, sendo atravessadas, direta ou indiretamente, por essa identidade.

O corpo que Márcia Mendonça produziu no Brasil não era movido apenas por arte sacra e pregação, precisava de glamour, festa e pegação. Quando foi para Paris não buscava apenas a cidade luz, queria encontrar o submundo das ex-colônias. As travestis se relacionavam com os imigrantes e as imigrantes, os negros, os árabes, com quem podiam inclusive namorar. Uma das suas paixões foi justamente um árabe (Társio Pinheiro, 18/05/2018), ela falava um francês com sotaque de imigrante, com jeito de estrangeiro<sup>161</sup>.

Ao invés de pensar as artes como algo consagrado, que seriam reconhecidas desde sempre e para sempre, precisamos entender as condições objetivas da sua produção. Ela era uma artista imigrante sem fama internacional e sem uma quantidade razoável de dinheiro para viver em uma cidade cara, como Paris. A arte era uma forma de subsistência mas em algumas situações não era suficiente para se manter, era preciso arrumar outras maneiras para conseguir dinheiro, como tocar violão no metrô, fazer um espetáculo no piano dos restaurantes ou realizar programas nas ruas de Pigalli e no bosque de Bolonha. As luzes da cidade luz não eram apenas azuis, brancas e vermelhas, como na bandeira da França, eram rubras, como no distrito da luz vermelha de Paris.

---

<sup>161</sup> É isso que vamos ver nas próximas paisagens, esse corpo não se construiu apenas na sacristia e nas luzes, no clarão dos vitrais das igrejas e do Iluminismo, ele nasceu nas ruas, nas avenidas, nos becos, nos bares, nas praças, nas festas e nas margens do rio Sena, onde existia uma diversidade de idiomas, de culturas e de etnias, provocando o encontro dos corpos, o intercâmbio das línguas, o cruzamento das artes e as artes do cruzamento, no sentido de trocas culturais e trocas sexuais.

### 3.1.5 Paisagem Sentimental 21: Corpo-perambulação e corpo-peregrinação

**Topografia:** Portugal e Suíça **Cronografia:** década de 1982-1987;  
**Docgrafia:** entrevistas, fotografias, livro “A Arte em Dois Mundos”;  
**Sensigrafia:** curiosidade, desejo, coragem.

Ao entrar na Paisagem Sentimental 21 encontramos uma escultura de Santa Lúcia e outra de Nossa Senhora de Fátima. De um lado, a imagem da mulher que Márcia Mendonça queria conhecer na década de 1980 e de outro a da santa que tinha saído de Portugal para fazer uma peregrinação em 1947. Aquela mesma que passou por vários países até chegar em Limoeiro do Norte em 1953, quando Márcio tinha quatro anos de idade. Mas, ao redor da “pastorinha” e da “Peregrina” vemos uma exposição com dezenas de molduras vazias e alguns quadros cusquenhos. A armação dos quadros sem conteúdo representa o desconhecido, o vazio, o hiato, a falta de informação. Não temos fotografias desse período e não conhecemos o quadro, ou os quadros, que pintou quando participou da exposição em Lisboa. A única coisa que sabemos é que esteve com outros artistas e descobriu um pintor que fazia arte cusquenha.

Para entender (ou desentender) a Márcia precisamos levar em consideração a indissociabilidade entre essas dimensões. As imagens da pastorinha, da santa e dos cusquenhos representam as estratégias de assimilação e diferenciação, a obediência e a desobediência, a normatização e a transgressão. O que vamos ver ao longo dessa paisagem é exatamente isso, que tanto ele como ela participavam de perambulações, de longas jornadas em busca de arte, diversão e fé, conhecendo esses caminhos como artista, turista e peregrina.

#### **Corpo-perambulação e corpo-peregrinação**

A falta de informações sobre as perambulações dificulta conhecer as travessias que aconteceram no interior da Europa. Mas, essa lacuna é ainda maior quando saímos de Paris. As informações sobre a França são poucas, o que conhecemos da primeira e da segunda viagem são cinco páginas, duas e meia para cada uma, que encontram-se no primeiro capítulo do livro “A Arte em Dois Mundos” (Vital e Mendonça, 2007, p. 49-53). Quando saímos da capital francesa essas histórias ficam ainda mais escassas, porque não existe documentação que ajude a entender essas

viagens. A situação é muito parecida com aquela da época da contracultura, do desbunde pela América Latina, nós sabemos que aconteceu viagens, que Márcio se debandou pelos estados e países vizinhos, mas não temos como fazer uma cartografia, porque as informações são raras e dispersas.

Nós sabemos que ela viajou pelos países da Europa, que fez exposições em vários lugares, que realizou perambulações em busca de arte, diversão e fé. Mas, é impossível acompanhar todos os passos porque o que temos são apenas rastros, pistas, muitas vezes imprecisas. O importante é saber que ela viajou mais de uma vez para a França e que conseguiu visitar os países vizinhos. Não temos como saber como ela conseguiu a maior parte desse dinheiro, se vinha da família, dos amigos, das pinturas, do violão no metrô, do piano nos restaurantes ou de outras formas, até porque ela conseguia de várias maneiras. O importante é perceber que ela obteve recursos financeiros e visitou outros países, como Portugal.

É isso que estou chamando de corpo-perambulação e de corpo peregrinação. Perambular significa viajar sem direção pré-estabelecida, sem saber para onde ir, andar pelo meio do mundo sem direção, sem rumo, degustando as experiências da caminhada, fazendo o próprio caminho. Era assim que vivia parte dos artistas e dos viajantes, criando fluxos, abrindo fronteiras, se aventurando nas estradas. Essa categoria, que Márcio Mendonça chamou de viandante (1979) e Balman de turista, eu vou nomear de “arturista”, criando essa mistura de artista com turista, que seria o oposto do peregrino (Rodrigues, 2019, p. 185).

De um lado, nós temos um corpo que é nômade, ou pelo menos migrante, que vive descontextualizado da sociedade e da religião hegemônica, que atravessa várias culturas e conhece diversas religiões. Esse sujeito conceitual “é aventureiro, curioso, efêmero”, porque vive buscando “sensações novas e fugazes”, com “prazeres ocasionais”. Mas, também “é um consumidor (a peregrinação é um ato de consumo)”. É o tipo de pessoa que “olha para fora de si mesmo (exterior do eu) e está preocupado com o que lhe é externo”, por que “observa, mas não sente”. Do outro lado, encontra-se “o peregrino” que busca “valores profundos”, tentando “dar sentido ao mundo caótico que o rodeia” (Rodrigues, 2019, p. 185).

Peregrinar significa enfrentar longos caminhos em busca de algo em que possa crer, acreditando com devoção, a ponto de mover a existência. Mas, a peregrinação não é apenas exterior, o peregrino não está preocupado apenas com a paisagem, ele faz “uma viagem interior, uma imersão; ele volta-se para dentro de si mesmo, num ato

de profunda reflexão”. Peregrinar não é a mesma coisa que perambular, “a jornada” do peregrino “tem um início (saída do local de origem), um meio (a própria caminhada) e um fim (chegada ao santuário)”. O objetivo não é conhecer cada detalhe da estrada, é fazer do caminho “um processo de transformação interna”. O peregrino nunca volta o mesmo, porque “a peregrinação o reconfigura, o transforma”. Ele “não observa, sente” (Rodrigues, 2019, p. 185).

O corpo de Márcio Mendonça e Márcia Mendonça estava na encruzilhada entre a arte, o turismo e a peregrinação, criando um curto-circuito nessas categorias. Os artistas e as artistas podem ser turistas e peregrinos, os turistas podem fazer arte ou peregrinar, assim como os religiosos não são religiosos o tempo todo, a viagem é sempre interna e externa, não existe perambulação que seja totalmente sem rumo e nem peregrinação totalmente ordenada, os turistas e as turistas não são nômades, porque planejam – antecipadamente - as suas viagens. Basta levar em consideração tudo que vimos nas paisagens anteriores para perceber que Márcio e Márcia podia ser tudo isso ao mesmo tempo.

Os migrantes e as migrantes passam boa parte da vida fazendo perambulações e peregrinações. Mas, não podemos esquecer que existe uma dimensão de classe, que faz com que essas viagens aconteçam por escolha ou por falta de escolha. Existem pessoas que migram por opção, que não possuem uma única casa, que fazem do mundo o seu parque de diversão ou de pesquisa, que viajam para conhecer e se conhecer através dos olhos dos outros, das culturas alheias. Esse nomadismo, de certa forma, é uma crítica a sociedade tradicional, que valorizava a fixidez, que defendia a vida em uma única casa, em um único trabalho, em uma única fôrma, de uma única forma.

Esse tipo de migrante muda de casa, de trabalho, de identidade, de país, de aparência, de sexo, etc. Mas, ao lado destes existem outros, aqueles que são desterrados por falta de opção. Esses são os mendigos, os pedintes, os moradores de rua, os migrantes que fogem dos países em guerra, os sem-terra, os sem teto, os sem pátria. Os artistas, os turistas e os peregrinos muitas vezes se encontram com eles e com elas, desviando os olhares ou oferecendo um pouco de comida e atenção. Uma parte das travestis e transexuais passam pelas duas experiências, porque elas transitam por opção e por falta de opção.

Tem gente que não se fixa por que não quer a fixação, é uma migração voluntária, por convicção, por desejo de conhecimento. Enquanto outros não se fixam

porque não podem, é uma migração involuntária, não é por convicção, não é por desejo de conhecer, é por conhecer seus desejos e não poder transformá-los em realidade. Os caminhos das artistas e dos artistas, das turistas e dos turistas, das peregrinas e dos peregrinos, das prostitutas e dos prostitutos, das imigrantes e dos imigrantes, das pedintes e dos pedintes não são iguais. Elas e eles podem até andar na mesma estrada, se encontrar em algumas paradas, se cruzar, se misturar, mas são distintos.

No caso de Márcio Mendonça e Márcia Mendonça a perambulação ou a peregrinação podia acontecer por causa de uma pastorinha, que agora já era uma mulher adulta (irmã Lúcia), ou de uma santa (Nossa Senhora de Fátima). Mas, nenhuma das viagens que fez para Portugal foi apenas sacra, estava em busca de arte, de exposição, de amizade, de entretenimento, de novas técnicas de pintura. As andanças aconteciam através dos deslocamentos corporais, ela ia literalmente a outros lugares. Mas, também podia acontecer por meio das artes, dos intermediários e das intermediárias. Os quadros perambulavam pela Europa e pelo mundo sem ele e sem ela, as artes ganhavam vida através das mãos e dos pés dos outros, ou até mesmo do nome dos outros.

A perambulação, nesse caso, não era da carne, era da tinta, das formas, dos estilos, que passavam pelas mãos de terceiros. Os quadros perambulavam mais do que ela, visitavam países onde ela nunca esteve, passavam por pessoas que ela nunca conheceu pessoalmente. É muito difícil, ou até impossível, construir uma cartografia de tudo isso. O que vamos fazer é trabalhar com os rastros, com os restos, com os cacós da memória, para tentar conhecer pelo menos um pouco dessas trajetórias.

### **Corpo-Portugal e Corpo-Portuguesa**

A cidade de Lisboa era um dos pontos da travessia, por onde o seu corpo e as suas artes passavam quando ela estava chegando ou saindo da Europa. Mas, o país aparece também como espaço de perambulações e peregrinações, para onde foi em busca das exposições e de novas maneiras de fazer arte. Foi na cidade lusa, e não apenas na cidade das luzes, que ganhou parte do dinheiro para se manter. Como lembra Charles “Márcia vivia em Portugal com Barbarela”, Ela dizia: ‘Charlizim, antes de eu morrer nós vamos viajar para Portugal’. Ela morou dois anos com Barbarela em

Portugal, Barbarela era louca por ela” (Charles, 09/05/2021). Quando chegou em Lisboa participou de uma exposição e descobriu um pintor que fazia arte andina. Na região de Coimbra e Fátima se aproximou do imaginário em torno de Nossa Senhora de Fátima e da irmã Lúcia. É isso que estou chamando de corpo-Portugal e de corpo-Portuguesa. A passagem pelas terras lusitanas não rendeu apenas artes e amizades, provocou o reencontro com a tradição mariana.

A sua feminilidade transitava entre o arquétipo de Eva, Maria Madalena e Nossa Senhora. Não temos como saber se já tinha feito a transição ou passado pela experiência da prostituição, o mais provável é que ainda estivesse começando, sem hormônios e silicone. Mas, o desejo de construir um corpo feminino ou de se danar nas boates, no carnaval e nos cinemões já estava presente. As mulheres danadas eram vistas como filhas de Eva, como herdeiras do pecado original, e eram aconselhadas a seguir o exemplo das duas Marias, de se tornar uma meretriz arrependida e buscar a luz, de tornar-se filha da santa, incorporando essa santidade na própria carne. A procura por Lúcia e por Fátima demonstra que ela continuava sendo uma religiosa e que buscava se reaproximar de uma tradição que lembrava a sua infância.

A falta de documentação escrita, imagética ou visual e a imprecisão das memórias não permite que possamos conhecer os detalhes dessas andanças. Não sabemos as datas, os meios de transporte, os percursos, os locais das exposições, o nome da sua amiga portuguesa e nem do pintor que ensinou a fazer arte andina. Nem se visitou o Santuário de Fátima a pé (fazendo a peregrinação) ou se fez o deslocamento de carro, de ônibus ou de trem. Não sabemos nem mesmo se conseguiu falar com a Irmã Lúcia, que tinha tanta vontade de conhecer<sup>162</sup>. O que podemos afirmar é que foi até o convento para tentar falar com ela. Para facilitar essa narrativa vou dividir a viagens em duas partes, uma falando sobre Fátima e outra com a exposição.

### **Corpo-Fátima e corpo-Lúcia**

---

<sup>162</sup> Não temos como separar totalmente o que aconteceu na primeira e na segunda viagem à Europa, porque a memória mistura essas informações e a falta de documentação inviabiliza a maior parte das tentativas de separação.

Essa divisão é apenas didática, não tem como dissociar totalmente a religião, das artes e das diversões. Ela nunca abandonou totalmente a sacristia, quando estava na *Place du Turtre* visitava a Basílica do Sacre-Coeur, quando passava pela *Île de la Cité* assistia as missas da Catedral de Notre-Dame e quando estava em Pigalle rezava na Capela de Santa Rita. Ela fez a transição longe de casa, se distanciando da família e de Limoeiro do Norte. Mas, o que vemos nessa paisagem é o contrário, que estava retornando para casa através da irmã Lúcia e de Nossa Senhora de Fátima. Apesar de estar do outro lado do Atlântico, ela podia voltar para o ninho, para os braços da mãe, do pai, do padrinho e das madrinhas. O deslocamento que fez não foi apenas entre Paris e Lisboa e nem entre Lisboa e Fátima, foi entre a Europa do presente (década de 1980) e o Brasil do passado (década de 1950).

“Teve uma época que ele teve uma fixação muito grande em uma das freiras, a Irmã Lúcia, que foi uma das pastorinhas da aparição de Nossa Senhora de Fátima, que ainda vivia em um convento em Portugal. Enquanto ele não foi neste convento pra tentar localizar essa freira, a Irmã Lúcia, não sossegou. Ele viajou para lá e para vários países. Juntava um dinheirinho e viajava” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

Houve um tempo em que a imagem de N. S. de Fátima se tornou a Peregrina, viajando por vários países, até chegar à cidade do pequeno Márcio Mendonça. Mas, dessa vez o que aconteceu foi o contrário, foi ele e ela que viajou pelo mundo, chegando até o país onde supostamente aconteceu a aparição da santa. Não temos como saber se fez a peregrinação a pé, como a maioria dos fiéis. A falta de registros impossibilita até mesmo que possamos confirmar se esteve no Santuário de Fátima. O que sabemos é que perambulou por Portugal atrás da irmã Lúcia, que estava reclusa no convento das Carmelitas, de Coimbra, conhecido como Carmelo de Santa Tereza. Se ela saiu de Lisboa em direção a essa cidade é muito provável que tenha passado por Fátima, que fica no meio do caminho.

Como não temos elementos suficientes para definir esses detalhes vamos levar em consideração várias possibilidades, ela pode ter passado ou não por Fátima, viajando de carro, de ônibus, de trem, ou a pé, como a maioria dos religiosos. Mas, independentemente dela ter ou não passado por lá através de uma peregrinação, podemos dizer que os peregrinos e as peregrinas passaram por dentro dela. O percurso e os meios de transporte continuam sendo uma grande incógnita. O que não

temos dúvida é que a cidade, o Santuário e a imagem de Fátima fizeram uma procissão por dentro do seu corpo, atravessando as suas carnes.

O fato de viajar por Portugal procurando a irmã Lúcia, a pastorinha de Fátima, demonstra que essa história era muito importante na sua vida. Se era tão extraordinário assim porque não passaria para visitar o Santuário? O mais difícil era se deslocar do Brasil para a Europa, ou da França para Portugal, se já estava em Lisboa e iria para Coimbra, por que não passaria no local que considerava sagrado e que tinha o sonho de conhecer? Mas, o que estou chamando de corpo-Fátima e de corpo-Lúcia, não é, apenas, o corpo que supostamente se encontrou com a escultura da santa e com a carne da freira, é um corpo que foi atravessado por elas, a ponto de encarnar, de incorporar a santa e a pastorinha, de vestir-se como elas.

O milagre de Fátima fazia parte das suas lembranças, alimentava o seu corpo, as suas artes e a sua subjetividade desde a infância. Foi essa imagem que desenhou a lápis “por trás da porta” que separava o quarto das crianças do quarto do casal (Vital e Mendonça, 2007, p. 64). Quando saiu de Lisboa em busca da irmã Lúcia atualizou esse imaginário, aproximando as experiências do presente (década de 1980) das experiências do passado (década de 1950), trazendo aspectos desse passado para o presente. Mas, as procissões não começaram na década de 1950, elas surgiram em um passado ainda mais distante, quando não existia nem mesmo a cidade de Limoeiro do Norte.

As primeiras andanças se iniciaram em torno da Terra Santa<sup>163</sup>, na época da “unificação do Cristianismo pelo imperador romano Constantino”. As cidades de Jerusalém e Roma possuem um lugar de destaque na produção desse imaginário, o “sepulcro dos Apóstolos Pedro e Paulo” se tornaram espaços sagrados, atraindo milhares de peregrinos. A partir do século IX, quando descobriram o túmulo do apóstolo Tiago, a cidade de “Santiago de Compostela passou a ser um dos principais locais de peregrinação da Idade Média, fenômeno que dura até hoje” (Rodrigues, 2019, p. 186).

O culto a Maria é uma tradição medieval que foi alimentada pelos franciscanos. Mas, as peregrinações marianas ganharam destaque na época da colonização

---

<sup>163</sup> O conceito de peregrinação carrega o mesmo vício cultural de arte sacra, nós associamos, automaticamente ao cristianismo, aos santos e as santas católicas. Mas, já existiam peregrinos antes de Cristo e continuou existindo peregrinos que não são cristãos depois dele. As peregrinações fazem parte da história de várias religiões.

espanhola e portuguesa, quando surgiram diversas histórias sobre as “aparições de Nossa Senhora”, como aconteceu em “Guadalupe, México, 1531” e “Aparecida, Brasil, 1717”. Esse mesmo fenômeno aconteceu também na França e em Portugal, onde a mesma virgem teria aparecido em “Lourdes, França, 1858” e “Fátima, Portugal, 1917”. Esse tipo de narrativa se espalhou nas colônias e nas metrópoles, criando vários outros aparecimentos ao longo de séculos. A quantidade de Marias que surgiram, através das hagiografias e do catolicismo popular é surpreendente, são muitos nomes sociais para uma santa só. Ela ganhou uma infinidade de rostos, de apelidos, de vestes, de romarias e de procissões (Rodrigues, 2019, p. 186).

Quando Márcia Mendonça saiu da França com o objetivo de encontrar a Irmã Lúcia não estava vivenciando apenas uma experiência de curta duração, que levaria alguns dias; ela estava entrando em contato com uma tradição de média e longa duração, que extrapolava a sua infância e se conectava com a Idade Média e a modernidade. Quando “Frei Agostinho de Santa Maria” fez “um inventário com as histórias das imagens milagrosas de Nossa Senhora em Portugal e nas suas colônias, situadas na Índia Ocidental, Ásia Insular, África, Filipinas e Brasil”, “entre 1707 e 1732”, ele apresentou uma lista de 340 imagens só no Brasil Colonial (Moura, 2016, p. 562).

As imagens de Nossa Senhora nunca foram apenas sacras, elas eram instrumentos políticos que serviam tanto ao projeto colonial como a luta anticolonial, porque as Marias também foram sincretizadas com as entidades indígenas e afro-brasileiras, se transformando em mãe protetora contra as opressões. A mesma imagem podia ser usada para legitimar a violência ou a resistência. No final do século XIX e início do século XX a Igreja Católica estava em guerra contra os valores da Revolução Francesa e das revoluções industriais, questionando a ciência, o progresso, o Iluminismo, o liberalismo, o laicismo, o espiritismo, o protestantismo, o comunismo e o sufrágio. A mãe de Jesus aparecia dentro desse contexto como a grande mãe protetora contra os males da humanidade.

O culto a “Nossa Senhora” de Fátima surgiu como uma estratégia de “reação da Igreja Católica ao laicismo e ao processo de descristianização” que a sociedade portuguesa e brasileira estava vivendo no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. “Os intelectuais e os líderes da Cúria romana” se aproveitaram “das narrativas em torno das aparições marianas” para construir um projeto internacional de reação aos valores não católicos (Moura, 2016, p. 563).

Entre 13 de maio e 13 de outubro de 1917 a aparição de Nossa Senhora do Rosário teria acontecido “para os pastores Lúcia de Jesus (1907-2005), Francisco Marto (1908-1919) e Jacinta Marto (1910-1920)”, que tinham “10, 9 e 7 anos, respectivamente”. O culto a ela se baseia nas experiências que essas crianças viveram “na Cova da Iria – Conselho de Vila Nova de Ourém”. Mas, ao invés de pensar esse caso de maneira isolada, como se fosse algo que aconteceu apenas entre as crianças e a Santa, precisamos entender a conjuntura política e religiosa. Essa devoção foi acompanhada “por um debate político sobre o processo de laicização, da implementação da cultura laicista e da expansão do comunismo em vários países” (Moura, 2016, p. 563-564).

O culto mariano, ligado à cidade de Fátima, se espalhou pelos distritos de Portugal e chegou ao território brasileiro, na primeira metade do século XX, contribuindo “para a elaboração dos discursos de recatolização, de combate ao anticlericalismo e ao comunismo nos dois países”. O objetivo não é analisar a veracidade ou inveracidade das aparições, não é definir se aconteceram ou não, é perceber como essa história foi utilizada pela Igreja Católica, criando um clima de devoção internacional, que se transformou em uma das principais peregrinações do século XX (Moura, 2016, p. 565).

Esse tipo de aparição ou de revelação não aconteceu apenas em Fátima, “o período foi marcado por várias outras aparições/visões e se classificou como o século de ouro do culto mariano”, a diferença é que dessa vez a imagem foi associada com a “salvação sociopolítica em Portugal” e, posteriormente, no Brasil. O evento não era visto apenas como religioso, ele era político. Não é por acaso que a Santa se espalhou pelo mundo e Lúcia se transformou em porta-voz de Fátima<sup>164</sup>. O evento surgiu na primeira Guerra Mundial e os seus desdobramentos aconteceram na época da segunda Guerra Mundial e, principalmente, da Guerra Fria (Moura, 2016, p. 568).

De um lado nós temos o discurso oficial da Igreja Católica e dos Estados Nacionais, de outro as práticas populares. Não podemos afirmar que os peregrinos e as peregrinas estavam cientes de todos os objetivos do clero e dos políticos, embora uma parte pudesse ser, de fato, anticomunista. A peregrinação possuía uma dimensão popular, milhares de pessoas viajavam de outros países para Fátima, como faziam os romeiros e as romeiras do Brasil em direção a Canindé, município cearense. A

---

<sup>164</sup> O Pastorinho e a outra pastorinha morreram cedo e afirmavam que tinham apenas ouvido a Santa. Mas, Lúcia contava que tinha ouvido e visto ela, se tornando guardiã das mensagens.

perambulação ou a peregrinação de Márcia Mendonça em busca da pastorinha e da Santa representa o reencontro com a tradição franciscana e mariana. Como lembra Charles, depois ela foi atrás do túmulo de São Francisco, visitando até a Itália (Charles, 09/05/2021).

O contato com as arquiteturas, os objetos, as pessoas e os monumentos que remetem as hagiografias ajudaram a construir o seu corpo, as suas artes e a sua subjetividade. Era uma forma de se reconectar com as missões, criando uma versão feminina da sua vida de missionário. Mas, a referência não era mais apenas São Francisco de Assis e nem os frades franciscanos, era Nossa Senhora e Lúcia, que tinha presenciado as aparições de Fátima.

### **Corpo-expositor e corpo-atravessador**

A outra forma de perambulação foi através das artes. Mas, infelizmente não encontramos registros escritos, imagéticos, visuais, ou orais que ajudassem a entender essas viagens pelo mundo das artes. Nos debruçamos sobre raras exceções, como trechos de uma fala. Foi através da oralidade que descobri que ela esteve na cidade de Lisboa para participar de uma exposição que rendeu uma boa quantidade de dinheiro. Mas, as informações não são suficientes para precisar o local e nem o período.

“Aí a gente tinha noticiais: Márcio está expondo na França, na Alemanha, em Portugal. Aí voltava (...) uma vez ele contou que soube que ia haver um concorrido em Portugal, de exposição de quadros, nessa época não tinha nem o euro a moeda portuguesa era o escudo e era lá embaixo, não sei se eles estavam na França ou na Alemanha, aí foram para Portugal. Ele dizia: ‘cheguei lá para me inscrever aí a moça que estava fazendo a inscrição disse, você tem que se apresentar tem três dias para começar a apresentação das pinturas do trabalho, e você não trouxe? Porque tem que deixar aqui’. Aí ele disse: ‘Eu instalei minha tenda numa árvore lá em Lisboa e comecei a fazer quadro’. Eu não estou lembrando se o primeiro lugar foi dele, sei que ele disse que ganhou muito dinheiro com essa pintura lá e o quadro dele foi bem aceito, agora não estou lembrado se foi o primeiro lugar, não vou me arriscar a dizer por que eu posso está mentindo e eu não vou mentir aqui. Eu só sei que ele ganhou muito dinheiro” (Entrevista com José Maria Guerreiro, 29/01/2020)

A fala de José Maria colocou em cena um elemento importante, que é o das pinturas produzidas para as exposições. Havia uma demanda que funcionava sob encomenda, mas também tinham quadros que eram construídos exclusivamente para as competições, os “concorridos”, onde podia expor a sua arte e conhecer novos

artistas. Essa citação é muito rara porque aparece como exceção diante das outras memórias. A maioria dos interlocutores e das interlocutoras não apresentaram detalhes sobre as exposições na Europa, deixando um vazio sem precedentes.

Esse caso específico não pode ser tomado como regra, porque cada exposição é única, não posso usar o exemplo de Lisboa para falar sobre o que aconteceu em outros lugares. Mas, nada impede que possamos imaginar o que pode ter acontecido na França, na Suíça, na Alemanha e em outros países. Não temos noção de todos os lugares que ele e ela conseguiram visitar e nem até onde as suas artes chegaram, ninguém tem, porque as memórias dele e dela, ou sobre ele e ela, sempre foram muito seletivas. Não podemos pensar essa produção artística de maneira individual, é preciso perceber a relação com os outros artistas, com o público, com os clientes, com as pessoas que viam e compravam os seus quadros, que encomendavam as suas telas<sup>165</sup>. O problema é que não existem fontes suficientes para fazer esse tipo de análise em todas as situações.

Estamos falando de um campo artístico muito amplo, que se esparramou através dos continentes. Mas, essa abrangência não se deve apenas aos seus deslocamentos, é preciso levar em consideração os intermediários e as intermediárias. Algumas pessoas foram fundamentais para que os seus quadros perambulassem pelo mundo. Uma delas, como vimos anteriormente, foi Frei Domingos Teixeira Lima, o seu amigo da ordem menor dos frades Capuchinhos. Ele não encomendou apenas os painéis da Via Sacra da Igreja do Santuário do Sagrado Coração de Jesus de Fortaleza, foi responsável por solicitar outras obras que foram parar em Roma e nos EUA.

“Soube que Frei Domingos andou mandando uns quadros para os Estados Unidos. O que eu não sei é qual foi o paradeiro, para onde foi. A quem vendeu. Mas Frei Domingos tinha uma irmã, não sei. Só sei que levava os quadros de Márcio para os Estados Unidos (...) Fui naquela igreja do Patrocínio, o padre atendeu muito mal porque o padre para quem ele pintou no Patrocínio não deixou o quadro porque o Patrimônio Histórico não permitiu, não sei como foi. Tiraram o quadro e tudo indica que esse quadro está em Jerusalém. Aí veio um frade e levou pra colocar lá em Jerusalém. Foi o que soube desse quadro que era do Patrocínio (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

Uma vez uma noite ele fez dois quadros para mim, um pro Geraldo da ordem e outro pro irmão do Geraldo. Um está lá no museu do Colégio

---

<sup>165</sup> Mais do que isso, é necessário perceber a dimensão espacial, o público das ruas de Paris não é igual ao de uma exposição em Portugal, os clientes do Rio Sena não são os mesmos de Zurique, a encomenda feita para os italianos não é a mesma dos portugueses, dos franceses ou dos suíços.

Internacional (São Lourenço de Brindes). No museu histórico que temos lá no colégio Internacional em Roma um desses quadros está lá, foi feito em uma noite (Entrevista com Frei Domingos, 23/07/2018).

O contato com Frei Domingos e a Igreja Católica rendeu uma série de encomendas, tanto para os EUA como para a Europa. Mas, Marcise chega a falar até de Jerusalém, que a obra que tinha sido feita para a Igreja do Patrocínio de Fortaleza teria ido parar na terra que cristãos, judeus e mulçumanos consideram santa. A outra pessoa que aparece com frequência nas memórias é o “amigo” que morava com ela. Aquele mesmo que as pessoas diziam que era namorado, que ajudou a construir as molduras e a vender os quadros nas ruas de São Paulo e de Paris. Mas, muitas pessoas aprenderam a pintar com ela, usando as técnicas que ela utilizava para fazer novos quadros, falsificando a assinatura dela.

“A gente lá em Recife, comprou um quadro na galeria, quando chegou em casa, que a gente olhou, eu disse Marcise venha cá. Mamãe na época comprou por dois mil e quinhentos na época. Marcise esse quadro não é de Márcio. Essa assinatura dele. Essa assinatura nunca foi de Márcia. Esse quadro nunca foi. A gente chamou especialista de letra e tudo, mostrando quadro original e tudo. A gente foi lá na galeria. Ou você repõe o dinheiro de volta e tira os quadros falsos ou a gente lasca um processo em você, a gente não quer isso não. Tem quadro ainda dele, falso? O original você pode ficar agora me dê o falso. Nunca mais faça isso, porque a gente só não vai colocar na justiça porque não é o interesse da gente te prejudicar não, eu quero só que você devolva o dinheiro (...) Devolveu. Pediu desculpas que não tinha sido ele” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018).

Essa é uma dimensão importante que precisamos levar em consideração, as amizades e os relacionamentos possibilitaram conquistas no campo das artes. Mas, nem sempre essas aproximações geraram bons frutos, algumas vezes ela foi enganada, porque não tinha controle sobre a sua produção, deixava nas mãos de terceiros, que podiam ser honestos ou desonestos. Não temos como dizer quantos quadros falsificados receberam o nome de Márcio ou de Márcia e nem quantos originais foram encomendados por um preço baixo e vendidos por valores exorbitantes. Nem se esse superfaturamento aconteceu através das galerias, dos atravessadores ou de ambos.

“Uma vez eu até achei uma cadernetinha dele com o nome dos clientes e o preço; quem estava devendo, o valor, e isso, e aquilo. Tinha uma galeria de Recife que o cara comprava os quadros de 200 reais ou 300 reais e vendia por quatro mil (4.000), cinco mil (5.000) reais, não sei quantos mil” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

Os marchands<sup>166</sup> e os donos das galerias possuem um papel importante dentro desse mercado de arte, foram eles que espalharam os quadros pelo nordeste do Brasil. Mas, essa função de atravessador não foi exercida apenas por quem trabalhava direta ou indiretamente com as artes, ela foi realizada também pelas travestis. Não temos como saber, por exemplo, o papel de Barbarela no comércio internacional das suas artes, é impossível descobrir quantos quadros ela levou para a Europa e nem a que preço vendeu. Assim como não sabemos o tamanho da contribuição da sua amiga Cristina, a travesti que conseguiu um apartamento para ela alugar quando chegou em Paris, e nem da sua amiga (cis) portuguesa.

A mesma coisa vale para Francisco de Assis, não sabemos até que ponto ele ajudou na divulgação nacional e internacional, se acionou a sua rede de contatos no Brasil, na Europa e nos EUA. O que sabemos é que Márcia Mendonça chegou a pintar no seu apartamento e que aprenderam a fazer arte vendo-a praticando. Ele mencionou que chegou a pintar em sua companhia, assim como seu amigo Ronaldo que foi morar nos EUA.

“Eu ia para o convento dos Capuchinos. Aí quando ela vinha para cá gostava muito de se alimentar viu, aí eu tinha uma pessoa aqui que cozinhava para mim que hoje está morando em Nova Iorque, o Ronaldo, e eu trabalhava também, eu costurava na época. Aí ela fazia as telas dela aqui e eu pegava fiz o seguinte comprava as telas dela e ia vender lá em São Carlos interior de São Paulo, vendia tudo (...) o Ronaldo era do Maranhão e estava aqui dando assistência a Márcia, cozinhando e tal. Ele era louco pra pintar cusquenho e a Márcia começou a implicância porque o Ronaldo queria pintar cusquenho, por que não pintava outra coisa? Foi um sufoco. Mas pro final ela mesma já estava ensinando o Ronaldo a trabalhar. Uma pessoa que morava lá em Nova Iorque veio atrás da Márcia aqui que comprava os quadros da Márcia aqui e quando a pessoa veio atrás da Márcia para comprar umas telas ela não estava, aí o Ronaldo disse assim “mas, eu pinto igualzinho” e a pessoa disse pois pinte uma tela pra me ver. Aí essa criatura marcou o dia. Quando veio tinha uma tela muito parecida aí ela disse: “você quer ir pros E.U.A eu te levo, pra você pintar lá”, pois ele foi, levou e está lá até hoje” (Entrevista com Assis Aguiar, 09/07/2019).

A fala de Assis dá a entender que Márcia Mendonça tinha contato com esse cliente que morava nos EUA, que vendia seus quadros sob encomenda. Mas, seu amigo Ronaldo, que aprendeu a pintar cusquenho com ela foi embora para Nova York

---

<sup>166</sup> Os Marchands eram profissionais que prestavam “serviço de agenciamento de um artista ou de um conjunto de artistas, perante o mercado artístico”. Mas, nem todas as pessoas que estou chamando de marchand eram profissionais da arte, estou me apropriando do termo para me referir a todos os intermediários que agiam como se fosse um. Disponível em: <https://www.mestresdapintura.com.br/blog/voce-sabe-um-marchand/>. Acessado em 28 de abril de 2021.

e tomou a sua clientela. O contato com Assis e Barbarela era fundamental para expandir o mercado das artes. É por causa dele e dela que estabeleceu alguns contatos na Europa, tanto com artistas como com homossexuais e travestis. Mas, não temos como definir todos os integrantes dessa rede de contatos. Como lembra Vera Furacão até mesmo o campo da prostituição ajudou a conquistar novos clientes, que se tornaram fregueses no mercado do sexo e das artes (Vera Furacão, 18/12/2020).

Estou falando de todos esses contatos para que possamos ter a dimensão da quantidade de pessoas que ajudaram a expandir o comércio de suas artes, servindo de “marchands” ou de atravessadores. A única coisa que havia em comum entre todas essas relações é que estavam interessados nos cusquenhos. As telas que passaram pelas mãos de terceiros, que foram copiadas, falsificadas ou reinterpretadas, que entraram no mercado legal ou ilegal de arte eram em sua grande maioria cusquenhas. Esse tipo de interesse se tornou tão frequente que ela passou a evitar pintar na frente dos outros. Várias pessoas tinham se aproximado para observar e aprender o estilo. Mas, curiosamente, foi exatamente isso que fez com o pintor que encontrou lá em Portugal, observou os detalhes, os traços, as especificidades, para fazer uma reinterpretação da arte cusquenha.

“Ele dizia assim: ‘quando eu pinto coruja, aí daqui a pouco todo mundo tá pintando coruja. Eu já mudo pra pintar outra coisa’. Quando ele começou a fazer cusquenhos, começaram a imitar grosseiramente, depois já começou a pintar e aplicar pedras e fazendo outras técnicas. E ele disse que a turma sempre imitava. Quando ele criava uma técnica o pessoal imitava, então ele já criava outra pra ficar diferente (...) ele me falou que esteve lá em Portugal, que ele andava lá por Portugal, e tinha um pintor que parece que ele era desse tipo de arte. Parece que ele andou pegando umas técnicas com ele. Conheceu quando ele andava lá nas freiras e localizou esse pintor. Esse pintor fazia esse tipo de quadro, ele aprendeu as técnicas com ele” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

Márcio Mendonça e Márcia Mendonça pintou e esculpiu através de vários estilos, fez paisagens e retratos realistas, além de pintar o nu artístico e as temáticas religiosas. Mas, se destacou principalmente por causa do surrealismo, ao qual aderiu na época das exposições de arte moderna; da arte sacra, que usou para pintar os painéis da Via Sacra; e da reinterpretação das artes cusquenha, que se tornou a grande novidade da sua carreira artística. Esse tipo de arte, como vamos ver na próxima paisagem, vem de Cusco, que é a cidade do Peru onde surgiu uma das mais importantes Escolas de Arte da América Latina.

### 3.1.6 Paisagem Sentimental 22: Corpo-cusquenho

**Topografia:** Portugal e Suíça **Cronografia:** década de 1982-1987;  
**Docgrafia:** entrevistas, fotografias, livro “A Arte em Dois Mundos”;  
**Sensigrafia:** curiosidade, desejo, coragem.

Ao entrar na Paisagem Sentimental 22 encontramos uma exposição com dezenas de molduras vazias e dezenas de cusquenhos. A armação dos quadros sem conteúdo representa o desconhecido, o vazio, o hiato, a falta de informação. Não temos fotografias desse período e não conhecemos o quadro, ou os quadros, que pintava quando participou da exposição em Lisboa. A única coisa que sabemos é que encontrou esse pintor que fazia arte cusquenha. O objetivo dessa paisagem é entender o que foi era a Escola de Arte Cusquenha e de que forma ela estava presente no seu corpo, nas suas artes e na sua subjetividade. Os santos, as santas e os arcanjos brocateados<sup>167</sup> passaram a fazer parte da sua vida, brocateando a sua existência.

#### Corpo-Cusquenho

Para entender a especificidade desse tipo de pintura precisamos sair de Portugal e olhar para a América Latina, mais especificamente para a Cordilheira dos Andes, que é de onde vem essa tradição. Mas, antes vamos passar pelo Brasil da década de 1990, quando Márcia Mendonça pintava dezenas de santas brocateadas como Santa Cecília (1995), Santa Bárbara (1995), Santa Apolônia (1995 e 1997), Nossa Senhora Aparecida (1996), Nossa Senhora da Luz (1997) e Nossa Senhora do Perpétuo Socorro (1998).

Estou fazendo essa passagem pela década de 1990 por causa do hiato iconográfico que existe sobre a década de 1980, não há fotografias da maioria dos cusquenhos produzidos em São Paulo e na Europa. Uma das características que é perceptível na maioria dos quadros é o formato triangular ou montanhoso da roupa das santas, principalmente de Nossa Senhora de Aparecida. O manto que cobre as esculturas, que também aparece na pintura acima, cria uma espécie de montanha

---

<sup>167</sup> Brocateado, como vamos ver mais à frente, era o termo usado para se referir a aplicação de prata, de outro ou de outros materiais brilhosos nas roupas, nas coroas e nos adereços dos santos, das santas e dos anjos. No caso de Márcia Mendonça não havia aplicação de ouro, era a própria tinta que dava a sensação de douramento.

piramidal, que surge também nas imagens de outras santas, através do formato dos vestidos. No caso brasileiro o manto de Aparecida absorveu as cores das bandeiras do Vaticano e do Brasil, criando um símbolo da identidade nacional. Mas, como estamos falando de arte cusquenha precisamos voltar para a Cordilheira dos Andes.

Antes da colonização e do domínio dos Incas, os povos andinos cultuavam “seus deuses do mundo panteísta e cosmogônico através de oferendas em Queros”, que eram jarros sacros “de caráter ritual” (Vera, 2011, p. 8). A forma “cilíndrica e cuneiforme” era inspirada “na observação do seu entorno: a cordilheira dos Andes”. Mas, os vasos foram utilizados também pelos Incas que aproveitaram o recipiente para colocar uma bebida chamada chicha, antes de elevá-la em oferenda “ao Deus Sol”. Durante o processo de colonização esses objetos foram vistos “como expressão do Barroco Peruano, transformando-se gradualmente em objetos decorativos”. Mas, também se apropriaram das culturas dos povos andinos associando “Pachamama, a Mãe Terra” com a Virgem Maria. Os dominicanos, por exemplo, relacionaram “o caráter feminino” da santa e a forma trapezoidal” do manto “aos contornos das montanhas”, que eram vistas como sagradas (Vera, 2011, p. 8-15).

O formato de Nossa Senhora, portanto, foi propositalmente associado aos “queros” e as elevações montanhosas da região de Cusco. Ela era a *gran madre*, a *gran mamá*, ou – como preferiam os andinos - a Pachamama. Não é por acaso que na época da colonização existia, nessa região, duas Virgens do Rosário, “uma morena para a veneração dos indígenas e outra loura para a classe espanhola”. A cultura e arte andina se misturou com a cultura e arte dos colonizadores e dos catequizadores, foi influenciada pelos espanhóis e pelos pintores italianos renascentistas que tinham chegado na colônia. Mas, juntamente com os queros, a tradição colonial e a arte renascentista chegaram também a escola gótica bizantina (Vera, 2011, p. 32-33).

Essa mistura toda foi importante para criar um estilo diferenciado que é próprio de Cusco. Mas, a Escola Cusquenha incorporou “outros motivos de gostos e símbolos indígenas, que fazem parte do sincretismo religioso”. Em várias pinturas “a Virgem do Rosário” aparece “com formato de morro, ricamente ataviada” e portando a “Cantuta” ou Flor Incaica”, podendo ser acompanhada por “animais andinos, pássaros e mata típica da Amazônia peruana” (Vera, 2011, p. 32-33).

*Figura 106 - Santa Cecília  
(1995)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 107 - Santa Bárbara  
(1995)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 108 - Santa Cecília  
(1995)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 109 - Santa Apolônia  
(1995)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 110 - Nossa Senhora  
Aparecida (1996)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 111 - Cusquenho  
(1997)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 112 - Santa Apolônia  
(1997)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 113 - Nossa Senhora  
da Luz (1997)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 114 - Nossa Senhora  
do Perpétuo Socorro (1998) –  
Tela inacabada*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

No primeiro momento prevalece essa tentativa de colonização, de substituição dos símbolos andinos pelos católicos. Mas, a partir do século XVII, começa a surgir “grandes pintores nativos”. Ao lado das gravuras flamengas, italianas e alemãs, da catequese e do rigor pós-tridentino, surge uma cultura e uma arte mestiça, com características estrangeiras e indígenas. “Os artistas de origem andina “não se limitaram a reproduzir os passos do ensino” que era “pregado pelos missionários”. Eles “manipularam o instrumental europeu” e “desenvolveram uma tendência” mais “colorista e refinada”, andinizando “as telas com a fauna e a flora local”. Ao mesmo tempo aconteceu o contrário, o artista de ascendência andina Basílio Santa Cruz assumiu os cânones da arte europeia, se tornando uma referência no Barroco, dando forma aos “anjos com as típicas representações dos mensageiros de Deus com seus curiosos atributos e suas vestimentas barrocas”, imitando os artistas da Europa (Vera, 2011, p. 51-54).

Essa “estética do sincretismo” culminou no “apogeu do barroco”. Mas, esse barroquismo jamais atendeu apenas ao projeto colonial e se inverteu quase que completamente no século XVIII, quando começou um “período de autonomia da arte cusquenha em reação a influência europeia”. Os artistas indígenas, de ascendência quechua<sup>168</sup> podiam se expressar livremente, “criando formas e conceitos artísticos próprios”. Eles aprenderam as técnicas das escolas europeias, os estilos de arte figurativa e sacra, pintaram os anjos, os santos, as santas, a via-sacra, a santa ceia, a vida de São Francisco, etc. Mas, incluíram nessa tradição estética uma dimensão mestiça, nativa, que aparece por exemplo na Santa Ceia de “Marcos Zapata “que foi um dos últimos e brilhantes artistas da chamada “Escola Cusquenha” (Vera, 2011, p. 68-72).

Assim como Márcia Mendonça, ele gostava de pintar imagens cristãs e franciscanas, como a santa ceia e as “24 obras sobre A Vida de São Francisco”. Mas, incluía em sua obra elementos da cultura e da natureza andina, fazendo uma crítica aos colonizadores. Além de Jesus, dos santos e das santas, a Escola de Cusco colocou em cena outros personagens que passaram a ocupar um lugar importante na

---

<sup>168</sup> A língua Quéchuá “foi adotada como a língua oficial, usada como comunicação entre a elite administrativa Inca, na capital do Império, em Cusco, como forma de domínio aos povos anexados ao império, e, também, utilizada como língua geral na conquista espanhola”. Mas, “mesmo com a colonização europeia e a imposição e continuidade da língua castelhana”, a língua Quéchuá continua sendo considerada como “a língua nativa mais falada na América Espanhola” (Silva e Bernardes, p. 609, 2016. Disponível em: <https://revista.univap.br/index.php/revistaunivap/article/view/1267/1019>. Acessado em 26 de abril de 2021.

arte cusquenha: os arcanjos com forma e tamanho humano, que formavam uma espécie de guarda celestial.

“Os Arcanjos da escola cusquenha eram representados com vestimentas e ornamentos de modo a garantir características assexuadas. A vestimenta foi inspirada na aristocracia, principalmente naquelas da guarda do vice-rei em Lima. Essa guarda acompanhava-o nas festividades públicas, em sua locomoção pelas ruas servindo como sua escolta e segurança pessoal. Uma guarda similar existia em Cusco, os cavaleiros das ordens militares e a nobreza espanhola. Os indígenas acreditavam que aquela guarda do vice-rei, representante do rei da Espanha e por sua vez representante de Deus na terra, rodeado da guarda armada, tinha correspondência em Deus rodeado de um “exército celestial”, com seus anjos” (Vera, 2011, p. 71-72).

Os povos andinos também tinham “seres semelhantes aos anjos da religião judaico-cristã”. As tradições orais mencionam, até hoje, “o Viracocha”, que seria “uma divindade invisível, e criadora de toda a cosmovisão andina”. O que os jesuítas fizeram foi uma adaptação, introduzindo “a devoção e culto aos Anjos da Guarda”. O objetivo era “atrair os indígenas para a fé cristã por meio da atração e facilidade narrativa exercida pela imagem”. Não é por acaso que “solicitavam insistentemente aos superiores de Roma o envio de imagens ao Peru”. Para os povos indígenas “a imagem do anjo da guarda significava proteção, necessidade comum diante dos abusos dos conquistadores”. Foi através desses interesses, tão variados, que surgiram anjos barrocos com elementos andinos, misturando a tradição da cruz com a do sol. Mas, os guerreiros arcanjos não são uma tradição apenas dos artistas cusquenhos do século XVIII, é uma das marcas da pintura de Márcia Mendonça (Vera, 2011, p. 71-72).

Os arcanjos eram os personagens ideais para expressar a sua feminilidade, porque, desde a época da Escola Cusquenha, possuíam “características assexuadas”, se transformando em seres que pareciam andróginos. Eles faziam parte da tradição cristã, atendiam aos elementos da herança iconográfica católica que pintava os seres celestiais, mas carregavam as marcas de quem pintou e quem se debruçava sobre eles para apreciar o estilo. Os interesses dos pintores e das pintoras, dos observadores e das observadoras, não eram iguais aos da cúria romana. Os artistas andinos e os povos andinos não viam os arcanjos da mesma maneira que os catequizadores, nem mesmo quando eles estavam com as roupas da “guarda do vice-rei, representante do rei da Espanha” (Vera, 2011, p. 71-72).

*Figura 115 - Anjo da Justiça  
(1995)*



Vital e Mendonça, 2007

*Figura 116 - Anjo Gabriel  
(1995)*



Vital e Mendonça, 2007

*Figura 117 - Anjo Protetor  
(1997)*



Vital e Mendonça, 2007

*Figura 118 - Arcanjo*



Fonte: Acervo de Marcise

*Figura 119 - Um sonho e a  
realidade (1997)*



Vital e Mendonça, 2007

*Figura 120 - Anjo Gabriel  
(1997)*



Vital e Mendonça, 2007

A mesma coisa acontecia com Márcia Mendonça, os arcanjos não representam apenas os personagens de uma hierarquia celestial, eles trazem elementos dela mesma, apresentam as suas próprias batalhas, os arcanjos eram protetores dela e em alguns quadros pareciam ser ela.

“Olha as mãos... (mostrando os quadros na parede) tem o estilo certo?! O rosto, pode prestar atenção que os narizes são quase do mesmo jeito, isso aqui...certo? As mãos...veja aqui, essa aqui, olha as mãos... o nariz é quase do mesmo jeito, a gente conhece, esse relevo só ele sabia fazer, só ela sabia fazer esse relevo aqui mais as mãos, podem prestar atenção de lá e de cá. Essa parte do nariz (pausa) pode prestar atenção essa, essa, a de lá...são todas (deu um destaque na palavra todas) do mesmo estilo. Presta atenção as mãos dessa aqui pra essa aqui, olha aí as mãos, certo? O formato das mãos...você conhece logo quando não é dela (...) Foi maior polêmica porque o anjinho (do quadro e Nossa Senhora da Conceição) ele fez nu (...) até hoje muita gente não sabe, associar o rosto, de jeito nenhum, só visam mais é o

anjo. Mas deixou a marca no rosto (risadas)” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018).

A fala de Marilúcia chama atenção para os detalhes dos anjos e dos arcanjos, sugerindo olhar também para o corpo e o rosto das santas, porque segundo ela existem elementos do Márcio e da Márcia. Ela está se referindo ao estilo, que é possível reconhecer uma obra sua através desse outro tipo de assinatura, que são os pequenos detalhes dentro de cada tela. Mas, podemos ir além, não se trata apenas de identificar um traço artístico, é possível encontrar a pintora, elementos que falam da sua própria construção corporal e subjetiva, que aparecem nos quadros de maneira consciente ou inconsciente. Para entender esse tipo de produção é preciso esquecer um pouco os padrões estéticos e a racionalidade técnica, se preocupar com o que não é visto, que fazia sintoma em algum lugar do corpo dela e dos quadros.

É preciso pensar na dimensão do inconsciente. O “método de trabalho” de Freud “não era somente uma pura atividade intelectual, de ruminação racional de conceitos”, “ele avançava movido por forças inconscientes” e fazia as suas análises se preocupando com essa dimensão que havia nele e nos pacientes. Não é por acaso que esse psicanalista aparece ao lado de um detetive e de um crítico de arte como referência para formulação do paradigma indiciário de Carlo Ginzburg (Lima, 2007, p. 3). Assim como os caçadores do neolítico, os médicos, os detetives e os críticos de arte precisavam caçar os sinais, observar os rastros, encontrar a caça através da ausência dela. Era exatamente isso que Marilúcia estava fazendo quando me mostrou os quadros, ela não se concentrou nas assinaturas, nos personagens e nem mesmo no estilo, prestou atenção nas mãos e no nariz, nos traços que parecem insignificantes para a maioria das pessoas. Ela estava utilizando, sem saber, o método de Morrelli.

“É preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros: os olhos erguidos para o céu dos personagens de Perugino, o sorriso do Leonardo, e assim por diante. Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés. Dessa maneira, Morelli descobriu, e escrupulosamente catalogou, a forma da orelha própria de Botticelli, a de Cosmè Tura e assim por diante: traços presentes nos originais, mas não nas cópias. Com esse método propôs dezenas e dezenas de novas atribuições em alguns dos principais museus da Europa. Frequentemente tratava-se de atribuições sensacionais” (Lima, 2007, p. 7-8).

Os falsificadores fizeram a mesma coisa com Márcia Mendonça, existem cusquenhos no Brasil, na Europa e nos Estados Unidos imitando o seu estilo, algumas vezes usando até o seu nome para pintar santos, santas e arcanjos. Mas, quais são as características que essas pessoas usavam para copiar? A primeira eram os personagens e as personagens, eles tentavam imitar as formas das santas, os traços assexuados dos arcanjos, os mantos, os vestidos, as asas, as armas, os anjos, etc. A segunda era o estilo, eles se apropriavam das cores, dos traços e, principalmente do brocateado, que era uma espécie de escultura sobre a tela, com camadas douradas que davam forma as imagens. Essa é uma das primeiras coisas que os gatunos tentavam falsificar, porque era uma das marcas da Escola Cusquenha.

“O brocateado ou sobredourado é o detalhe mais característico da arte cusquenha; sua origem talvez seja bizantina ou medieval, ou mesmo espanhol dos mestres renascentistas do início do século 16 (...) O dourado e o brocateado foram muito utilizados principalmente a partir do século XVII (...) Aplicava-se sobre a tela preparada uma capa de terra vermelha antes da aplicação das folhas de ouro e prata. O brunimento se efetuou por meio de pedra ágata ou com bexiga de boi que também resultou eficiente (...) No século 18, continua de certa forma a influência da escola cusquenha do século passado e desta época que provem o gosto na pintura de “brocatear”, aplicar pintura dourada sobre as aureolas das santidades, vestimentas e cortinas, talvez pela mítica lembrança do sol dos incas (Lima, 2007, p. 69-71 e 104).

A região onde viviam os povos andinos possuía uma quantidade muito grande de ouro e de prata. Mas, esse brilho, essas luzes, não foram motivos apenas de felicidade, pelo contrário, eles se tornaram vítima dos interesses econômicos da metrópole espanhola. O brocateado não lembra apenas a “mítica lembrança do sol dos incas”, ele coloca em cena outras marcas, que estavam presentes nos corpos das pessoas que foram obrigadas a trabalhar nas minas de maneira forçada. O ouro e a prata que adornavam as pinturas, as esculturas, as arquiteturas e os pescoços, que brocateavam os espaços e os corpos de algumas pessoas e não de outras, deixou marcas profundas na terra e nas carnes dos povos andinos. Não foi apenas a América Latina que ficou com as veias abertas, muitos corpos ficaram, literalmente, sangrando.

A arte de brocatear foi criada para adornar, para dar forma através do prateamento e do douramento, dos detalhes que podiam ser feitos de prata e de ouro ou de outros materiais mais baratos que davam a sensação de brilho, de beleza e de riqueza. Mas, o verbo embelezar vinha sempre acompanhado de outros, como violentar e matar. A ordem da metrópole não era embeleze, era violento e mate, se for

preciso. O comércio de ouro e de prata caminhava lado a lado com o de chá mate, que era a bebida de parte dos jesuítas. Coincidentemente, ou não, “o Mate perulero é o nome concebido ao recipiente para o mate criado pelos ourives peruanos, como consequência da produção de ouro das minas de Potosi nos séculos 17 e 18”. O recipiente era uma “cabaça com seu corpo decorado com aplicações de prata repuxada ou burilada e seus complementos também de prata” (Lima, 2007, p. 70-71 e 104).

O vasilhame do mate era um objeto adornado em estilo cusquenho, cheio de líquido, como acontecia com as carnes. Mas, os mates burilados não eram compostos apenas por chá, era por sangue, que jorravam quando a superfície da pele era burilada demais. A maior quantidade de sacrifícios humanos que aconteceram na sociedade Inca no começo da colonização não foi em reverência ao Deus Sol, foi uma oferenda da metrópole ao Deus mercado, que podemos chamar de mercantilismo. Talvez seja preciso usar Freud e Morelli para conseguir ver além da beleza e da riqueza desse douramento. Os povos andinos sabiam que essa intensidade, tão visível e apreciada, escondia marcas profundas. Mas, eles precisavam, mais do que os colonizadores e os catequizadores, de arcanjos protetores, de anjos da justiça, porque não tinham proteção e nem direitos.

Precisamos perguntar por que Márcia Mendonça pintou tantas santas e tantos arcanjos? Não é apenas porque tinha sido evangelizadora e fazia artes sacras, é porque ela mesma precisava de proteção, de justiça, de anjos protetores, de seres capazes de livrá-la dos males da sociedade. Os artistas de ascendência andina se apropriaram dos santos, das santas, dos anjos e dos arcanjos para construir as suas identidades, brocateando os seus corpos, as suas artes e as suas subjetividades. O douramento e prateamento, que no passado significou tanta dor, podia ser ressignificado para produzir novamente beleza. A arte cusquenha de Márcia Mendonça não estava apenas no interior dos quadros, encontrava-se na própria carne. Não era apenas os dedos, o nariz ou rosto que estava no interior das telas. Eram os santos, as santas, os anjos e os arcanjos que estavam dando forma ao seu corpo, brocateando a sua existência.

As fotografias que foram apresentadas acima não dão a devida dimensão da beleza do brocateado. Quem nunca viu esses cusquenhos de perto não vai compreender as camadas de material que eles possuem, os detalhes do douramento parecem que foram esculpidos, nenhuma imagem vai conseguir mostrar essas

minúcias. O importante é perceber que se trata de uma tradição barroca que causava impacto aos olhos. A arte cusquenha é uma expressão do barroquismo peruano, do barroco mestiço e andino, que está muito próxima das esculturas e das arquiteturas barrocas e não apenas das pinturas.

A perambulação ou a peregrinação de Márcia Mendonça por Portugal levou ela para perto de Nossa Senhora de Fátima e de Lúcia. Mas, também aproximou-a de Pachamama e Viracocha, dialogando com a estética dos “queros” andinos e não apenas dos querubins. Quando chegou em Portugal buscava uma santa lusa, uma virgem europeia, com as cores de Fátima e encontrou santas com mantos e vestidos que lembram as montanhas de Cusco, na cordilheira dos Andes. Ela foi em busca da luz do catolicismo e encontrou os rastros de uma deusa mãe e de um deus sol. Mas, como lembra Charles “a Márcia nunca copiou cusquenhos”, os quadros dela eram “reinterpretação dos cusquenhos”, “em alto relevo”. Os seus santos, as suas santas e os seus arcanjos não eram portugueses e nem cusquenhos, eram brasileiros. O brilho do seu brocateado vinha do sol quente de Limoeiro do Norte e não apenas das montanhas do Peru.

### 3.1.7 Paisagem Sentimental 23: Corpo-Montmartre e corpo-Sena

**Topografia:** Paris. **Cronografia:** década de 1980; **Docgrafia:** entrevistas, fotografias, livro “A Arte em Dois Mundos”, recortes de jornais; **Sensigrafia:** curiosidade, desejo, encantamento, ansiedade, curiosidade, satisfação, euforia, entusiasmo, alegria.

Ao entrar na paisagem sentimental 23 encontramos o cenário de uma pequena praça, representando a *Place du Tertre*, que fica no Bairro de Montmartre, no décimo oitavo *arrondissement* de Paris. Essa sala é composta por pequenas banquinhas que possuem uma prancheta na horizontal, onde os artistas colocavam os quadros para vender, e uma espécie de mesinha na vertical, onde faziam as pinturas ao vivo, dando forma aos pontos turísticos da capital francesa ou ao rosto das pessoas que estavam visitando a praça. Mas, também podiam pintar em pequenas pranchetas ou cavaletes de madeira, mudando o tipo de estrutura de acordo com as condições sociais e econômicas de cada pintor.

A tradição das pinturas de paisagem ou de retrato, que aprendeu na Escola de Belas Artes de Recife, continuava presente nessa nova fase. Essa exposição de rua, composta por quadros de Márcia Mendonça e de outros artistas que trabalharam em Montmartre, simboliza os locais onde ela pintava, que podia ser na *Place du Tertre*, ou pelo menos perto dela, e nas margens do Rio Sena. Mas, antes de falar sobre o corpo-Montmartre e o corpo-Sena ou sobre o corpo-Molin Rouge e o Corpo-Pigalli, vamos apresentar o corpo-hiato e o corpo-travessia que surgiu na época das viagens que levaram Márcia ao trânsito geográfico e existencial.

#### Corpo-hiato

Essa nova paisagem sentimental carrega as marcas do esquecimento, esse período é marcado pela sensação de vazio, pela ausência de informação, pela quase inexistência de referências sobre o corpo e as telas de Márcia Mendonça. Na iconografia que foi organizada pela família Mendonça, que se encontra no último capítulo do livro “A Arte em Dois Mundos”, existe um hiato visual entre 1981 e 1989. Coincidentemente, ou não, é exatamente o período em que aconteceu a maior parte da sua transição, quando estava no eixo Rio-São Paulo e na Europa (Vital e Mendonça, 2007, p. 117-181). Mas, no segundo capítulo desse mesmo livro, Marcise Mendonça Vital falou sobre algumas obras que estavam ausentes, como “A

Anunciação do Anjo” (1982), “Ressureição” (1982), os painéis do Clube Cassino Guarani<sup>169</sup> (1983) e dezenas de Cusquinhos que nunca foram encontrados. É impossível fazer uma cartografia completa das obras, porque muitas delas não existem mais ou simplesmente desapareceram, se espalhando pela região nordeste, pelo Brasil e pelo mundo.

“Na década de 1980, infelizmente, perdemos de vista trabalhos que não sabemos para quem foram vendidos ou onde foram parar. Nem sempre as galerias informam o paradeiro das obras ou mesmo o nome dos particulares que a adquiriram. Esse sigilo existe para que o interessado em adquirir uma obra de arte não procure comprar diretamente com o artista” (Vital e Mendonça, 2007, p. 83).

Em várias ocasiões ela assinava, deixando a sua marca, mas não era todas as galerias, todos os marchands ou todas as igrejas que aceitavam ela assinar. Muitas vezes os quadros saíam para o mundo sem nome, para que não conseguissem identificar a autora ou, simplesmente, para colocar o nome de outra pessoa. É impossível saber quantos deixaram de ser assinados ou tiveram a assinatura falsificada. Não temos noção de quantas cópias, imitando as suas técnicas, surgiram no Brasil, na Europa e nos EUA, através de amigos que se aproximaram dela apenas para copiar o seu estilo, que fizeram carreira própria, ou que fingiram ser ela falsificando seu nome. Não eram apenas as novas tecnologias corporais que eram legais ou ilegais, o mercado das suas artes também possuía um submundo, criado através de intermediários, que até hoje é muito desconhecido.

Uma das formas de entender Márcia Mendonça é através das artes plásticas, levando em consideração tanto o que ela pintava como as especificidades dos quadros, dos painéis e do próprio corpo. Mas, o conteúdo, as cores, os tamanhos e os estilos mudavam de uma década para outra e até mesmo de um ano, de um mês ou de um dia para o outro. Ela nunca se fixou em apenas um padrão. Existem muitos elementos para falar sobre Márcia Mendonça, porque encontramos muitas memórias e quadros, que foram preservados pela família, pelos amigos e por outras instituições de Limoeiro do Norte. É por isso que falamos tanto sobre ele, há uma quantidade de material, que serve como fonte e inspiração para contar várias histórias. Por que isso não acontece da mesma maneira com a Márcia da década de 1980?

---

<sup>169</sup> Clube Cassino Guarani que é de onde saíram as Madames que Barbarela tinha levado para a casa de Francisco de Assis para mostrar como aplicava silicone. Não é coincidência, esses universos se encontravam o tempo todo, misturando arte, religião, sexualidade e produção corporal.

O fato de ter se afastado de Limoeiro do Norte na época da transição é um dos motivos dessa ausência, a família e os amigos não acompanharam de perto essa transformação, não sabiam o que realmente estava acontecendo com ela e nunca descobriram o paradeiro da maioria dos quadros e das esculturas. A arte de pintar e de pintar-se, de esculpir e esculpir-se só era vista quando voltava. As pessoas mais próximas sabiam que ela estava fazendo arte sacra e cusquenha, que participava dos programas de TV e das exposições, ouviam dizer que suas telas estavam nos cenários das novelas. Mas, muitas informações só ficavam sabendo quando ela voltava para o Nordeste, quando ela decidia falar. Algumas (ou muitas) coisas, era possível esconder, o que não dava para disfarçar era o seu corpo, a sua existência falava por si só, bastava olhar para ela para ver as transformações empreendidas com o uso das tecnologias corporais.

Márcia Mendonça gostava de conversar com a mãe, mas nunca foi uma pessoa apenas de casa e jamais falou tudo que viveu, porque a memória é seletiva. Durante parte da década de 1980, ela ficou distante da família e dos amigos, voltando para Limoeiro do Norte apenas em alguns momentos. Os seus ateliers funcionavam mais na região metropolitana de Fortaleza, de São Paulo e de Paris do que no Vale do Jaguaribe. Quando morava na capital cearense, por exemplo, ia para Limoeiro do Norte em alguns finais de semana e “ficava” o restante do tempo “trabalhando em Fortaleza” (Társio Pinheiro, 18/05/2018).

O deslocamento para o sudeste do Brasil e a Europa dificultou a construção de experiências familiares e tornou impossível o acompanhamento de todas as suas artes. A família via ela apenas quando voltava para casa com os cusquinhos, ou quando pintava e pintava-se na sua própria cidade. É preciso ter cuidado com esse falso paradoxo entre aproximação e distanciamento. Havia momentos que ela queria colo, que precisava de carinho e atenção, assim como existiam ocasiões que preferia ficar distante, evitando qualquer forma de aproximação. Ela necessitava estar longe para conseguir matar o Márcio e fazer nascer a Márcia. Mas, precisava voltar e ficar perto quando acontecia alguma complicação.

O seu corpo precisou da família, por exemplo, quando teve que retirar o excesso de silicone do rosto. As bombadeiras, e até ela mesma, podiam colocar esse material, mas, quando surgia algum problema elas não sabiam tirar, precisavam dos especialistas para evitar complicações maiores. Era assim que a família ficava

sabendo das suas artes, quando ela chegava em Limoeiro do Norte montada e remontada, se tornando cada vez mais hormonizada e siliconada.

“Ele foi para a França. Aí, nisso a gente já se espantou com a maneira dele. As roupas dele assim, bem espalhafatosas, o cabelo pintado meio avermelhado, era assim. Ah, isso aí a gente já estranhou. A partir daí ele foi para São Paulo. Em São Paulo ele se assumiu mesmo e tome silicone em tudo que era lugar. Tem um cirurgião plástico que é primo do meu marido, a quem ele procurou e disse que queria tirar todo o silicone que havia colocado no rosto. Teve uns problemas depois de colocar, me parece que o silicone desceu e ficou com o rosto todo deformado (...) Ele disse que lá em São Paulo, que na retirada até entupiu muitas cânulas, deu um trabalho danado essa cirurgia pra conseguir tirar. Isso se deu, porque ele botava esses silicones clandestinos né, então disse que fez uma deformação danada no rosto. O silicone desceu, não sei como foi. Ficou umas papadas pra cá e outras pra lá. Depois, só plástica do nariz ele fez umas cinco vezes” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

A fala de Marcise Mendonça apresenta os contrastes que existia entre as técnicas corporais dos cirurgiões plásticos e das bombadeiras. Mas, não eram apenas as tecnologias corporais que eram legais ou ilegais, a própria estética que surgia através delas passava por um julgamento moral, sendo classificada como algo legal ou não legal. Existia uma dupla legalidade ou ilegalidade que ajudava a construir os corpos. Quando essas transformações eram feitas por um médico com formação adequada e eram reconhecidas pela sociedade, surgiam camadas de segurança. Mas, quando eram realizadas por médicos sem a devida qualificação ou pelas bombadeiras, sem esse reconhecimento social, criavam camadas de insegurança, que impactavam diretamente sobre a vida de Márcia Mendonça.

O seu corpo e as suas artes estavam começando a se fixar, construindo identidades, territórios, que aproveitam a feminilidade dissidente, criada a imagem e semelhança das travestis; e as artes cusquenhas, que apareciam como estilo promissor. Mas, curiosamente, quando ela encontrou um chão para viver e habitar surgiu esse grande hiato de informações. Não existia uma quantidade razoável de elementos que pudessem ajudar a falar sobre ela em São Paulo ou na Europa. Foi preciso catar nos escombros da memória os rastros dessa experiência.

O que vamos escrever a partir de agora é apenas a ponta do iceberg, a pontinha de uma das ilhas desse arquipélago que chamamos de história vivida. É isso que estou nomeando de corpo-hiato e de corpo-travessia. A sensação de vazio é do tamanho do oceano, quando olhamos de cima, como se estivéssemos na janela do avião, é que percebemos o tamanho da ausência documental. O corpo de Márcia

Mendonça fazia artes “em (ou entre) dois mundos”, misturando o Nordeste com o Sudeste, o Brasil com a Europa e a masculinidade com a feminilidade. Mas, quando ela atravessava os espaços e as fronteiras de gênero causava ainda mais distanciamento, tanto geográfico como existencial.

O corpo-hiato surgia exatamente por causa da travessia, quando ela ia e voltava não voltava mais igual, porque os espaços, as pessoas e ela mesma tinham se tornado diferentes. A pele e a língua dos estrangeiros entranhavam na sua pele tanto quando o silicone, atravessavam as entranhas juntamente com os hormônios, construindo um corpo que vivia em movimento, em mutação, fazendo, desfazendo e refazendo a travessia. Essa é uma das dificuldades para entender Márcia Mendonça. Não se trata apenas de viagens geográficas, ela podia pegar ônibus, avião ou trem, mas, a maior migração não era essa, era outra que acontecia nas carnes. Não existia apenas um caminho, porque ela ia construindo as formas durante a caminhada. Em alguns momentos saía da rota, entrava nas veredas e fazia o próprio caminho, se perdendo e se achando várias vezes, passando por avenidas tranquilas e passadiços perigosos que podiam ser vitais ou mortais.

“Quem colocava silicone era a Barbarela porque era ela que comandava. A Márcia queria porque ela querendo mais e mais aí a Márcia queria também. Era na época que ela estava se transformando e ela tinha umas loucuras, botava peito e tirava peito com pouco tempo botava de novo. Era assim, inquieta, não sabia o que queria da vida” (Entrevista com Assis Aguiar, 09/07/2019).

A fala de Assis mostra exatamente o que eu mencionei anteriormente, que não existia um caminho pronto e acabado, o corpo era moldado através de incontáveis processos. É esse trabalho de montagem fármaco-pornográfica, específico do final da década de 1970 e do começo da década de 1980, que aparece no livro de Elias Veras: *Travestis: Carne, tinta e papel* (2013). Foi através da carne e da tinta que Márcia Mendonça se fez à imagem e semelhança das travestis. O terceiro elemento que forma o título é o papel, porque as revistas nacionais e os jornais de Fortaleza ajudaram a construir a imagem das travestis. Quando penso nesse tipo de material lembro das crianças brincando de origami, fazendo as folhas das revistas, dos cadernos e dos jornais parirem uma infinidade de formas. Não sei se Márcia Mendonça gostava de origami (apesar de gostar muito das culturas orientais). O que

posso afirmar é que ela dobrava, desdobrava e redobrava a própria carne, até criar o formato que desejava.

As crianças orientais sabem que uma página de papel nunca é apenas uma página de papel, que ela pode se transformar “em uma galinha, um pássaro, uma flecha ou um avião”. Márcia Mendonça entendia que as carnes podiam pela “força dos vincos”, transformar-se “num objeto novo”. As dobras eram “acidentes, episódios, ações, sinais” que marcavam sua história. Ela dobrava e desdobrava, “incessantemente, a vida”. As “dobras” e os “vincos” criavam “formas, figuras ou imagens”, como acontecia com os origamis (Uno, 2012, p. 86).

A metáfora de Kuniichi Uno, usada para falar de Jean Genet, pode ser apropriada ou reapropriada para pensar sobre Márcia Mendonça. Mas, discordo quando ele diz que depois que “desdobramos, docemente” os origamis, eles “voltam a ser a página de um jornal ou uma folha em branco”. O papel e a carne que foi dobrada nunca mais volta a ser o mesmo papel e a mesma carne, porque as marcas ficam, por mais que a gente tente esconder elas. A mesma folha pode servir para fazer vários origamis, amassando e desamassando ela, mas existe um palimpsesto de vincos que não desaparece quando terminamos de desamassar.

As carnes são a base da construção corporal ou os restos que sobram dessa construção, elas podiam (e podem) se tornar corpo ou deixar de ser, voltando ao estado de carcaça, como acontecia (e ainda acontece) com as travestis assassinadas. A dimensão carnal está no alicerce e na demolição, na construção das paredes e no monturo abandonado, podendo servir como matéria-prima para construir algo novo através das artes e das cirurgias plásticas. Os médicos, as bombadeiras e a própria Márcia moldavam as carnes como se estivessem fazendo um origami, fazendo elas parirem outro corpo. Mas, essa plasticidade tem um limite. As travestis e as transexuais sabem disso, assim como as outras pessoas que realizavam esse tipo de procedimento também sabem.

A técnica de dobrar e desdobrar tem que ser muito precisa porque dependendo da forma como se dobra e desdobra tanto os papéis como as carnes podem se rasgar. Mas, não se trata de um julgamento moral, tanto a falta como o excesso de vincos podem ser fatais, porque os corpos podem morrer mumificados, empalhados, petrificados, apesar de parecerem vivos; ou morrerem em movimento, em fluxo, de tanto montar-se e desmontar-se. Existem pessoas que morreram por falta de dobras,

por viver a vida inteira da mesma maneira, sem construir outras possibilidades existenciais<sup>170</sup>. Assim como há outras que morreram de tanto se dobrar.

A vida é muito precária, todos nós podemos morrer a qualquer momento, na porta de casa ou na mesa de um cirurgião. Mesmo quando as dobras são triplamente legais, no sentido jurídico, médico e moral, elas podem ser fatais. Por mais que aconteçam dentro de um hospital e através de um especialista, há o risco de complicação. Mas, existem pessoas, muitas vezes vistas como não pessoas, que possuem uma vida ainda mais precária, porque não possuem uma rede de proteção social (Butler, 2016, p. 13). Quando esses procedimentos acontecem de maneira ilegal os riscos são ainda maiores, podendo levar, literalmente, a morte.

Esse é um dos motivos do hiato, não é apenas devido à distância geográfica, é por causa do estranhamento e da falta de reconhecimento. Não foi apenas ela que se afastou das pessoas, muitas pessoas se afastaram dela porque não conseguiam digerir essa transição. Havia uma recusa moral aos hormônios, ao silicone e as tecnologias da sociedade fármaco-pornográfica. Mas, o motivo do distanciamento não era apenas por causa dessas novas tecnologias corporais, era principalmente devido à mudança de gênero, não eram as próteses em si, eram os usos que Márcia Mendonça estava fazendo delas.

### **Corpo-travessia**

A travessia entre o Brasil e a Europa não começou e nem terminou na porta de um avião, aconteceu através do carro, que levou de casa até o aeroporto; ou dos ônibus e dos trens, que se deslocaram de Lisboa para Paris. O tempo da viagem não pode ser confundido com o tempo de voo, porque antes de decolar e depois de pousar tinha o percurso das estradas, que podia levar dias. Mas, dessa vez ela não tinha viajado sozinha, levou um “amigo” como acompanhante. O ano da partida e da chegada muda de acordo com a fonte ou a referência que usamos. No caderno de anotações que encontrei no arquivo afirmava que foi em 1986 e no livro *A Arte em Dois Mundos* aparece 1985.

---

<sup>170</sup> Não se trata apenas de uma analogia, há homens que constroem um território mumificado para habitar. Eles deixam de fazer até o exame de próstata com medo do dedo do médico e da sociedade. Eles acreditam que uma mão nas dobras anais pode provocar dobras existenciais, fazendo se dobrar e desdobrar como um origami. Preferem morrer com câncer de próstata do que ser tocado pelo especialista.

“No ano de 1986, viajei com meu amigo para Paris. Foi uma viagem de sonhos em que eu tentava por algum tempo permanecer lá para desenvolvimento de minha arte e depois mudar meu sexo. Saímos de São Paulo com destino a Lisboa. Em Lisboa passamos três dias, o que foi suficiente para meu amigo conhecer a cidade que eu já conhecia. De Lisboa fomos até Paris num trem que partia da Estação Santa Apolônia e conexiona na Espanha. Chegamos em Paris as 8hs da noite” (Caderno de anotações – arquivo de Marcise Mendonça).

“Viajei a Paris, pela segunda vez, no ano de 1985, juntamente com meu amigo. Foi uma viagem dos sonhos, em que tentava permanecer por algum tempo naquela cidade para aprimorar-me ainda mais como artista e, depois mudar definitivamente de sexo” (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 51)

As informações são quase as mesmas, com exceção do ano e do tipo de transporte. Mas, quando tomamos esse mesmo livro e passamos para a página seguinte, que sucede a citação, encontramos a fotografia de um dos quadros que ela teria pintado em Paris em 1985. A família deve ter lapidado o texto para colocar a data de maneira mais precisa, já que o caderno servia como esboço. Com relação ao transporte existe uma contradição entre a passagem de ônibus, que encontrei no arquivo, e o texto, que fala sobre trem. Mas, nada garante que o bilhete do “autocar” seja de 1985, ela pode ser de 1982, já que não possui nenhuma referência de data.

A outra dúvida que surge quando comparamos os dois textos é sobre o amigo que acompanhava ela. Em nenhum momento ela diz se era um namorado, nas duas ocasiões aparece como companheiro de trabalho e amizade. A suspeita de que seja um casal surge apenas nas memórias orais da família e dos amigos. Como dizia Marilúcia: “Quem foi uma viagem com ele”, nesse período foi “Maia, parente que a gente achava que eles dois sabe? Eu acho que era”. O mais importante não é definir se eram ou não namorados, é perceber que havia uma relação afetiva e profissional, que se estendeu por anos.

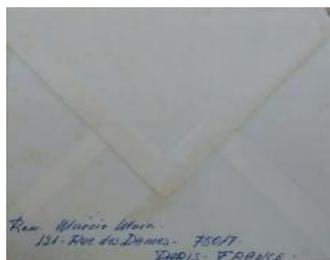
Foi exatamente esse “amigo”, que trabalhava no Banco Real em São Paulo, que passou a dividir a casa e as despesas com ela quando foi morar na região sudeste do Brasil. Ele se tornou uma espécie de marchand, deixando o trabalho para ajudar a fazer as molduras e as armações, além de vender os quadros. Essa parceria, que começou no eixo Rio-São Paulo continuou quando foram morar na Europa. Foi ele quem passou três dias visitando Lisboa, uma das cidades que Márcia já conhecia. Essa informação, que parece banal, traz outra questão que não podemos ignorar: Portugal funcionava como uma das portas de entrada dos brasileiros e das brasileiras

que pretendiam ir para a Europa. Nas duas viagens, ela saiu de São Paulo e desceu em Lisboa, onde pegou o ônibus ou o trem para Paris.

### Um apartamento em Montmartre

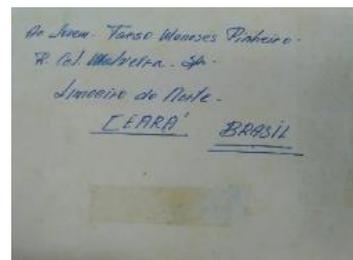
Como ela mesma lembrou ele “despunha (sic) total confiança” nela, pois sabia que além de “já conhecer a cidade” levava “dois mil dólares e falava bem o francês”. Mas, mesmo com esse dinheiro, que era suficiente para passar algumas semanas ou até meses, ela não foi bem recebida no hotel. Obrigaram ela a vestir-se “de homem” porque “a direção” do estabelecimento “não aceitava travestis brasileiras”. Depois que entrou no quarto ela trocou de roupa novamente e saiu em busca de uma amiga que pudesse ajudar a conseguir um local onde pudesse morar sem precisar deixar de ser Márcia<sup>171</sup>.

Figura 121 - Envelope do cartão postal



Fonte: arquivo de Társio Pinheiro

Figura 122 - Envelope do cartão postal



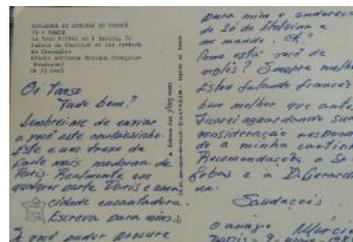
Fonte: arquivo de Társio Pinheiro

Figura 123 - Cartão postal



Fonte: arquivo de Társio Pinheiro

Figura 124 - Cartão postal



Fonte: arquivo de Társio Pinheiro

Foi assim que foi parar no Bairro de Montmartre. Ela tinha uma amiga travesti que “morava na Rue de Cheroy, uma travessa do Boulevard des Bastignolles com a

<sup>171</sup> Todas essas informações foram retiradas de um caderno de anotações que encontrei no arquivo da família Mendonça. Foi esse material que serviu de base para escrever parte do primeiro capítulo do livro “A Arte em dois mundos” (Vital e Mendonça, 2007).

Rue des Dames”. Ela se deslocou até lá para pedir que “arranjasse um local para morar pois estava em hotel provisoriamente”. Como “a vizinha” desse apartamento “estava viajando e iria passar um ano fora”, ela recebeu as chaves e foi pegar o amigo e a bagagem no hotel<sup>172</sup>. Mas, na carta que ela enviou para Tárσιο Pinheiro, no dia 09 de maio de 1985, ela encontrava-se em outro local, a poucos minutos da Rue de Cheroy, na Rue des Dames, Nº121.

“Oi Tárσιο  
Tudo bem?

Lembrei-me de enviar a você este cartãozinho. Este é um trecho da parte mais moderna de Paris. Realmente em qualquer parte Paris é uma cidade encantadora. Escreva para mim. Se você puder procure para mim o endereço de Zé de Etelvina e me mande. Ok? Como está você de inglês? Sempre melhor. Estou falando francês bem melhor que antes. Ficarei aguardando sua consideração respondendo a minha cartinha. Recomendações ao senhor Erbas e a D. Gerardina.

Saudações  
O amigo Márcio  
Paris – 9 – maio – 1985”<sup>173</sup>

Como ela tinha dito em uma das conversas com Tárσιο Pinheiro, iria voltar para o Brasil diferente. Ela realmente estava ficando distinta, o seu corpo não era mais o mesmo que tinha saído de Limoeiro do Norte na primeira metade da década de 1980. Mas, apesar de procurar um apartamento onde pudesse expressar a sua feminilidade sem ser importunada, ela assinou o cartão postal como “o amigo Márcio”, deixando a surpresa para depois. Apesar de estar do outro lado do oceano Atlântico, conhecendo novas pessoas e fazendo outras amizades, ela não esqueceu de Tárσιο Pinheiro, ou Tassiô, e nem de Zé de Etelvina.

A foto do cartão postal apresentava uma visão panorâmica de Paris com ênfase na Torre Eiffel e no Rio Sena. Mas, demonstrava também a vontade de compartilhar o imaginário da “Cidade Luz”. Quando escreveu o texto do cartão postal ela morava na Rue des Dames, que se situava no antigo caminho que levava à Abadia das Senhoras de Montmartre. A nova moradia ficava no sopé da colina, uma área que possuía aspectos sagrados e mundanos, religiosos e boêmios. Ao lado da Rue de Cheroy e do Boulevard des Batignolles, perto do Boulevard de Clichy, a poucos minutos do Moulin Rouge, passavam as damas religiosas, que caminhavam em direção a

<sup>172</sup> A referência é a mesma que citei anteriormente, o caderno de anotações. Com relação a essa amiga ela deve ter conhecido na primeira vez que foi a França, em 1982.

<sup>173</sup> Cartão postal enviado por Márcia Mendonça para Tárσιο Pinheiro em 1985. Arquivo pessoal de Tárσιο Pinheiro.

*Basilique du Sacre-Coeur*, e as damas da noite, que iam para o Quartier Pigalle, mais conhecido como distrito da luz vermelha de Paris.

Esse ambiente sacro-profano serviu de inspiração para pintores e pintoras, escultores e escultoras, cantores e cantoras, escritores e escritoras de várias partes do mundo, que passaram por essas ruas em busca das igrejas, das galerias, dos cafés, dos boulevards e dos cabarés. Montmartre é o lugar onde quatro peregrinações se encontravam, a dos fiéis religiosos que subiam as escadarias para chegar na Sacre-Couer; a dos boêmios, em busca dos bares e dos prostíbulos; a dos artistas e das artistas, que faziam do bairro seu atelier; e a dos turistas e das turistas, que quase sempre se cruzavam com as outras três correntes humanas. Nesse momento vamos falar das artes plásticas. Mas, é impossível separar elas da religião, do turismo e da boêmia.

Basta dar uma olhada nos pontos turísticos de Montmartre para perceber a ressonância dos artistas e das artistas que moraram ou passaram por essa região. As casas, os museus, os cafés e as praças, fazem referência a nomes como Picasso, Salvador Dali, Monet, Dalila, Utrillo, Renoir, Suzanne Valadon, Léon Bloy, Modigliani, Toulouse Lautrec, etc. Os quadros e os desenhos que se espalham pelas ruas, nas banquinhas e nas galerias, trazem o estilo desses artistas e dessas artistas, com imagens realistas, impressionistas, expressionistas e surrealistas, com destaque para os cafés e os cabarés, para os grandes moinhos de vento e de alegria que movimentavam as noites de Paris.

A casa de farinha que virou restaurante (Moulin de la Galette) foi pintada por Renoir, Picasso e Van Gogh, assim como as casas de shows aparecem nas telas e nos cartazes de Toulouse Lautrec. Como dizer onde terminavam as artes e começavam as festas e o erotismo se a vida boêmia, festiva e erótica era uma arte? Como separar essas duas dimensões se elas eram complementares? Esses artistas não entravam nesse tipo de espaço apenas para ter o que pintar, eles iam para beber, namorar e se divertir. A arte era impressão e expressão da vida, uma grande figuração da realidade, que podia ser apresentada de maneira realista ou surrealista. Os cafés e os cabarés não estavam apenas no interior dos quadros, eles faziam parte da própria existência, dos enquadramentos da vida cotidiana.

Se não é aconselhável distanciar Picasso do Au Lapin Agile, Van Gog e Renoir do Moulin la Callete, Monet do Folies Bergère e Toulouse Lautrec do Moulin Rouge, como posso querer separar Márcia Mendonça dos cafés, dos cabarés e do distrito da

luz vermelha de Paris? Quando ela foi para a Europa estava procurando exatamente por esse imaginário, o fato de morar em Montmartre aticava ainda mais o corpo e a imaginação. Ela podia rezar, pintar e se divertir na própria vizinhança, visitando basílicas, galerias de arte e casas noturnas<sup>174</sup>.

A “Place du Tertre”, ou place de la tertre, pode ser traduzida como lugar do monte, que é um espaço que fica nas alturas, em uma região montanhosa que ganhou o nome de Montmartre. Mas, ela é mais conhecida como praça dos artistas. Apesar de não ser chamada oficialmente de place des arts e nem de place des artistes é o local onde centralizaram a tradição artística, criando uma praça que serve como atelier a céu aberto, onde os artistas de rua podem fazer artes para turista ver<sup>175</sup>. Não é por acaso que esse local aparece no livro “A Arte em Dois Mundos” como um dos principais locais onde Márcia Mendonça pintava.

“A Place du Tertre, no alto de uma colina, conhecida mundialmente como Praça dos Pintores, fica a alguns metros da Basilique de Sacre-Coeur, a uma altura de 130 m de altitude. É nela que se concentra um número enorme de pintores e caricaturistas além de galerias de cafés, bares, restaurantes e casarios. Todo esse ambiente serve de inspiração a pintores de todas as partes do mundo. Nesta praça, por ser um dos pontos de Paris mais visitado pelos turistas, costumava pintar exemplares de pequenas telas retratando o local, ou outros monumentos turísticos da cidade (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 52).

Quando Márcia Mendonça chegou em Paris na década de 1980 a Place du Tertre estava começando a se transformar de fato no centro cultural do monte, no lugar das artes, centralizando a diversidade artística que antes estava espalhada em várias partes de Montmartre. A praça era um local estratégico porque concentrava os artistas e atraía os turistas, criando uma espécie de mercado no interior e em torno dela. Foi nesse local, ou pelo menos perto dele, que Márcia Mendonça e seu “amigo” começaram a vender os quadros.

“Comecei a pintar meus quadros e vende-los de um modo bem precário porque eu não sabia vender e o meu amigo que deveria vender não falava francês. Mesmo assim pinte e vendi” (Caderno de anotações).

---

<sup>174</sup> Como Montmartre é uma região alta, em cima de um morro, era o local ideal para construir espaços de fortificação e devoção que aumentavam a proteção e fomentavam a religiosidade nos séculos passados. Mas, o espaço é mais conhecido por causa dos artistas e da boemia que se espalhou pelas ruas desse bairro no século XIX e início do século XX.

<sup>175</sup> A Place du Tertre não é um projeto da Belle Époque, por mais que Picasso e vários outros artistas tenham passado por essa parte de Montmartre no começo do século XX não podemos dizer que o local existia da forma como conhecemos hoje. O projeto atual está dentro de uma nova estratégia de turismo que surgiu apenas nas décadas seguintes.

“Na Cidade Luz, passei a pintar quadros e a vendê-los de forma precária, porque, como pintor era bom e, como negociante, era péssimo. O meu amigo tinha dificuldade de vender as telas, pois não falava ainda o francês. Daí, além de pintar, me virava para negociar à venda desses quadros com os turistas. Com o passar do tempo, tive a oportunidade de comercializar até 20 dessas pequenas telas por dia. Assim, conseguia o dinheiro que garantia me manter em Paris e ainda sobrava um pouco para, de vez em quando, gastar em viagens a países vizinhos” (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 52).

Quando conversei com os artistas mais velhos da *Place du Tertre*, com a ajuda de um professor de francês que era imigrante brasileiro e trabalhava do *Prévention Action Santé Travail pour les Transgenres* (Prevenção, Ação, Saúde e Trabalho para os Transgêneros – PASTT), descobri que eles não lembravam de Márcia Mendonça. Apesar de pintarem a várias décadas no mesmo local, não reconheceram nenhuma das fotografias que mostrei e nem recordaram da existência de uma travesti ou transexual pintando nesse local. Mas, o fato de não lembrarem não significa que não aconteceu, até porque muitas vezes quem vendia era o seu “amigo” e não ela.

O mais provável é que nenhum dos dois tivesse permissão para pintar ou vender no local, já que eram imigrantes e tinham acabado de chegar em Paris. Se passaram por essa praça deve ter sido de maneira não oficial, disputando o espaço com os artistas que já possuíam o seu lugar reservado. Ou então, ficaram na vizinhança, onde dezenas de pessoas vendiam comida, quinquilharias e obras de arte. Não temos como saber os detalhes de onde ficavam e nem como faziam para permanecer. Mas, independentemente de terem ou não pintado e vendido na praça podemos dizer que passaram por lá, nem que seja como observadores.

A *Place du Tertre* era um local de encontro e de confraternização, que juntava pessoas do mundo inteiro em torno de um ideal, que eram as artes. Mas, também era um lugar de disputa e competição, os artistas locais concorriam com os artistas imigrantes e com os interesses econômicos dos donos de restaurantes e de outros estabelecimentos comerciais. A sensação que tinham é que a praça estava diminuindo de tamanho, porque os estrangeiros e os comerciantes invadiram o local e as ruas vizinhas. Havia uma necessidade de regularização, de acompanhamento governamental, que tornava necessário o registro dos artistas<sup>176</sup>. Não era todo mundo que podia chegar e pintar na *Place du Tertre*.

---

<sup>176</sup> Infelizmente não tive como ter acesso as instituições que poderiam ter os documentos que comprovariam ou não a sua passagem por essa praça. A pandemia de coronavírus obrigou o Estado Nacional a fechar todos os espaços e inviabilizou a possibilidade de confirmar se ela tinha ou não registro, se podia realmente pintar ou vender os quadros nesse local.

O mais importante não é definir se ela pintou ou não pintou na praça, é perceber que a praça dos artistas ajudou a pintar ela, a construir os seus enquadramentos, a dar forma ao corpo e a subjetividade. Ao invés de negar as especificidades de Márcia Mendonça, precisamos fazer o contrário, valorizar elas, porque uma artista transexual e imigrante brasileira não tinha os mesmos direitos de um artista francês reconhecido oficialmente pelo Estado. Assim como nenhum deles, independentemente de ter nascido ou não na França, não tinham o mesmo reconhecimento dos artistas famosos, que eram aclamados em várias partes do mundo. Havia uma hierarquia entre os artistas de rua, assim como existia uma diferença entre os artistas que faziam exposição dentro e fora do Louvre. O Louvre fica nas margens do Rio Sena, mas nem todo mundo que fazia exposição nas margens do Rio Sena podia expor dentro do Louvre.

Algumas pessoas chegaram a afirmar que ela participou de exposições no Museu do Louvre e em outros museus de Paris. Mas, não tenho elementos suficientes para fazer esse tipo de afirmação. Não posso dizer, com precisão, se aconteceu ou se não aconteceu, por que a ausência de documentação impede que eu faça tanto a confirmação como a negação. O que posso falar é que ela pintou nas proximidades do Louvre, nas margens do Rio Sena.

“Ele ia com muita frequência, não era todo dia, mas ia com muita frequência para uma das pontes sobre o Rio Sena. Eu não sei se era “Pont des Arts”, que é a ponte dos artistas, onde vários artistas ficam expondo, pintando e expondo. Ele pintava lá, eu não sei qual era a temática, eu sei que não era religiosa, mas os quadros que ele pintava ali mesmo ele vendia, e acredito que não tenha assinado (Entrevista com Tárσιο Pinheiro, 18/05/2018).

A fala de Tárσιο Pinheiro nos ajuda a entender que o corpo de Márcia Mendonça se construiu através dos lugares onde ela pintava. É isso que estou chamando de corpo-Montmartre e de corpo-Sena, de corpo-Place du Tertre e de corpo-Pont des Arts. A ponte das artes ou a ponte dos artistas, que fica entre o Museu do Louvre e o Institut de France, pode ser um dos lugares onde Márcia Mendonça pintava. Mas, não tenho como dizer com precisão que era exatamente nesse local, por que existiam diversas áreas onde os artistas e as artistas pintavam.

Quando falei com os pintores da Place du Tertre eles argumentaram exatamente isso, que se ela pintava nas margens do Rio Sena é muito provável que não tivesse autorização para pintar na praça dos artistas de Montmartre, porque a

maioria dos artistas que não tinham autorização iam para as margens do Rio Sena, de preferência para os locais menos disputados. O mais importante não é definir se ela pintou ou não pintou na ponte das artes, é perceber que a ponte das artes ajudou a pintar ela, dando forma ao seu corpo e sua subjetividade. Quando transitava pelos distritos centrais de Paris ela passou várias vezes pela Pont des Arts, que fica vizinho ao Museu do Louvre.

A ponte das Artes era um espaço de passagem, de fluxo, de trânsito, de nomadismo, de viagens. Mas, com o tempo se transformou na passarela dos cadeados. Márcia Mendonça não viveu o suficiente para acompanhar essa experiência. Mas, eu considero uma analogia interessante para falar sobre ela e suas artes. As pessoas do começo do século XXI passavam por ela e faziam um ritual de fechamento para que o tempo deixasse de passar. Essa ponte representava a paralização, a estagnação, a prisão conjugal, o domínio sobre o outro, a falta de liberdade, a vontade de fechar a relação e jogar a chave fora. A "art-pont" não era apenas sinônimo de fluxo, de liberdade, de criatividade ou de vastidão poética. Ela fixava os territórios existenciais e mumificava as identidades, impedindo o trânsito. A ponte das artes chegou a ter mais de um milhão de cadeados que, juntos, pesavam toneladas. As pessoas passavam, colocavam eles na beirada da ponte e jogavam as chaves no Rio Sena para prender o namorado ou a namorada. O peso ficou tão grande que tiveram que interditar para retirar os cadeados<sup>177</sup>.

As artes podem ser assim: leves e belas ou enferrujadas e pesadas. A cultura francesa, que falava tanto de igualdade, liberdade e fraternidade, carregava as marcas da colonização moderna, misturando beleza, leveza, peso e ferrugem<sup>178</sup>. A França nunca foi formada apenas pelos cidadãos franceses ou pelas cidadãs francesas, é uma metrópole multicultural ou intercultural, composta por pessoas do mundo inteiro, que sofreram e que sofrem com os conflitos e as desigualdades sociais. Mas, existem cidadão franceses e estrangeiros que são ricos, assim como há cidadãos franceses e imigrantes que são pobres. Quando falo de imigração precária estou me referindo, única e exclusivamente, ao fluxo intercontinental das pessoas que não eram ricas, que

---

<sup>177</sup> Disponível em: <https://rotasdeviagem.com.br/a-apaixonante-ponte-dos-cadeados-em-paris-historia-e-curiosidades/>. Acessado em 20 de abril de 2021.

<sup>178</sup> Eu sei que é anacrônico mas peço licença poética para usar essa analogia como estratégia narrativa que ajuda a problematizar a cidade luz e a Belle Époque.

não tinham nada ou que possuíam uma quantidade que não era suficiente para viver por muito tempo numa cidade como Paris.

Márcia Mendonça viajou para a França com dois mil dólares. Esse dinheiro seria suficiente se ela estivesse sozinha e fosse passar pouco tempo, não era um valor satisfatório para duas pessoas viverem na França por mais de um ano. Ela precisava se virar para conseguir dinheiro tanto para sobreviver como para visitar os países vizinhos. Uma das formas de fazer isso era através das artes, pintando, se pintando e dando pinta para turista ver. Ela começou fazendo telas pequenas, de vinte (20) por vinte e cinco (25) centímetros, com imagens dos pontos turísticos de Paris. Mas, infelizmente não temos registros dessa época, a não ser através da memória, a única exceção é um pequeno quadro que ela deixou com a família e que se encontra, atualmente, nas mãos de Marcise Mendonça. Uma parte dessa produção era feita na hora, como fazem os artistas de rua que pintam em peças de azulejo.

*Figura 125 - Tela (25x20) pintada em Paris (1985)*



Fonte: fotografia do pesquisador

“Uma das primeiras vezes que ele foi para Paris, ele pintava umas telinhas bem pequeninas. Disse que ele pintava umas vinte (20), trinta (30) telas lá. Colocava dentro da mochila, chegava lá em Montmartre e ficava pintando as telas. Quem se interessava em comprar, ele falava: venha daqui a dez (10) minutos que está pronta. Botava uma tintinha fresca e o que não sei o que, aí terminava e vendia. Juntava o dinheiro e ia visitar os outros países” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

Apesar de Marcise Mendonça se referir a Place du Tertre é muito provável que fizesse esse tipo de trabalho em várias partes da cidade e não apenas em Montmartre, que pintasse nas margens do Rio Sena. Essa arte mambembe rendia alguns trocados, assim como os quadros maiores que negociava “tanto em Paris como na Suíça (por meio de uma amiga que lá residia)”. Essa tal intermediária, que levava os quadros para vender em outros países, é a mesma que ajudou a conseguir o apartamento. O

seu principal contato nesse período não era com os artistas e as artistas, era com os homossexuais e as travestis.

“Eu sabia que ela pintava dentro do quarto, pintava muito quadro e muita gente ficou com os quadros dela. Pintou vários. Eu conheci um, o jaguar da Rita Moreno, que já morreu também, agora esses quadros não sei onde estão, porque era muito bonito. Ela fez um quadro de uma mulher no carnaval brasileiro cheia de coisa na cabeça assim, é verdade, pintava muito bem, muito bem mesmo. Eu vi quadro dela, conheci quadro dela (...) eu lembro uma vez que ela teve encomenda para fazer os quadros pros italianos, ela ia ganhar dinheiro e ela pintou bastante. Só que os quadros foram para Itália e tiraram o nome e colocaram o nome de outro pintor, era uma máfia muito grande, ela era muito explorada porque a bicha era violenta no pincel (...) muita gente se aproveitou dos quadros dela, muita gente (...) Olha muita gente roubou aquela bicha, muita gente. Muita gente pegou os quadros da bicha porque a bicha pintava pra caramba. A bicha quando pegava no pincel, quando começava podia a pessoa falar papapappa, sabe que bicha por causa de comida, eu não sou assim eu não sou de comer muito, mas aquele feijão com tocinho e ela naquele quartinho pintando e um monte de viado falava e a bicha pintando, a bicha era demais” (Entrevista com Vera Furacão, 18/12/2020).

O foco dela em Paris não foram os grandes painéis sacros, ela fazia principalmente quadros pequenos com imagens da França e do Brasil. A produção sacra e com estilo cusquenho só acontecia em momentos específicos porque dependia de um público totalmente diferenciado. Ela tinha que fazer menos porque era mais difícil de pintar e o preço era mais caro. O comercio das mini telas, com os símbolos nacionais, rendia bastante, porque era mais fácil fazer e vender. Ela precisava escolher entre fazer pouco e vender caro ou fazer muito e comercializar por um preço acessível. As duas formas podiam proporcionar momentos de bonança e ela aproveitava o que a cidade, o país e os países vizinhos ofereciam. Mas, também acontecia o contrário, as vendas se tornavam tão pífiás que não conseguia se manter. Era preciso encontrar outras alternativas, como pedir dinheiro no metrô ou tocar piano nos restaurantes.

“Ele me contou várias vezes. (Dizia) aconteceu comigo não só aqui em Fortaleza como em outras capitais do Brasil e até no exterior de eu estar sem nenhum tostão no bolso, procurar uma boate com piano, quando tinha um piano tocava. E o pessoal passando e colocando e dava feira pra mais de um mês. Fiz isso várias vezes, ele contou isso muitas vezes a gente. Tanto aqui no Brasil nas capitais como em várias capitais europeias. E eu sei que é verdade porque ele fazia aqui e ele cada vez mais se aperfeiçoava e tinha uma facilidade muito grande com o inglês e o francês” (Entrevista com José Maria Guerreiro, 29/01/2020).

“Acho que cantava no metrô também para juntar dinheiro. Ele disse que uma vez ele estava com um violão e começou a cantar dentro do metrô, e começou

a chover dinheiro. Pronto, disse que ia cantar. Como ninguém o colocou para fora do metrô, ficou ganhando dinheiro cantando no metrô também (...) Oxe, ele tocava. Ele tocava piano, agora piano ele era muito bom no piano. Qualquer instrumento ele tocava, agora no piano era impressionante. Aqui (no Brasil) eu me lembro de que ele tocava, ele era ainda muito jovem, disse que quando queria comer ia lá para o restaurante 'O Leite'. Tinha um piano de cauda lá, ele tocava e ganhava o almoço. Mais só pela refeição. Tocava aquelas músicas clássicas e não sei mais o que. Música de todo jeito, o que os clientes do restaurante pediam, e por isso, ganhava o almoço de boa qualidade (...) No exterior nem tudo foram flores. Passou por diversas dificuldades, ou seja, muitas vezes comeu o que o diabo amassou para sobreviver" (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

"Ele não tinha renda, a renda dele era da venda dos quadros e quando a coisa apertou, ele fazia isso mesmo. Ele ia cantar, tocar e cantar nos metrôs, isso é a realidade, a dura realidade dele. É isso que ele gostava (Entrevista com Lara, 27/03/2021).

A vida de Márcia Mendonça foi marcada pelo excesso e pela carência, com momentos de gula e de fome, de sobra ou de falta de recursos. A arte era uma das formas de conseguir dinheiro e de entrar em contato com esse universo artístico, de conhecer pessoas que pudessem ajudar. Ela sabia tanto que essa rede de contato e de formação era importante que tentou se especializar, fazendo cursos na cidade de Paris.

"Nessa última viagem ampliei ainda mais os meus conhecimentos, aprimorei mais o idioma e reciclei-me bastante em meus trabalhos" (Caderno de Anotações da família).

"O que ele me dizia era que fazia os cursos, nunca me detalhou com relação a isso. Mas ele falava de cursos (Entrevista com Társio Pinheiro, 18/05/2018)

"Pintava muito bem e aqui ela entrou numa escola de Artes de pintura (...) ela que me contou: - Ah Verinha! Hoje eu fui na escola e nós pintamos se você visse o homem que neca (risadas). Chamava ela: - não posso estou na escola. E todo mundo ficava em cima assim, e ela pintando (..) Era em Sorbonne, ela entrou, quem arrumou para ela foi um homem que andava com ela, ela fez um pouco essa escola" (Entrevista com Vera Furacão, 18/12/2020).

As falas de Márcia Mendonça, Társio Pinheiro e Vera Furacão sugerem que ela fez alguns cursos, mas não especifica que tipo de formação era essa. A Vera fala de Escola e depois se refere a Universidade de Sorbonne. Mas, é improvável que ela tenha feito um curso duradouro, o mais plausível é que possa ter participado dos cursos de extensão, que as Escolas de Arte costumam oferecer. Algo semelhante ao que ela fez na Escola de Belas Artes de Recife, só que em menor duração. Tudo isso que estou falando sobre a formação é apenas hipótese, não tenho como confirmar

porque a pandemia não permitiu entrar em contato com outro tipo de documentação além da oralidade.

As memórias que foram produzidas, infelizmente, não são suficientes para definir como esses cursos aconteciam. O que posso dizer é que ela buscou qualificação, que tentou se aprofundar ainda mais nesse universo. Mas, existiam outras artes e outras experiências formativas que também podiam ser aproveitadas para conseguir dinheiro, como usar o próprio corpo como instrumento de trabalho. A fala de Vera Furacão pode nos dar uma pista para entender essa relação entre arte e sexo, ela teria conversado sobre as pinturas, como aparece no trecho “nós pintamos”; e também sobre *necas*, como aparece na parte seguinte: “se você visse o homem, que neca!”

O termo *neca* faz parte do *bajubá* ou *pajubá*, que é a linguagem utilizada por parte da comunidade LGBT, e significa pênis. Ou seja, ela estava falando de pintar e de pinto. A pintura estava acompanhada pelo desejo sexual, ela estava fazendo um curso porque um homem que andava com ela conseguiu. Como Vera não especifica que homem era esse não sabemos de quem ela estava falando, se era do seu amigo brasileiro<sup>179</sup> ou de alguém que ela conheceu fazendo as suas artes nas ruas de Paris. Ela pintava na região de Montmartre e nas margens do Rio Sena, como vimos anteriormente. Mas, também se pintava para fazer programa em Pigalli e no Bosque de Bolonha, como veremos na próxima paisagem. Ela aprendeu a fazer arte com o corpo e a usar o corpo para fazer outras artes, pintando, se pintando e dando pinta nas ruas, nos boulevards, nas praças, nos cafés, nos cabarés e nos bosques de Paris.

---

<sup>179</sup> Essa opção é muito improvável já que ele não falava francês, não tinha o contato dos artistas de Paris e muito menos de Escolas de Artes e/ou Universidade.

### 3.1.8 Paisagem Sentimental 24: Corpo-Molin Rouge e corpo-Pigalle

**Topografia:** Paris. **Cronografia:** década de 1980; **Docgrafia:** entrevistas, fotografias, livro “A Arte em Dois Mundos”, recortes de jornais; **Sensigrafia:** curiosidade, desejo, encantamento, curiosidade, excitação, euforia, medo, susto, coragem.

Ao entrar na Paisagem Sentimental 24 encontramos um ambiente festivo, com música, comida, bebida, dança e prostituição. Essa parte da exposição é composta por imagens, objetos e relatos que simbolizam o moinho vermelho e o bairro da luz vermelha, misturando cafés, restaurantes, clubes e cabarés. O cenário continua sendo Paris, porque o Moulin Rouge e os outros cabarés de Montmartre compunham o imaginário sobre a Cidade Luz. Mas, ao lado desse grande moinho profano, existia também a igreja de Santa Rita convivendo com a prostituição de apartamento, de rua ou de bordel em Pigalli, que também fica no *Bolevard* de Clichy. Foi exatamente nesse espaço que a Portuguesa<sup>180</sup> vivenciou as experiências de meretrício.

No final da década de 1970 e começo da década de 1980 as ruas de Pigalli se transformaram em garimpos a céu aberto, onde a pobreza e a riqueza caminhavam lado a lado. Montmartre não era apenas um monte sacro ou uma serra sacra, era um monte pelado ou uma “Serra Pelada”, que trazia alegria, dor, beleza, riqueza, doença, violência, sexo, dinheiro e morte. Algumas pessoas que conseguiram enriquecer nos garimpos do Brasil foram embora para a Europa. Mas, o que estou querendo mostrar é exatamente o contrário, que muitas emigrantes saíram do Brasil em busca do Eldorado que as primeiras travestis brasileiras tinham criado em Paris quando começaram a garimpar na própria carne.

Márcia Mendonça foi para a França em busca da cidade que a boemia de Montmartre tinha exportado para várias partes do mundo. Essa é uma das formas de olhar para o monte, tentando entender como ele foi parar na Lapa e em Olinda, que chegaram a ser chamadas de Montmartre carioca e de Montmartre do Nordeste. Mas, podemos tentar fazer o contrário, ver como as travestis da Lapa e do nordeste brasileiro chegaram no monte, de que maneira o sul do mundo ou o “cu do mundo” estava dentro do norte, levando as ressonâncias coloniais e escravagistas para dentro da metrópole. O que esse mercado sexual nos ensina é exatamente isso, que Paris

---

<sup>180</sup> Márcia Mendonça era conhecida entre as travestis da década de 1980 como Portuguesa porque tinha uma amiga (cis), que não consegui identificar o nome, que era de Portugal.

estava no mundo e o mundo estava em Paris, transformando a Cidade Luz em cidade da luz vermelha.

## Corpo-vitrola

“Non, rien de rien  
Non, je ne regrette rien  
Ni le bien qu'on m'a fait  
Ni le mal, tout ça m'est bien égal!”<sup>181</sup>

Ao invés de começar falando das luzes, que é uma forma de entender e sentir a sociedade de maneira visual, vou iniciar esse tópico com a audição, porque as artes das igrejas e dos cabarés nunca foram apenas imagéticas, elas eram sonoras. Existia uma atmosfera audiovisual ou multissensorial, que misturava essas formas de olhar com a sensibilidade do ouvido, do tato, do paladar e do olfato. Essa pesquisa não existiria da mesma forma sem a audição, sem a arte de escutar, de ser tocado pelo canto gregoriano, pelas músicas clássicas ou pelo ritmo do cancan. O apartamento que Márcia Mendonça alugou em Paris era muito visual, porque a base das suas artes era a pintura. Mas não faltava uma vitrola tocando “*Non, Je Ne Regrette Rien*”, de Edith Piaf ou “*La Bohème*”, de Charles Aznavour.

“Ela morou no bairro Montmartre, bairro mais boêmio de Paris (risadas). Até hoje é símbolo da boemia que está nas canções de Charles Aznavour dentre outros cantores. Ela morou na “Rue des Dames” (que é a Rua das Damas), era um pequeno quarto, quatinho com banheiro e tudo, uma morada muito modesta (...) O Yves Montand tem uma canção que ela amava: Les Feuilles Mortes. Mas, lembro também dela tocando ao piano *Non, je ne regrette rien*, de Edith Piaf. A interpretação dela era arrebatadora! Tem também *Et Maintenant*, de Gilbert Becaud. Quando ela morou no bairro Montmartre, em Paris, ouvia muito em vinil *La Bohème*, do Charles Aznavour. Não me lembro de ouvi-la cantar *La Bohème*. Mas, ela se identificava muito porque era um hino ao bairro, à vida dura dos artistas plásticos. Há uma passagem dessa canção em que o autor recupera um pouco disso aí:

Souvent il m'arrivait / Devant mon chevalet / De passer des nuits blanches /  
Retouchant le dessin / De la ligne d'un sein / du galbe d'une hanch” (Entrevista com Társo Pinheiro, 18/05/2018)

---

<sup>181</sup> “Não, nada de nada / Não, não me arrependo de nada / Nem o bem que me fizeram / Nem o mal, tudo isso, tanto faz para mim!” Esse trecho faz parte da música “Non, Je Ne Regrette Rien” cantada por Edith Piaf e cantrolada várias vezes por Márcio Mendonça e Márcia Mendonça em Limoeiro do Norte, Fortaleza, Recife, Olinda, São Paulo e Paris. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/edith-piaf/73453/traducao.html>. Acessado em 20 de abril de 2021.

Esse o trecho, como lembra o interlocutor “retrata com nostalgia a condição miserável dos artistas plásticos das ruas de Montmartre”. Mas, não precisei traduzir o seu francês, ele próprio traduziu do seu jeito: “Com frequência acontecia / De eu passar noites em claro diante do cavalete / Retocando o desenho / A linha de um seio / Ou a silhueta de uma cintura...” (Entrevista com Tárσιο Pinheiro, 18/05/2018)

Depois de apresentar o trecho em francês e em português ele explicou que “ela se identificava com essa música porque vivia modestamente num quartinho na Rue des Dames, no Montmartre” e que ia com “frequência para uma das pontes sobre o Rio Sena para pintar suas telas e vender por alguns francos”. Essa parte da música La Boheme, traduzida por Tárσιο Pinheiro através do francês que aprendeu com Márcia Mendonça, apresenta uma outra dimensão da arte que não tem relação apenas com o glamour, pelo contrário, coloca em cena uma vida pobre e simples no “quartinho” de uma “morada muito modesta”, onde passava “noites em claro diante do cavalete, retocando o desenho” e fazendo “a linha de um seio ou a silhueta de uma cintura”. A diferença entre as experiências dela e dos artistas dessa canção é que o “seio” e a “silhueta” não estavam apenas nos seus quadros, encontravam-se na própria carne, não era apenas uma pintura, era escultura.

Em várias partes da letra o compositor se refere a detalhes que eram muito parecidos com a realidade dos artistas e das artistas da época. Ela também vivia num “humilde quarto” que “servia de ninho”, enfrentando uma vida de “fome”, duplamente “nua”<sup>182</sup> (Agamben, 2002) (Butler, 2015). Basta percorrer os versos da letra para encontrar “os cafés vizinhos”, os barzinhos locais, onde trocavam suas telas por um prato de comida, como ela fez tantas vezes com suas performances ao piano. Apesar dessa composição falar o tempo todo de miséria e de fome ela é marcada pelo saudosismo, porque apesar de tudo ainda eram jovens e loucos<sup>183</sup>.

A loucura pode ser entendida no sentido literal: Toulouse-Loutrec, que pintou tantas vezes o Molin Rouge, foi parar no sanatório<sup>184</sup>. Mas, a doideira dos artistas e das artistas tinha outro sentido, estava relacionado com a juventude, com o vigor

<sup>182</sup> Em algumas ocasiões ela esteve nua de roupa, de comida e de direitos. Assim como experimentou momentos de bonança e de gula, pelo menos em termos de ter vestimentas e alimentação. Com relação aos direitos é um pouco mais complicado, porque ela era uma artista imigrante trans. Essa mistura, que por si só, já retirava parte do reconhecimento, tonava a vida mais precária.

<sup>183</sup> A letra e a tradução está disponível em: <https://www.letras.mus.br/charles-aznavour/2600/traducao.html>. Acessado em 22 de abril de 2021.

<sup>184</sup> Henri de Toulouse-Lautrec: Como vemos as coisas e como as coisas são vistas. Disponível em: [http://www.lumearquitetura.com.br/pdf/ed42/ed\\_42%20SLA%20-%20Toulouse.pdf](http://www.lumearquitetura.com.br/pdf/ed42/ed_42%20SLA%20-%20Toulouse.pdf). Acessado em 17 de abril de 2021.

artístico e sexual, com a ousadia de viver intensamente. Foi essa dimensão da insanidade que Márcia Mendonça resgatou quando saiu pelas ruas de Paris a noite. Ela não estava procurando apenas razão, era emoção.

Essa atitude ousada, que para muitos parece insana, criava um mundo de experiências novas. Ela podia olhar as ruas, entrar nos bosques, sair à noite pelos *boulevards* de Paris e conhecer o outro lado da Cidade Luz. Existia um mundo desconhecido em cada *arrondissement*, um universo de africanos, de árabes, de latino-americanos, de asiáticos, que se espalhavam pelos bairros e se encontravam em Montmartre, onde procuravam ou ofereciam arte, cultura, boêmia, religião e sexo. Quando Márcia Mendonça chegou na capital francesa ela procurava por uma vida afrancesada, como a dos cafés e do Moulin Rouge. Mas, logo descobriu que havia uma infinidade de mundos dentro desse território, que as ruas possuíam outras cores e que muitas vezes nem estavam tão iluminadas.

### **Corpo-cabará e Corpo-Molin Rouge**

Uma parte considerável dos cabarés modernos nasceram na Belle Époque, juntamente com as “tendências filosóficas, científicas, sociais e literárias, advindas do realismo-naturalismo”. Um dos lugares onde tudo isso começou foi justamente em Montmartre, que possuía uma boêmia artística e literária desde o final do século XIX (Menezes, 2013, p. 01). Mas, para conseguir entender o que essa palavra e esse projeto significavam, na época, é preciso se desprender do conceito de cabaré que temos no Brasil, principalmente no interior dos estados, onde se transformou em sinônimo de casas de prostituição decadentes. Esse imaginário estava muito arraigado nas camadas populares, que visitavam os cabarés de beira de estrada, sem o glamour do modelo francês, sem o requinte do Bataclan de Paris e nem mesmo do Bataclan da Bahia, que aparece na obra “*Gabriela, Cravo e Canela*” de Jorge Amado.

Os cabarés da Europa “eram lugares de glamour onde as elites” desses países se “divertiam com os lucros do espólio imperialista”. A principal dança era o cancan e os frequentadores bebiam licor com as “prostitutas de alta classe” que “formavam a imagem frenética de um mundo enriquecido e alegre”. Era o paraíso dos boás que conquistavam o mundo com as cores fortes e belas. Mas, a maioria dos cabarés “eram espaços pequenos e ligados ao submundo das grandes cidades europeias dedicados a shows, fossem eles de dança, teatro, música, contadores de piada, estripes, enfim,

uma grande casa de show de calouros onde a fumaça de cigarro nublava os holofotes e enchia as narinas” (Menezes, 2013, p. 01).

Esses espaços não eram, necessariamente, antros de prostituição. A existência ou inexistência de prostitutas dependia da especificidade de cada local, que muitas vezes não passava de um misto de café, com bar e restaurante “como o famoso Café de Flore, por onde Sartre e Simone de Beauvoir perambulavam”. A palavra cabaré, assim como café, podia estar relacionadas com bebida alcoólica, comida e festa, porque as pessoas comiam, bebiam, dançavam e assistiam espetáculos no mesmo espaço. Uma das marcas de Montmartre era exatamente os cabarés, como o Le Chat Noir e o Molin Rouge, que foram construídos ainda no século XIX (Menezes, 2013, p. 01-03).

“Durante os primeiros anos do Moulin Rouge se sucederam noites festivas regadas a champanha onde dançarinas célebres se apresentavam. Foi nessa época que nasceu a célebre quadrilha que conhecemos pelo nome de French Cancan. Bebidas eram servidas enquanto os clientes eram convidados a assistir aos espetáculos, ou a dançar na pista. Com uma arquitetura pouco convencional e uma decoração extravagante, que conta com um elefante instalado no jardim, o Moulin Rouge atraía a sociedade que buscava diversão”<sup>185</sup>.

O moinho vermelho de Paris, localizado no sopé de Montmartre, tem mais de cento e vinte anos de idade (1889). Ele faz parte da vida de várias gerações que passaram por ele quando ainda estava em uma estrada de chão batido ou depois que se transformou em cartão postal do Boulevard de Clichy. Ele aparece em quadros, filmes e livros que surgiram ao longo do século XX. Além de cabaré, foi teatro, cinema e recebeu grupos musicais, servindo de palco para Edith Piaf, Yves Montand e Charles Aznavour, que Márcia Mendonça iria ouvir na vitrola do seu apartamento algumas décadas depois.

“Os grandes cabarés da França faziam parte da vida noturna dos imigrantes brasileiros e das imigrantes brasileiras, inclusive das travestis. Elas juntavam dinheiro e entravam nesses espaços que eram vistos como símbolo de glamour. Quando visitei Vera Furacão na cidade de Paris, em dezembro de 2020, ela me falou exatamente sobre esse tipo de experiência: “Nós fomos na época, já vi a Portuguesa indo pro Moulin Rouge e também eu uma vez encontrei com ela no Plaza, era uma casa de espetáculo muito grande. Ela frequentou esses lugares” (Entrevista com Vera Furacão, 18/12/2020)

---

<sup>185</sup> A História do Cabaré Moulin Rouge. Disponível em: <https://www.pariscityvision.com/pt/paris-a-noite/moulin-rouge/historia-moulin-rouge>. Acessado em 18 de abril de 2021.

Eu poderia simplesmente dizer que a nossa brasileira afrancesada e a portuguesa esteve lá, mas seria pouco para entender o que estou chamando de corpo-cabaré ou de corpo-Moulin Rouge. O mais importante não é saber que ela atravessou as portas do moinho vermelho, é perceber que o moinho vermelho atravessou-a. Mas, esse mundo afrancesado e cheio de glamour estava apenas do lado de dentro da arquitetura, do lado de fora existia outro mundo, menos glamoroso, onde as mulheres cisgênero e as travestis, europeias ou estrangeiras, faziam programa. O Boulevard de Clichy não se resumia ao grande moinho onírico que lembrava à Belle Époque, os turistas estavam em busca de outros sonhos, de outras atrações, que eram as prostitutas de Pigalle.

### **Corpo-Pigalle**

A região de Pigalli, que ficou conhecida como distrito da Luz Vermelha de Paris, ocupa um lugar central no imaginário sexual da Europa na década de 1980. Assim como o “De Wallen”, distrito da luz vermelha de Amsterdam; e o Reeperbahn, distrito da luz vermelha de Hamburgo, essa área recebia turistas de todos os continentes. Quem não conhece os detalhes dessa história poderia pensar que Pigalli é apenas o nome de um “quartier” ou de uma estação de metrô da capital francesa. Mas, basta dar uma olhada na internet para perceber os resquícios do passado, as marcas de um tempo em que Montmartre era um dos principais pontos de compra e venda de sexo da Europa.

“Pigalle, o bairro parisiense que já tanto seduziu boêmios e notívagos em cabarés lendários como Le Chat Noir e o Moulin Rouge e lançou mitos como a cantora e dançarina Joséphine Baker, decidiu escancarar a fama maliciosa com atrações noturnas espalhadas por lugares clássicos e desconhecidos (...) Hoje, Pigalle é ‘o último dos históricos bairros de noite’, depois que Montparnasse e a Champs-Élysées perderam essa característica (...) Trata-se de um aspecto ligado à personalidade do bairro, onde os sex shops fazem parte da economia e do cotidiano”<sup>186</sup>.

“Visite o Moulin Rouge e aprecie uma verdadeira apresentação de um cabaré francês em Pigalle. Relaxe em bares e casas noturnas e aprecie o animado bairro da luz vermelha de Paris. Com reputação cada vez melhor. Pigalle atualmente é um conhecido ponto de encontro noturno para assistir a uma apresentação de cabaré e aproveitar a atmosfera animada de Paris”<sup>187</sup>.

<sup>186</sup> Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/o-bairro-mais-picante-de-paris-revela-seus-segredos/>. Acessado em: 18 de abril de 2021.

<sup>187</sup> Disponível em: <https://www.expedia.com.br/Paris-Pigalle.dx6171591?pwaLob=wizard-package-pwa>. Acessado em: 18 de abril de 2021.

“Se você quer a versão romantizada do Distrito da Luz Vermelha, não precisa procurar mais do que o Pigalle de Paris. Imortalizada em canções de nomes como Edith Piaf e Yves Montand, e outrora lar de Van Gogh, Picasso e André Breton, o bairro tem uma história tão boêmia quanto obscena. O atual Pigalle continua sendo o centro do sexo em Paris, mas para acompanhar as lojas, os peepshows e os bordéis do XXI, você encontrará bares e clubes barulhentos. O bairro está localizado no sopé de Montmartre, e você sabe que está no lugar certo quando vê o moinho de vento do notório Moulin Rouge. Esta não é a parte mais segura de Paris à noite, então uma vez que você andou pelas ruas decadentes, vá para o superpino SoPi – South Pigalle – para tomar uma bebida e dançar no Le Mansart”<sup>188</sup>.

“Onde está o perigo? Não tem perigo, o que tem é o tradicional Museu do Erotismo. Têm ainda sexshops versão século 20, quer dizer feios e vulgares (os sexshops versão século 21 são totalmente diferentes). E inúmeras salas de projeção de vídeos pornográficos (...) Tem ainda uma vida noturna das mais agitadas, em torno de casas de espetáculos, boates, bares e cafés. Já deu para entender, não é? Pigalle é a região da boêmia, das prostitutas, dos parisienses do interior à procura de diversão e de turistas do mundo inteiro na mesma procura. (...) Durante o dia via mães com carrinhos de bebê, donas de casa com carrinhos de compra, tudo muito prosaico e tranquilo. À noite as vitrines se iluminavam com fotos pornográficas tamanho XXL, os ônibus de turismo soltavam nas ruas filas e filas de turistas sedentos de aventuras. Pois bem, aí está o famoso perigo de Pigalle. Nada além disto”<sup>189</sup>.

Esse não foi o universo que encontrei durante a pesquisa de campo, em Paris, a rotina de Pigalle tinha mudado por causa da pandemia de Covid 19. Quando fui pela primeira vez, em setembro de 2020, alguns espaços ainda estavam abertos, mas quando voltei, em dezembro, já estava tudo fechado. As informações que aparecem acima foram retiradas de lugares totalmente diferentes que reforçam, cada um à sua maneira, o imaginário clichê de Clichy. O grande *boulevard* dos sex shops, dos bares, das casas noturnas, dos museus eróticos, das faixadas luminosas, dos bordéis e do Molin Rouge continua atiçando a imaginação dos turistas, alimentando o saudosismo de quem conheceu esse local na década de 1980. É isso que estou chamando de corpo-Pigalle ou de corpo-Clichy. Não era apenas o glamour do moinho vermelho, era a diversidade da rua, os prazeres e os perigos da noite, que traziam um misto de violência, doença, morte, alegria, vitalidade, dinheiro e prazer.

Os turistas sabem que estão “no lugar certo quando” veem “o moinho de vento do notório Moulin Rouge”. Mas, é preciso ter cuidado porque “esta não é a parte mais segura de Paris à noite”. Essa observação contrasta com a do texto seguinte, que afirma que o único perigo são “as vitrines” iluminadas “com fotos pornográficas

<sup>188</sup> Disponível em: <https://www.oyster.com/pt/articles/the-4-most-famous-red-light-districts-in-europe-are-not-for-the-faint-of-heart/>. Acessado em: 18 de abril de 2021.

<sup>189</sup> Disponível em: <https://www.conexaoparis.com.br/caracteristicas-de-pigalle-em-paris/>. Acessado em: 18 de abril de 2021.

tamanho XXL” e “os ônibus” soltando “turistas sedentos de aventuras”. Se esse contraste continua existindo no século XXI imaginem o que acontecia na década de 1980. O glamour do grande Moinho Vermelho convivia lado a lado com o perigo, nos dois sentidos que foram apresentados acima.

Os homens do interior da França e os turistas de outros países da Europa ou de outros continentes podiam ser surpreendidos por um assaltante ou por uma travesti que fazia do seu corpo a sua arma de conquista. Mas, as vezes eles passavam pelas duas experiências de uma vez só, porque algumas delas faziam sexo e depois assaltavam os clientes. O dispositivo travesti, que ajudou a construir o corpo e a subjetividade através do glamour e do estigma, alimentando o brilho dos palcos e a escuridão das ruas, as fotografias do carnaval e as páginas policiais, também estava em Paris, porque as brasileiras levaram esse imaginário juntamente com elas.

“Na época falavam travesti, não era transexual (...) nessa época em Paris foi quando revolucionou as travestis do Brasil, travestis vindas do Brasil para a Europa e eu fui uma das pioneiras que vim logo, rápido. Depois chegou a Portuguesa, a Marli, a Barbarela, tudo cearense sabe? Tudo cearense (...) Na época tinha uma cafetina brasileira que morreu matada chamava Eliza, que comandava Pigalle” (Entrevista com Vera Furacão, 18/12/2020).

“Vocês vão me desculpar vocês são brasileiros, mas começou a haver várias pessoas do Brasil que vinham na intenção de roubar (no Bosque de Bolonha), a prostituição era uma cortina que tinha, mas acabava vindo pra roubar. Elas iam aos clientes roubavam faziam uma horinha com chave do carro, começou a descambar tudo e a polícia numa altura fechou, interditou, a gente podia ir, mas a polícia vinha e nos levava presas e ficávamos toda a noite e as vezes que saia a polícia ficava a espera no hotel para nos levar outra vez. Depois houve uma vez, vocês devem saber uma Claudia que matou Eliza não sabem? Na rua do Pigalle onde eu trabalhei havia um prédio, tinha uma brasileira que era a Eliza muito bonita, era como uma chefe (Entrevista com Andreia Ramos, 20/09/2020).

Quando Márcia Mendonça desembarcou em Paris não estava levando apenas um “amigo” e a sua bagagem, ela carregava em cima da pele uma identidade, que nem tinha construído direito, que estava em processo de lapidação. Mas, quem foi que disse que as segmentações identitárias são construídas apenas por nós? Elas surgem através da alteridade, do contato com os outros. Quando Márcio Mendonça começou a surgir, na primeira metade da década de 1950 ele não sabia o que significava ser marica. Assim como Márcia Mendonça não entendia na prática o que significava ser travesti ou transexual na década de 1980, foram as outras pessoas que ensinaram através da calúnia, da difamação e da injúria.

Ela foi para Paris em busca do glamour da “Belle Époque” e da “Cidade Luz”. Mas, quando chegou no hotel e descobriu que tinha que se vestir de homem ela percebeu que não era vista apenas como uma artista imigrante, era uma travesti brasileira, com toda a carga de preconceito que esse termo carregava. Por mais que ela se identificasse como transexual, o gerente só via o travesti, fazendo questão de flexionar o gênero no masculino. Estamos diante de duas identidades que foram construídas no Brasil e reconstruídas no exterior, a identidade de gênero e a identidade nacional. A palavra travesti era lida como sinônimo de um tipo específico de homem brasileiro.

As travestis brasileiras já estavam na França desde o final da década de 1970 e começo da década de 1980, fazendo os seus espetáculos nos teatros, nos cafés, nos cabarés, nas ruas, nos bordeis e nas boates, exportando o glamour do carnaval carioca e o estigma da prostituição brasileira. Algumas ficaram conhecidas internacionalmente por causa do tráfico de silicone e de gente, da violência, da cafetinagem, dos assaltos e até das mortes. Assim como tinha outras que representavam o Brasil através de outros atributos que causavam admiração e fascínio. Para parte dos franceses ser travesti significava automaticamente ser artista, dos palcos, ou ser trabalhadora do sexo.

Márcia ganhava dinheiro com as pinturas ou tocando violão e piano no metrô e nos restaurantes, mas esse valor nem sempre era suficiente para permanecer em Paris ou viajar com tranquilidade para outros países da Europa. Como disse Marcise Mendonça: ela “comeu o que o diabo amassou para sobreviver”. A solução encontrada foi transformar o próprio corpo em ganha-pão. Ela não era puta, não tinha a manha da putaria internacional, o máximo que ela conhecia era a danação das boates e dos cinemões de Fortaleza. Ela precisava construir um corpo-meretrício, um corpo-zona, um corpo-bordel.

Da mesma forma que Márcio Mendonça precisou treinar para ser artista e/ou religioso, construindo um corpo de pintor sacro e/ou de noviço sacro, a Márcia precisava criar um corpo de artista de rua ou de puta de rua, capaz de convencer os clientes. Essas experiências de pintar e de esculpir uma puta em si desapareceu da memória oficial, ela aparece apenas nas lembranças de quem conheceu ela em Fortaleza, São Paulo e Paris. A memória familiar, a memória limoeirense, não fala sobre isso, porque supostamente acabaria com a imagem oficial do pintor de arte sacra. O que eu defendo é exatamente o contrário, que para entender (ou

desentender) Márcio Mendonça e Márcia Mendonça é necessário conhecer a sua complexidade, com os meandros da sua personalidade.

O que fazia dela uma pessoa singular não era apenas o que chamavam de genialidade, era a sua humanidade. O seu corpo era do mundo, por mais que se ajoelhasse diante do altar, que se voltasse para o alto, através da fé e da arte, era uma criatura humana, demasiadamente humana. A tentativa de separar o corpo utópico, que seria genial e ilimitado; do corpo humano, que seria errante e limitado, pode matar a sua humanidade<sup>190</sup>. Não foi apenas Vera Furacão quem disse que ela “fazia a puta”, outras pessoas também falaram sobre as experiências que ela viveu nas ruas de Paris. “Ela ganhava nos quadros” e “nos programas”, “ela pintava quadro quando estava com vontade”, assim como fazia programa quando precisava de dinheiro, quando surgia essa oportunidade ou, simplesmente, quando estava com desejo.

“Me contou das viagens, mas as vezes escapulia uma pequena danação no *Boi de Bolounes* (Bosque de Bolonha). Fez um pouco de prostituição e eu perguntei: Mas Márcia você, para a pessoa se prostituir assim não deve ser muito incomodo? Porque você não sabe que tipo de parceiro você vai ter, se o parceiro tem um pênis muito grande, um pênis muito grosso, se é grosseiro, o que é que ele quer fazer. Ela disse: - Não no começo dói um pouco, mas depois cria calos. Eu achei essa história muito curiosa, muito engraçada assim (...) Me confidenciou depois, no começo dizia que não fazia, mas confidenciou depois. Era, no período que ela estava na Europa” (Gilmar de Carvalho, 20/03/2018).

“Você acha que todas que dizem que vai para a igreja rezar realmente vai? Vão nada, vão para rua mesmo, para a pista. Você não tem uma vida estável com muita coisa só pela pintura, tudo bem que ela era famosa né, mas tudo bem, não posso saber da quantidade de grana porque naquela época era bem conceituada. Mas, quem é que não fazia ploque? Elas faziam sim. A Barbarela fazia sim. Naquela época não tinha, era novidade, então elas ganhavam muito. Por isso que elas iam para Paris” (Entrevista com Thina Rodrigues, 08/07/2018).

“Ela se prostituiu. O que sei é que ela disse que quando esteve em Paris ela se prostituiu” (Entrevista com Charles, 30/05/2021).

“Ela disse que trabalhou, ela disse que se prostituiu uma época na França, era um único modo dela sobreviver lá, mas descobriram ela na Europa quando ela se prostituía fazia algum programa pra ganhar dinheiro. Ela disse pra mim que descobriram ela lá. Claro que ela deveria fazer algum quadro por isso descobriram. Aí ela acabou fazendo muito trabalho lá, inclusive, pintando igrejas, capela na Europa, entendeu? Mas, depois que descobriram, ela falou que não era a praia dela, esse mundo da prostituição (...) Falava

---

<sup>190</sup> Os pintores e as pintoras que foram chamados de gênios ou de gênias tinham um corpo de carne e não apenas de tinta. Nenhuma arte explica-se apenas por ela mesma, é preciso entender os autores e as autoras e a sociedade em que eles e elas vivem, a formação pessoa e artística, os estilos de vida e de arte, com todas as condições e contradições que acompanham a existência.

assim: Me sinto muito mal em fazer isso, mas no começo eu não tinha, você chega em um lugar que não conhece, como eu cheguei em São Paulo, ninguém me conhece, ninguém sabe, então você entra nessa. Mas, ela disse pra mim isso não é minha praia” (Entrevista com Edmilson, 24/06/2019).

“Ela era puta, fazia a puta. Em Pigalle elas moravam no Hotel, até a Camille trabalhava em frente o Moulin Rouge, trabalhava perto da Capela de Santa Rita de Cássia, no bar, sentada, depois que ela terminava de trabalhar, trabalhava sentada. (A Portuguesa/Márcia) ia muito na Santa Rita de Cássia, fazia tanto pecado que ia no pé da Santa Rita de Cássia e acendia uma vela, lá em Pigalle, ela era muito ocupada (Entrevista com Vera Furacão, 18/12/2020).

As falas de Gilmar de Carvalho, Thina Rodrigues, Edmilson Holanda, Charles e Vera Furacão sugerem que ela teve experiências com a prostituição em Pigalle e no Bosque de Bolonha. Uma das coisas que aprendemos com os interlocutores e as interlocutoras é que não vamos conseguir entender (ou desentender) a Márcia separando as artes da religião, do gênero e da sexualidade. A imagem dela rezando na Capela de Santa Rita é muito simbólica, ela não deixava de ser religiosa porque fazia programa, pelo contrário, alimentava ainda mais a fé já que ficava preocupada com a noção de pecado<sup>191</sup>.

O corpo dela estava no meio de uma encruzilhada<sup>192</sup>, quando atravessava a praça do Boulevard Clichy saía do glamour e entrava no campo de prostituição ou na sacristia. De um lado estava o Moulin Rouge, que é um símbolo da Cidade Luz, de outro, encontrava-se o hotel/bordel e a capela, iluminados pelas luzes vermelhas e pelas velas. Ela se transformava quando transitava de um espaço para outro ou de um tempo para outro, mas também conseguia ser diferente no mesmo dia e na mesma praça. Ela podia fazer a glamorosa, a puta, a pintora e a religiosa dependendo das próteses que tinha em cada momento, a dimensão protética não estava apenas no silicone, encontrava-se nos objetos que usava para fazer corpo.

As roupas, a maquiagem e os calçados que usou para entrar no Molin Rouge; as vestimentas eróticas, as maquiagens provocantes, as bolsas e os instrumentos que usava para fazer o trabalho sexual; os pincéis, as tintas e os quadros; assim como os terços e as velas eram próteses. Quando ela mudava as roupas, os calçados, as maquiagens e os objetos mudavam também o corpo, porque o que produzia uma

<sup>191</sup> Não podemos esquecer que Márcia Mendonça tinha uma formação religiosa muito forte, que quase se tornou frade, que vivia dentro das igrejas, dos mosteiros e dos conventos. Essa tradição religiosa nunca desapareceu do seu corpo, das suas artes e da sua subjetividade.

<sup>192</sup> Basta traçar uma reta partindo de Pigalle e passando pela Place Blanche e outra saindo do Molin Rouge e chegando na Chapelle Sainte-Rita que formamos uma cruz, a encruzilhada não é apenas uma analogia, ela vivia produzindo esse entrecruzamento através das suas andanças.

determinada corporalidade não era somente as carnes, eram os diversos acoplamentos objetivos<sup>193</sup>.

Ela podia sair do bordel, com uma roupa de trabalho, e atravessar até a igreja para rezar; assim como podia ser danada mesmo quando estava vestida de acordo com os padrões indumentários da burguesia europeia do Moulin Rouge ou das beatas que viviam rezando na capela de Santa Rita. Essa mistura faz parte da complexidade de Márcia Maia Mendonça. Mas, é preciso ter cuidado para não romantizar demais esse conceito, ele não pode ser pensado de maneira calma e pacífica, ninguém passa por uma mistura como essa sem conflitos, contradições ou traumas. Assim como não vive o tempo todo alimentando (ou se alimentando de) experiências conflituosas, contraditórias e traumáticas.

O trânsito entre a igreja, o cabaré e o bordel não demonstram apenas a sua complexidade, expõe também os seus conflitos<sup>194</sup>. Existia uma dualidade ou complementaridade entre o sagrado e o profano, entre o mercado das artes e o mercado do sexo. As falas transitam entre esses dois mundos, tentando explicar que a prostituição surgiu quando as experiências artísticas deixaram de ser rentáveis. Mas, também vemos o contrário, que as experiências artísticas só teriam se tornado rentáveis por causa da prostituição, dos novos contatos que esse universo proporcionou, tanto em termos de venda como de cursos.

Essa relação entre arte sacra e prostituição, que aparece nas memórias sobre Márcia Mendonça, assim como entre medicina e prostituição, que surge quando falam de Camille Cabral, amplia o campo de visão para fora da zona de meretrício. Essa tentativa de aproximação entre as duas histórias não foi feita por acaso, Camille Cabral é uma médica dermatologista que saiu da Paraíba e construiu uma vida estruturada em Paris. Ela criou a PASTT<sup>195</sup>, participou de programas na TV e de vários documentários, saiu nas revistas e nos jornais da França e desafiou o submundo das

---

<sup>193</sup> Essa separação é apenas didática, o corpo nunca era apenas de um jeito, não existia uma glamorosa, uma puta, uma pintora ou uma religiosa pura, porque essas roupas, esses calçados, essas maquiagens e esses objetos se misturavam.

<sup>194</sup> O que as falas mostram é exatamente isso, que ela tentou esconder as suas experiências porque podiam ser vistas como pecado. Essa mistura não era totalmente digerível no dia-dia e continuou não sendo quando ela começou a contar e escrever as suas memórias.

<sup>195</sup> PASTT significa Prévention Action Santé Travail pour les Transgenres (Prevenção, Ação, Saúde e Trabalho para os Transgêneros). É uma associação que se tornou reconhecida internacionalmente por causa do trabalho social com as travestis e as transexuais que saem dos outros países da Europa e de outros continentes para tentar a vida em Paris.

redes internacionais de tráfico humano. Além de criar programas de assistência social para LGBTs, foi eleita vereadora pelo 17º arrondissement de Paris.

Márcia Mendonça não chegou a ter a mesma fama de Camille Cabral, mas era vista para além do campo da prostituição, porque era uma artista transexual católica. As duas saíram do interior do Nordeste brasileiro e passaram por instituições católicas antes de emigrar para a Europa. O primeiro nome social de Camille, coincidentemente, também foi Márcia. Não é por acaso que a médica transexual, católica e ex-imigrante, que gostava de arte, se identificou com a artista transexual católica e imigrante, elas possuem vários elementos em comum.

Quando Vera Furacão incluiu Camille Cabral em meio a uma entrevista sobre Márcia Mendonça queria dizer exatamente isso, que as duas saíram do Brasil e extrapolaram o campo da prostituição, enveredando pela medicina dermatológica e pelas artes sacras. Mas, ao mesmo tempo, estava dizendo o contrário, que antes de chegarem onde chegaram elas passaram por Pigalle, conhecendo na prática os prazeres e as dores desse mercado sexual. Como Camille Cabral é médica dermatologista não precisa negar as suas experiências na prostituição, porque o seu trabalho no PASTT está diretamente relacionado com o seu passado, um dos motivos dela criar uma instituição e se preocupar com as questões de saúde e prevenção, é porque ela conheceu de perto as alegrias e as tristezas desse mundo.

“Eu cheguei na França no começo da aids, eu me lembro muito bem porque eu fazia estágio no São Luiz que era um polo de doenças sexualmente transmissíveis. Vinha muitos imigrantes, inclusive as meninas, que eram trabalhadoras do sexo. As transexuais vinham para este ponto que era um ponto mais conhecido de tratamento de doenças infecciosas e sexuais, então muitas vinham, muitas com gonorreia, sífilis, com muitas coisas. Uma vez me lembro muito bem, que na Sociedade de Dermatologia, nas grandes reuniões internacionais de dermatologistas na Europa vinham muitos professores de todo o mundo e discutiam coisas estranhas em homossexuais jovens” (Entrevista com Camille Cabral, 20/09/2020)

As ruas, os bordeis e os bosques não eram apenas uma mina de prazer e de dinheiro, era uma enxurrada de preconceito, de violência, de doenças e de morte. Camille não precisa negar o trabalho que ela realizou porque ela defende o direito ao prazer e ao trabalho sexual, combatendo os preconceitos, a violência e as doenças para diminuir as mortes. O trabalho de Márcia Mendonça não dava essa mesma liberdade porque ela construiu uma história ligada à Igreja e às artes sacras. Ela era uma pessoa do mundo e pintava o profano, mas construiu uma imagem ligada a

sacristia, se vestindo de frade e de freira. É muito difícil saber quanto tempo ela realmente passou na prostituição, porque as referências que temos é apenas das memórias. Apesar dela dizer que com o tempo se acostumava, que criava calos, ela também afirmou que não era sua praia, que deixou as ruas quando foi descoberta como artista em Pigalle, como tinha acontecido com a cantora Edith Piaf cinquenta anos antes<sup>196</sup>.

Ela agia de maneira solitária ou através dos grupos, mas o seu corpo não era apenas individual e nem grupal. O noviço obediente e a noviça rebelde não era um indivíduo e uma indivíduo, existia um corpo arquetípico e uma tradição milenar que se expandiu por diversos tempos e espaços. A mesma coisa vale para os cabarés e o mercado da prostituição, o corpo-Molin Rouge e o corpo-Pigalle não era apenas o corpo individual, que passava pelo moinho vermelho e pelo distrito da luz vermelha, era um novo tipo de sujeito e de sujeição, que surgia no interior da sociedade fármaco-pornográfica. Eram novos protótipos de mulheres cis e de travestis, produzidas para (e através do) comércio internacional do sexo.

Pigalle não era apenas Pigalle, assim como o Bosque de Bolonha não era apenas o Bosque de Bolonha, eram pontos dentro de uma grande teia, que podemos chamar de globalização do sexo. Esse comércio transcontinental, construído de maneira legal ou ilegal, não era composto apenas pelas travestis e transexuais, existiam homens e mulheres cis, heterossexuais, homossexuais ou bissexuais que trabalhavam nos apartamentos, nas ruas, nos bordéis e nos bosques. Mas, não havia um bloco homogêneo que representava a prostituição de modo geral, porque ela muda de acordo com o tempo e o espaço, podendo ser diferente na mesma época e no mesmo local. Existiam especificidades que estavam relacionadas com a cor e a etnia, a origem geográfica e de lugar, o gênero e a classe social dos praticantes. A prostituição das ruas e dos bosques, por exemplo, não era igual a prostituição dos bordéis e dos apartamentos, assim como a prostituição da maioria dos espaços fechados não era igual a prostituição de luxo que havia nos grandes hotéis da cidade.

Ao andar pelas ruas de Paris a noite, passando pelo *Boulevard* de Clichy a pé e pelo “Bois de Boulogne” de carro, descobri que o comércio sexual continuava existindo, mesmo na época da pandemia de coronavírus. O Bosque de Bolonha “é

---

<sup>196</sup> A cantora não fazia programa nas ruas mas começou a sua carreira a partir do momento que encontraram ela cantando em Pigalle na década de 1930. Ela cantou em vários cafés e cabarés e, quando veio a fama, cantou também no Molin Rouge.

uma mata, cortada por uma extensa avenida de mão dupla, onde tem lugar um incessante fluxo de carros e pedestres, especialmente nos finais de semana”. A maior diferença com “relação às demais zonas sexuais de Paris”, é que “o *Bois de Boulogne*” tinha uma “presença maciça de travestis e transgêneros” (Vale, 2005, p. 190). Era um mar de árvores e de prostitutas, que formavam uma diversidade de plantas, de raças, de etnias, de línguas, de sotaques e de nacionalidades.

Paris é uma das cidades que nunca saiu da rota internacional do sexo. Mas, esse comércio não é estanque, ele muda ao longo das décadas, de acordo com a realidade do país. Existem fatores sociais, políticos e econômicos que tornam uma nação, ou parte dela, um destino estratégico para milhares de travestis e transexuais, assim como há elementos que produzem uma fuga em massa de um país ou de uma região. “As disputas internas pelo controle do mercado do sexo pago entre travestis” nas ruas e nos bordéis de Paris “fizeram com que outros destinos ganhassem visibilidade” no final da década de 1980. A diminuição da imigração de travestis brasileiras para a capital francesa coincidiu com “o endurecimento das políticas migratórias na França” (Belizário, 2018, p.133).

Na década seguinte “a Itália tornou-se o lugar preferencial” e ocupa até hoje “um lugar importante no imaginário das travestis”. Mas, desde o início do século XXI que “a Espanha” entrou “no circuito da migração travesti (especialmente as cidades de Madrid e Barcelona)”. Com a crise de 2008, essas cidades perderam espaço, “concorrendo com Suíça, Dinamarca, Bélgica, Holanda e outros países”. O auge da migração das travestis brasileiras para Paris foi na década de 1970 e 1980, quando centenas delas migraram em busca “das casas de show da capital francesa” e das zonas de prostituição (Belizário, 2018, p.133). Mas, como lembra Alexandre Fleming, havia aproximadamente “1000 travestis, transexuais e transgêneros de origens variadas”, que viviam “quase exclusivamente do comércio sexual desenvolvido no *Bois de Boulogne*”. Se existia essa movimentação toda no começo do século XXI, quando não era mais o auge, imagine na década de 1980.

Estima-se que de todas as travestis que trabalhavam na França, em meados da década de 1980, mais de setenta por cento eram brasileiras, não é por acaso que em algumas ocasiões *brésilien* se tornou sinônimo de travesti e travesti se tornou sinônimo de *brésilien* (Belizário, 2018, p. 132-133) (Vale, 2007, p. 170). Paris passou a ser o Eldorado das travestis que sonhavam com uma vida dourada, com uma carne que fosse cravejada de brilho, de luzes, de cores, de riquezas, de joias. Passou a ser

o desejo de quem queria ter uma quantidade de francos que fosse suficiente para fazer as transformações corporais, para enfrentar as cirurgias e a hormonioterapia com segurança, para retirar a barba e fazer implantes de cabelo<sup>197</sup>.

Quando Márcia Mendonça chegou em Paris, em 1985, o mercado da prostituição parecia mais promissor para as travestis e as transexuais do que o mercado das artes de rua. Basta dar uma olhada no depoimento das brasileiras e portuguesas que viveram em Paris nesse período para perceber que esse imaginário estava presente. Enquanto elas falavam sobre essa época, os olhos delas brilhavam, como se vivessem novamente as alegrias de um tempo que não volta mais. A vida não era apenas flores, havia violência, conflito, doença e morte. Mas, algumas delas conseguiram garimpar alguma coisa, conquistando uma vida melhor do que tinham antes.

“Paris nos anos 80, de 80 a 85 isto foi como eu costumo dizer um poço sem fundo, havia os transexuais... as transexuais, foi um bum, uma novidade que apareceu (...) Nós íamos ao cabeleireiro todos os dias, nossas roupas eram diferentes todos os dias, cada uma se vestia mais luxuosa que a outra (...) combinávamos o sapato com a bolsa, com a cor do vestido, íamos ao cabelereiro todos os dias, quer dizer, nós éramos umas bonecas como se costuma dizer (...) Pigalle era o centro das atenções das transexuais. A praça Clichy e Pigalle era uma avenida onde se via transexuais por tudo que era lado, era pelo lado esquerdo, lado direito, no meio era um jardim que havia transexuais, havia hotéis onde a gente vivia, havia prédios onde a gente vivia fazia nossas loucuras, quer dizer, foi muito bom (...) O Bosque de Bolonha era um bosque encantado, porque era prostituição ao ar livre, tinha que comprar uma cabana, uma tenda de campismo para atender os clientes, ainda hoje há muitas que fazem isso, mas é impessoal, é bosque no meio da estrada, quando querem fazer seus fazeres vão para dentro” (Entrevista com Vera Furacão, 18/12/2020)

“A prostituição era uma prática que naquele tempo dava um certo dinheiro, hoje dá muito pouco a não ser os grandes corpos *call girl* para sair com milionários talvez exista dinheiro mas hoje é muito difícil. Uma coisa que elas faziam a prestação sexual naquele tempo que eu cheguei as meninas saíam por 400 até 600 francos e hoje uma coisa que era 100 euros, passou a ser 30 euros, então você veja a defasagem econômica dessas meninas” (Entrevista com Camille Cabral, 20/09/2020).

O Boulevard de Clichy e o *Bois de Boulogne* não era um paraíso, não havia uma praça encantada ou um “bosque encantado”, essa é uma percepção de quem olha para o passado com os olhos do presente, lembrando da época em que eram

---

<sup>197</sup> Elas chegavam na Europa escavando e garimpando a própria carne para tentar “ganhar mais dinheiro (em uma moeda com câmbio valorizado em relação a de seu país)”. Buscavam espaços que fossem “mais seguros para viver”, onde pudessem mudar completamente as suas vidas e ajudar “econômica à família” que permanecia “no país de origem” (Belizário, 2018, p. 03).

jovens e ganhavam mais dinheiro. Mas, além da prostituição de rua, de hotel/bordel e do Bosque de Bolonha havia também a dos apartamentos: quem conseguia juntar uma boa quantidade de dinheiro optava por trabalhar no seu próprio quarto, voltando para o bosque apenas para matar a saudade de fazer sexo ao ar livre.

“Muitas iam para apartamentos que na época um apartamento, para você ver o tanto que o povo ganhava dinheiro, ficaram ricas (...) Na época os homens iam paquerando a gente, você está com seu marido assim? E de repente já vinha um homem assim, chamando você. Era muita tentação. Eu vi cada coisa aqui, eu vi cada coisa nesse mundo, aqui travesti brasileira tinha bicha que colocava peito, aqueles peitões tão grande os homens se deliciavam (...) a gente que ganhava muito dinheiro e ia para apartamento você ganhava muito dinheiro em apartamento eu mesma ganhei muito dinheiro em apartamento (...) agora gostoso é lá no Bosque de Bolonha à noite, não importa a hora, gostoso é. Eu saía com os homens mais lindos que você imagine. Vinha homem falar com você, já vinha assim ... já vinha com a mão no bolso pagava. Cada homem ... homem de ficar impressionada (...) Era assim, trabalhava no Pigalle cedo e terminava a noite no Bosque de Bolonha, não tinha lugar, pegava o carro e ia embora” (Entrevista com Andreia Ramos, 20/09/2020).

Ao longo das falas aparece uma diversidade de lugares e de conceitos, elas utilizam os termos travesti, transexual e transgênero quando se referem ao mercado da prostituição. Mas, não se trata de uma tentativa de separar travesti de um lado e transexual de outro e nem mesmo de juntar tudo embaixo de um guarda-chuva conceitual, a impressão que temos é que na maioria das vezes estão falando dos corpos das pessoas que convencionamos chamar no Brasil de travestis. Como disse Vera Furacão quando elas chegaram no final da década de 1970 não chamavam de transexual, era de travesti. Mas, porque Andréia usa o termo transexual para se referir a essas mesmas pessoas? O conceito de travesti em Portugal estava ligado a arte que eles chamavam de travestismo, eram homens cis, héteros, homossexuais ou bissexuais, que se vestiam para fazer show, como fazem as drag queens.

### **Corpo-dispositivo**

O termo transexual, na citação de Andréia, não é o mesmo do dispositivo transexual, citado por Berenice Bento (2006), e nem do fenômeno Roberta Close, apresentado por Elias Veras (2013), porque ela está falando a partir de outro contexto, que é o de Portugal e França. Está mais relacionado com o trânsito entre os sexos ou entre os gêneros, sendo substituído em algumas ocasiões por transgênero, que

muitas vezes significava o que hoje chamamos de travesti. Mas, como observa Sandra Saleiro (2013) não existe apenas uma definição de transexualidade ou de travestilidade, o que há são transexualidades e travestilidades, que podem ser diversas tanto no Brasil como na Europa. O discurso médico sobre a transexualidade não é novo mas ele não estava nas ruas, quem estava se popularizando era o dispositivo travesti, foi preciso décadas para que as mulheres trans absolvessem o paradigma transexual ou construísse novas maneiras de pensar essa transexualidade.

O fenômeno Roberta Close foi, sem sombra de dúvida, um dos fatores que contribuiu para essa divulgação, mas ao longo das últimas décadas do século XX e das primeiras do século XXI a mídia e os movimentos sociais construíram novas formas de pensar essa mudança de gênero. Eles perceberam que havia transições que eram distintas daquela que tinham chamado, até então, de travesti. O termo transgênero passou a ser um guarda-chuva conceitual, substituindo ou amalgamando os termos do passado, como travesti e transexual, que dependendo do contexto também podiam ser grandes guarda-chuvas conceituais. Como disse Márcia Mendonça, ela começou a sua transição tentando copiar as travestis, que para Andréia eram as trans. Ou seja, não havia ainda essa distinção específica entre travestis e transexuais.

Quando esses termos apareciam, no contexto brasileiro, português ou francês, era tentando englobar o todo, como acontece hoje com o termo transgênero. Foi apenas no decorrer do tempo que as segmentações específicas se tornaram visíveis. Os dispositivos foram ganhando especificidade e os próprios movimentos sociais começaram a lutar por pautas específicas. Todas, todos e todes estavam em trânsito, mas a maneira como transitavam era diferente, havia uma diversidade sob esse guarda-chuva conceitual que chamamos de transgeridade.

Ao invés de pensar esses conceitos de maneira absoluta, afirmando que significava isso ou aquilo, precisamos pensar como categorias políticas. Não era a definição em si que importava, muito menos a origem etimológica, era o sentido político que tinham em cada sociedade e em cada época, o sentido muda de acordo com os conflitos, com o estigma que essas palavras podem provocar. Depende muito das configurações sociais, são elas que determinam, ou pelo menos influenciam, a escolha de um conceito e não de outros. Mas, essa seleção não é estanque, ela muda

de uma época para outra, de um local para outro, podendo ser diferente até mesmo dentro do mesmo tempo e espaço.

“Começamos a usar o termo transgênero. Naquele tempo já era transgênero então, Prévention Action Santé Travail pour les Transgenres (Prevenção, Ação, Saúde e Trabalho para os Transgêneros). Já nesse tempo era uma palavra bárbara ninguém sabia o que era Transgenre. Eu vou contar uma história dessa terminologia que até me salvou por acaso em relação a esse local daqui. Então veja bem, antes era travesti, transexual o termo, e pouco a pouco, travesti era um termo um pouco pesado, uma conotação mais de cabaré, uma conotação mais discriminante um pouco, digamos que não era muito apropriado a pessoa ser chamada de travesti, então transexual era mais associado a mudança de sexo, a mudança sexual (...) Nós colocamos Transgenres em nosso estatuto que nos salvou de muita coisa, porque quando eu ia com nosso estatuto que tinha travesti e transexual ninguém dava o local para a gente (...) Nós fizemos uma reunião onde tinha transexuais, travestis, e colocamos transgenres, de uma maneira que quando os senhores proprietários viam o transgenres não entendiam se era transexuais, travesti e foi muito bom isso foi uma manobra que nos salvou de muita discriminação, mas assim perguntavam o que é transgenres? Está aqui no estatuto, está tudo aqui, eu falei a verdade não muito visível, mas falei transgenres é uma pessoa muita discriminada e muito excluída da sociedade, não menti né, mas se eu for falar que é uma transexual e uma travesti também não iam aceitar” (Entrevista com Camille Cabral, 20/09/2020)

Quando o termo travesti se tornou pejorativo muitas passaram a utilizar o termo transexual, que começou a ganhar especificidades. Mas, como boa parte desse trânsito acontecia nos palcos e nos campos de prostituição de Paris, os dois termos passaram a ser vistos como pejorativos. A solução encontrada foi utilizar *transgenres* como estratégia política, para fugir do estereótipo. A escolha do termo travesti, transexual ou transgênero não é apenas uma questão de autodenominação individual, porque ninguém se autodenomina sozinha, há sempre um grupo, ou vários grupos, um campo de disputas e de conflitos, que influencia na escolha de um conceito e não de outros.

Além de tudo isso existem os dispositivos, os “arranjos de poder” que se espalham nas “relações dispersas” da vida cotidiana, “possibilitando afirmações, negações, teorias e todo um jogo de verdade, que podem ser identificados nas práticas discursivas”. Os dispositivos de poder incitam “a produção de enunciados, de discursos”, que ajudam a nomear e produzir corporalidades. Um dispositivo, seja ele travesti ou transexual, não é feito apenas de linguagem verbal, ele é feito de carne, ele se encarna e vira corpo (Silva e Sousa, 2013. p. 87). As travestis e as transexuais ganham configurações corporais que as tornam diferentes.

Estamos diante de duas formas de visibilidade, a primeira, construída através do dispositivo do estigma, é resultado do encontro dessas vidas infames com o poder, foi a partir dos enquadramentos criados pela polícia e pelos jornais que elas ganharam corpo e rosto. Mas, como reação a esses moldes elas se organizaram em grupo e modelaram uma nova imagem<sup>198</sup>. O que não podemos esquecer é que uma nova identidade não deixa de ser uma identidade, os novos paradigmas ou os novos dispositivos também podiam se transformar em prisão, em violência e até em morte. É por esse motivo que é tão importante pensar nos contra-discursos. Elas criavam ou não um curto-circuito nesse sujeito travesti ou transexual que nascia dentro da sociedade fármaco-pornográfica?

Elias Veras (2013) chamou atenção para o fato de que parte das travestis de Fortaleza estavam em busca de uma originalidade. Apesar de serem acusadas o tempo todo de não serem originais, porque são dissidentes, elas aderiram a uma identidade que se baseava na ideia de que existia uma travestilidade verdadeira, que adquiria a sua verdade através das tecnologias fármaco e pornográficas. Mas, o que acontecia com as pessoas que não tinham acesso ao mercado legal de hormônios e silicone? Elas faziam de maneira clandestina. As “agulhas da beleza”, que muitas vezes se transformavam nas agulhas da doença e da morte, ganhavam um status de glamour. Diante da realidade social de carência e da explosão de padrões do que seria uma travesti ou uma transexual os procedimentos ilegais surgiam como única possibilidade de beleza. Quem não se enquadrava nesses modelos, como disseram as interlocutoras de Elias Veras não eram vistas como “travestis de verdade” ou transexuais de verdade (Elias, 2013, p. 87-94)

Não se trata apenas da emergência de um sujeito, ou de dois sujeitos, é do apagamento das travestilidades e das transexualidades que não cabiam dentro dessas fôrmas. Essa é uma das dimensões que não podemos esquecer, o lado cruel dos processos de subjetivação. O perigo não se encontrava apenas na polícia e nos jornais, estava no próprio conceito de “travesti de verdade”, a estigmatização não aconteceu apenas por causa das abordagens policiais ou das páginas policiais, é

---

<sup>198</sup> Ao lado do glamour e do estigma nasceu uma sinfonia de bichos e de bichas, uma orquestra de “colibris” militantes, que transformou a festa em manifestação e o luto e em luta, criando uma nova maneira de ver os movimentos, através da manifestação. O corpo das travestis não é mais apenas do carnaval, dos shows da televisão, da dança, do teatro e das páginas policiais, o corpo agora é coletivo e carrega novas bandeiras, é o corpo do Movimento Nacional e Internacional de Travestis e Transexuais.

resultado da hierarquia entre travestis de verdade e travestis de mentira (Elias, 2013, p. 87-94).

Em que condições elas acessavam essas tecnologias corporais? Quantas delas morreram tentando? E as que não conseguiram? Deixaram de ser travestis por causa disso? Como ficava a situação de quem morava na zona rural e passava pelo processo de transição sem hormônios e silicone? Quais eram as consequências para quem se enquadrava através da “passabilidade”, ou seja, a invisibilidade social de sua própria diferença, para quem se enquadrava de maneira precária e para quem não se enquadrava? Quais eram os contra-discursos que desafiavam a emergência dessa sujeita travesti ou dessa sujeita transexual na sociedade farmacopornográfica?

Se o corpo de parte das travestis e das transexuais estavam ligados a ideia de “travesti de verdade”, de transsexual de verdade ou de “mulher de verdade” (Veras, 2013, p. 87 e 98), esses dois dispositivos não estavam apenas classificando e segmentando os corpos trans, eles criaram uma hierarquização dentro de cada categoria e entre as categorias. Para ser travesti ou transexual de verdade tinha que existir as travestis e as transexuais que supostamente não eram de verdade, que ficavam do lado de fora desses enquadramentos, que buscavam se enquadrar de maneira ilegal, correndo o risco de adoecer ou morrer em nome da observância desses padrões.

Não se trata de um julgamento moral, as travestis pertencem a uma coletividade e reproduzem os mesmos padrões da sociedade em que vivem. Elas também se baseiam na estética fármaco-pornográfica e muitas vezes possuem uma feminilidade elevada ao quadrado, porque a maioria dos corpos são esculpidos para serem chamativos e para deixar os atributos femininos ainda mais visíveis. Elas sabem o preço que pagam, tanto no sentido de dinheiro como de dor e alegria. Thina Rodrigues, que foi interlocutora de Elias Veras e que conversou comigo sobre Márcia Mendonça, sabia que as agulhas da beleza não traziam apenas beleza, que podiam gerar doença e morte. Ela podia ter morrido nas mãos de uma bombadeira, da polícia ou de algum transfóbico. Mas, ela preferiu enfrentar tudo isso, desafiar as agulhas da sociedade, construir a sua beleza apesar de tudo e de todos.

Se as mulheres cisgêneros podiam porque ela não poderia? Muitas morreram, e ainda morrem tentando fazer isso. Um dos motivos de Márcia Mendonça ter falecido tão cedo foi a maneira como construiu o corpo, por tentar se enquadrar de todas as formas nesses paradigmas estéticos através do submundo, do mercado legal e ilegal

de silicone e das operações clandestinas. É preciso levar em consideração a vontade individual das duas. Mas, não se trata apenas de uma questão individual, os nossos corpos são construídos e destruídos de maneira sistêmica, o que precisamos perguntar é de que forma esse sistema social ou essas estruturas sociais, ajudam a viver e a matar. A sociedade fármaco-pornográfica e o submundo que ela cria provoca alegria e tristeza, felicidade e dor, podendo ser vital ou mortal<sup>199</sup>.

### **Um apartamento em Urano e Saturno**

As travestis e as transexuais, que são vistas como um dos exemplos de transgressão, se constroem através dos padrões de gênero que existem na nossa sociedade, não são elementos exógenos, extraterrestres, que estariam fora do mundo e da cultura, elas vivem numa sociedade binária e estão diretamente envolvidas com esse modelo normativo, por mais que sejam dissidentes e tenha uma vida disparatada. Mesmo quem se identifica como não “binária” possui elementos de binaridade, porque foi “criada” dentro de uma sociedade cisnormativa e heteronormativa. O dispositivo travesti e o dispositivo transexual produziram duas imagens idealizadas que foram colocadas numa espécie de altar, como acontece com o ideal de homem e de mulher cis. Mas, nenhuma imagem é igual no mundo inteiro, nenhum dispositivo, nenhuma identidade é universal, sempre existem dissidências, até mesmo nos grupos que já são dissidentes.

A mesma coisa vale para a identidade espacial de Montmartre. O Monte onde Márcia Mendonça morava não era apenas dos mártires e nem do Sagrado Coração de Jesus, era do antigo templo de Marte, que era o Deus da Guerra. O espaço faz parte da tradição cristã, onde existia (e ainda existe) um mundo de devoção e fé. Mas, também há quem diga que a Basílica foi construída no local onde antes existia o templo de um deus romano. Não tenho a pretensão de definir a origem etnográfica, se Montmartre vem dos mártires ou de Marte. O que quero é exatamente o contrário, aproveitar essa polissemia. O monte podia ser dos dois ou de nenhum, ele era (e

---

<sup>199</sup> Tanto para Thina como para Márcia as transformações trouxeram vitalidade e mortalidade. Eu poderia dizer que Thina Rodrigues não morreu por ser travesti, que foi vítima da epidemia de vírus e virulência que se abateu sobre nós em 2020. Mas, a maior quantidade de mortes aconteceu exatamente nos grupos sociais que já eram historicamente vulneráveis. Não podemos pensar os sobreviventes e os mortos da pandemia, das bombadeiras ou da transfobia apenas de maneira individual, a vida e a morte são sociais. Até mesmo o nosso individualismo, a ignorância e a truculência são sociais.

continua sendo) das pessoas do submundo, que fizeram desse espaço à sua casa, ou a sua rua, cheia de alegrias, de dores e de martírios.

O discurso das Luzes afirma que a Belle Époque levou a boêmia de Montmartre para o mundo, criando espaços boêmios em várias partes do Brasil, como aconteceu na Lapa afrancesada. Mas, o que vimos nessa paisagem foi exatamente o contrário, que a Lapa brasileira ou afro-brasileira estava em Paris. Os descendentes dos colonizados e das colonizadas, dos escravizados e das escravizadas, dos subalternizados e das subalternizadas, que eram vistos ou vistas como o sul do mundo ou o “cu do mundo” também estavam no Monte, ou pelo menos nos pés dele, convivendo lado-a-lado com as zonas mais ricas de Montmartre.

Se levarmos em consideração que Montmartre é o monte dos mártires ou de Marte podemos dizer que Márcia Mendonça tinha um apartamento no (so)pé da casa de dois deuses. Mas, podemos ir além, se pensarmos Marte como planeta imaginário, como uma segunda terra, heterotópica e distópica, diferente de tudo que existe. Ela tinha um apartamento em Marte e outro em Urano, como Paul Preciado. As palavras de Virgine Despendes sobre o livro “Um apartamento em Urano: Crônicas de uma travessia” parecem que foram feitas para Márcia. Você “não tem nenhum apartamento na Terra, apenas as chaves de um lugar em Paris.” “Você não se muda. Você se move, mas não se muda. Estabelecer-se não lhe interessa”. Você deseja o estatuto de clandestina permanente. Márcia Mendonça nunca foi uma migrante permanente, pelo contrário, ela podia ser extremamente caseira. Mesmo assim não deixava de ser viajante<sup>200</sup>.

Preciado e Márcia Mendonça passaram parte das suas vidas em conventos. Mas, não eram apenas de Deus e nem mesmo do mundo, eram dos mundos, do cosmos, como sugeriu Despendes. Ele, assim como ela, é uma pessoa emigrante trans, que vive essa experiência de trânsito geográfico e existencial. Apesar de viverem um tempo em Paris, conseguiam pensar “em outros lugares”, “nos interstícios”, podendo “morar em Urano e escrever numa língua que não é sua”<sup>201</sup>.

Conseguiam “passar de uma língua a outra, de um tema a outro, de uma cidade a outra, de um gênero a outro - as transições” eram as suas casas. Não queriam

---

<sup>200</sup> Esse texto de Virgine Despendes encontra-se no Prefácio do Livro “Apartamento em Urano: Crônicas de uma travessia” (Preciado, 2020).

<sup>201</sup> Esse texto de Virgine Despendes encontra-se no Prefácio do Livro “Apartamento em Urano: Crônicas de uma travessia” (Preciado, 2020).

“abandonar jamais essa casa por completo”, não queriam “esquecer jamais a sua língua intermediária, a sua língua encruzilhada, a sua língua em transição”. Na mitologia grega “Urano é o filho que Gaia, a Terra, concebeu sozinha, sem inseminação ou acasalamento”. Foi “essa forma de concepção não heterossexual” que serviu de inspiração para “o jurista alemão Karl Heinrich Ulrichs” criar “o termo uranista para designar”, em 1864, “o que ele chamou de terceiro sexo”. Mas, ela não se contentou com um apartamento em Urano, ela não queria ser uranista, desejava ter um apartamento em Saturno, para usar todos os seus anéis (Preciado, 2020).

Nós moramos na Terra, assim como Márcia Mendonça morava em Paris, mas descobrimos através de Preciado que o antropocentrismo, o geocentrismo e o heliocentrismo só tem sentido na cabeça de alguém que mora na terra e no sistema solar. Quando pensamos no tamanho do cosmos, o homem, a terra e o sol deixam de ser o centro. A mesma coisa vale para a França, quando olhamos o tamanho da Terra a Europa deixa de ser o núcleo central do mundo. Montmartre fica no Norte do Globo, no alto do Norte, enquanto o Brasil fica no Sul. Mas, o norte e sul são ficções políticas construídas pela razão colonial (Preciado, 2020).

O sul do mundo, ou o cu do mundo, “não é um lugar”, é o “efeito de relações entre poder, conhecimento e espaço”. “O Sul” é apresentado como “primitivo e passado” e “o norte” como “progresso e futuro”. O sul é visto como “racializado e sexualizado”, “é animal, feminino, infantil, bicha, negro”, “é potencialmente doente, débil, estúpido, deficiente, preguiçoso, pobre”, é “carente de soberania, carente de conhecimento, de riqueza e, portanto, intrinsecamente endividado”. O Norte, ao contrário, “é humano, masculino, adulto, heterossexual, branco”. É visto como “mais saudável, mais forte, mais inteligente, mais limpo, mais produtivo, mais rico”. Ele “é a alma e o falo”. “O esperma e a moeda”. “A máquina e o software”. “É o lugar da coleção e do lucro”. “É museu, arquivo, banco” (Preciado, 2020). Quando digo que Márcia Mendonça tinha um apartamento em Urano e Saturno e não apenas em Montmartre estou querendo dizer que a divisão interplanetária, que coloca a terra como centro, e a bifurcação Norte-Sul, que vê o Norte como topo, é uma grande ficção. Todas as sociedades possuem “um Sul, um lugar onde realiza a extração capitalista e onde deposita o lixo”. O Sul “é a mina e a cloaca. O coração e o ânus”. “É o lugar temido pelo Norte como reserva de potência revolucionária, e por isso é lá que o controle e a vigilância se intensificam” (Preciado, 2020).

Montmartre não é apenas um monte no topo do Norte, ele se espalhou pelo sul, juntamente com a cultura francesa, com a Belle Époque, levando a boêmia para a Lapa, chamada de Montmartre Carioca, e até para Olinda, conhecida como Montmartre nordestina, várias cidades do Brasil se tornaram afrancesadas. Mas, o Sul também invadiu o Norte, quem foi para Paris não foi apenas a elite dos países pobres que é metida a francesa, foi uma parte dos negros e das negras da periferia, dos homossexuais, das pessoas em situação de pobreza, das mulheres cis, travestis e transexuais do Brasil, da África e da Ásia, os filhos e as filhas das ex-colônias, os descendentes e as descendentes dos povos que foram escravizados e colonizados.

O mercado internacional do sexo levou o Norte para o Sul, onde os ricos e as ricas foram garimpar as carnes das mulheres, dos homens e das crianças pobres. Mas, ele também levou o Sul para o Norte, onde milhares de pessoas se mudaram para a metrópole em busca de trabalho, inclusive do trabalho sexual. Milhares de travestis e transexuais migraram para Paris nas décadas de 1970, 1980 e 1990, transformando Pigalle e o Bosque de Bolonha em ilhas de Sul dentro do Norte. Não foi apenas a França que chegou no Brasil e em outros países empobrecidos, foi o Brasil e os outros países empobrecidos que chegaram na França.

A cobertura de um condomínio na beira-mar de Copacabana não é Sul, é uma ilha de Norte cercada de Sul. Um apartamento na Rue des Dames não é Norte, é uma ilha de Sul cercada de Norte. “Tudo tem um Sul”. Montmartre tem um Sul. “A linguagem tem um Sul”. “A música tem um Sul”. “O corpo tem um Sul”. Até a arte sacra tem um sul. Para entender (ou desentender) a Márcia é preciso virar a cabeça, comer o mapa, hackear a linha vertical, devolver a soberania aos pés e dançar. Deixar que o nosso Sul decida (Preciado, 2020).

## 3.2 CORPOGRAFIA 5: ENQUADRAMENTOS DE TRANSEXUAL



Essa cartografia corporal tem como foco os enquadramentos e desenquadramentos trans. Ela usou o dispositivo travesti, com tudo que ele tem de glamour e de estigma para construir a feminilidade e tentou se enquadrar através da imagem cristalizada de uma mulher caseira, casada e quase santa. Todos esses elementos, juntamente o desejo de fazer a cirurgia de transgenitalização, fez ela se aproximar de outro dispositivo, o da transexualidade. Mas, o que vamos ver nessas paisagens é exatamente o contrário, como ela constrói uma diversidade de transexualidades, que não nascem na mesa de cirurgia, na igreja, nas ruas, nas boates, no cinemão e nos clubes de Limoeiro do Norte.

### 3.2.1 Paisagem Sentimental 25: Corpo-casa e corpo-mundo

**Topografia:** Portugal; **Cronografia:** década de 1982-1990; **Docgrafia:** entrevistas, fotografias, livro "A Arte em Dois Mundos"; **Sensigrafia:** curiosidade, desejo, ousadia, amor, ciúme, excitação, desejo, satisfação, adoração, esperança, coragem.

Ao entrar na Paisagem Sentimental 25 encontramos um cenário composto por arquiteturas, pinturas e esculturas sacras, cercada de plantas e de animais, representando a casa que ela tinha na década de 1980 na cidade de Eusébio na região metropolitana de Fortaleza. As imagens, os textos e os relatos orais mostram que não era apenas uma residência como outra qualquer, até porque ela passava muito tempo fora do Ceará e do Brasil. Era uma mistura de sítio, atelier e convento. A arquitetura da casa e o espaço ao seu redor demonstram que ela estava preocupada com a memória, porque a moradia era uma mistura de vários espaços por onde passou, como Ceará, Pernambuco, São Paulo e os países da Europa.

Ao lado da capela, das plantas, dos bichos, dos quadros, das estátuas, encontramos também uma mala, um passaporte e passagens de ônibus, avião e trem, além de várias fotografias dela numa exposição de carros antigos. Nessa paisagem nós vamos falar sobre o corpo-casa e o corpo-mundo, que também pode ser o corpo-

caseiro e o corpo-mundano, ou o corpo-casado e corpo-caçado, ou o corpo que transita entre essas dimensões. Ela buscava a territorialização quando estava em fluxo e a desterritorialização ou reterritorialização quando ficava sedentária demais. O seu corpo não estava estanque, vivia fazendo, desfazendo e refazendo territórios geográficos e existenciais.

### **Corpo-casa e “corpo-casado”**

As viagens que Márcia Mendonça fez entre Brasil e Europa aconteceram nos anos oitenta, que foi uma das décadas mais mundanas da sua vida. Mas, ao mesmo tempo, é o período em que ela tentou se fixar, mobiliando, sacralizando e jardinando uma bela casa e construindo dois relacionamentos mais duradouros, se tornando uma pessoa “casada”<sup>202</sup> e caseira. Ela não estava apenas montando uma casa, era uma experiência de construção do próprio corpo. Planejar as construções no sítio, colocar uma capela, plantar um jardim, criar os bichos e receber as bichas, pintar e se pintar, fazer uma grande exposição de quadros e de si, não era apenas fazer uma moradia, era fazer-se através de tudo isso.

*Figura 126 - Casa em Eusébio - CE*



Fonte: Arquivo de Marcise Mendonça

*Figura 127 - Casa em Eusébio - CE*



Fonte: Arquivo de Marcise Mendonça

---

<sup>202</sup> Ela não era casada no sentido literal, não havia legislação que permitisse o casamento entre ela e o namorado na época. A palavra está entre aspas porque se refere a uma união estável não reconhecida pelo Estado.

Figura 128 - Casa em Eusébio - CE



Fonte: Arquivo de Marcise Mendonça

Figura 129 - Casa em Eusébio - CE



Fonte: Arquivo de Marcise Mendonça

“Eu gosto, eu gosto da solidão, quando ela é uma solidão por opção, né? Quando você não é forçada a viver numa solidão. Eu gosto da tranquilidade, eu gosto do retiro e de repente eu tive o privilégio de adquirir essa propriedade aqui que eu comprei a uns oito anos atrás e fiz a minha casa, fiz o meu mundo, lá de acordo com o meu sistema, como eu gosto, a minha casa a arquitetura é determinada toda por mim. Eu gosto de arcadas, eu gosto de corredores, eu gosto de torres, de frontispícios. Há uma igreja dentro do meu sítio, vizinho à minha casa. Uma capela. Há uma pracinha com monumento, a imagem de Nossa Senhora, há belos jardins, com coleções de roseiras e aquele mundo ali me alimenta, eu gosto”<sup>203</sup>.

“Embora residindo em São Paulo, passou quase uma década como proprietário de uma chácara no Eusébio, Ceará. Era nesse recanto que permanecia, mesmo que apenas em alguns meses do ano, quando voltava ao Estado. Ali se enclausurava para executar os seus trabalhos. Aos poucos, foi transformando esse ambiente em um mini convento, onde, edificou uma pequena capela. Sua casa era decorada com peças sacras adquiridas em antiquários ou recebidas como doação; além de esculturas e cusquinhos por ele executados. Algumas vezes, abriu esse espaço para visita pública” (Vital e Mendonça, 2007, p. 83-84)

“Na época, em São Paulo ele ficou assim. Ia pra Paris, ia pra Alemanha. Ficou pra lá e pra cá. Comprou um sítio no Ceará, esse sítio eu nunca visitei. Mamãe chegou a ir. Depois perdeu esse sítio, eu não sei se demoliram. É o que ele fez tipo um convento. Uma coisa, eu sei, só vi através de fotos, mas eu nunca pisei lá não, nem sei onde é. A casa era um verdadeiro convento, se vestia e andava dentro de casa trajado de freira. Recebia o povo, fazia exposição nessa casa. Parece que era no Eusébio” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

“Ele terminou lá no Eusébio. Tinha uma casa muito bonita, tinha uma capela, linda (...) A casa do Eusébio ninguém sabe pra quem ficou. Uma vez eu fui atrás no dia que eu fui pra Fortaleza eu disse eu vou lá no Eusébio, peguei o carro e fui lá no Eusébio ver como ficou a casa de Márcia, com quem é que está lá e tudo. Não existe mais! Era linda a casa (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018).

“Márcia teve um sítio, um sítio no Eusébio muito conhecido o sítio dela e que eu conheci rápido, mas conheci. Um sítio que ela fez uma capelinha tinha uma capela com Nossa Senhora se eu não me engano, era Nossa Senhora das Graças ou Nossa Senhora da Conceição no centro da capelinha. Márcia para onde ia, na bolsa dela tinha um terço, tinha uma imagem, Márcia era

<sup>203</sup> Entrevista realizada pelo Jornalista Francisco Newton Quezado Cavalcante, mais conhecido como Lúcio Brasileiro, para o programa de TV “Domingo Brasileiro”. Material encontrado em CD no arquivo da família Mendonça.

louca por todas as Nossas Senhoras (...) tinha uma capela, ela criava porco, ela criava bicho, ela adorava bicho, Márcia adorava animais. Uma vez nós chegamos no sítio dela tinha muito bacurim. Ela dava de comer aos bacurim de vestido. O mais interessante que você via sempre ela de vestido ou de saia eu disse 'Valha! o que é isso?' aí ela: 'Estou dando de comer aos meus passarinhos'. Criava arara, criava esses animais grandes, era uma loucura esse sítio dela (...) Márcia tinha um carinho pelas corujas, pelos animais, arara, bacurim, cobra, a Márcia criava até cobra" (Entrevista com Arísio Barros, 20/05/2018).

"Ela tinha uma casa que tinha uma capela em anexo que ficava no Eusébio. E, foi objeto de uma matéria televisiva de um canal de muito audiência de um jornalista que tem muito leitores (...) Ela contou que uma vez juntou um grupo de amigas para tomar um chá e servir alguma coisa para acompanhar esse chá, uns biscoito, uns bolos e aquelas pessoas seriam potencialmente clientes, amigas e potenciais compradores dos trabalhos dela. Estavam todos assim no clima de refinamento. Tinha uma bichinha que era empregada dela e disse: '- Cai dura, o gás acabou! Eu não sei o que fazer (risadas) o gás acabou no Eusébio as 5h da tarde no dia de semana, mas Deus o que ia fazer?'. Ela contava isso com muito humor" (Gilmar de Carvalho, 20/03/2018).

As falas de Márcia Mendonça, Marcise Mendonça, Marilúcia Mendonça, Arísio Barros e Gilmar de Carvalho nos ajudam a imaginar como era a estética do sítio e o que acontecia lá dentro. A faixada da capela era muito parecida com a frente de uma catedral ou de um convento, as paredes e os vasos eram adornadas como na arquitetura clássica, imitando as colunas de algumas igrejas. Os portais eram em forma de arco, criando arcadas e os móveis eram tão ornamentados quanto os detalhes das suas esculturas. Do lado de fora existia um jardim, com muitas plantas e animais, além de uma passarela com jarros e bancos, como se fosse um dos conventos por onde passou. Do lado de dentro havia um atelier, com vários cusquinhos espalhados pelas paredes. O público que visitava a casa era muito variado, podia ser a família, os amigos homossexuais, as amigas travestis, os/as clientes, os donos de galerias de arte e os repórteres.

Essa casa é muito simbólica, porque representava uma diversidade de mundos dentro de um mesmo espaço. Mas, tudo isso estava dentro dela, antes de estar no sítio, encontrava-se no seu corpo e na sua subjetividade, não era apenas o sítio, qualquer casa onde ela morava carregava um pouco desse barroquismo, juntando religião, arte, família e amizade. O corpo-casa e o corpo caseiro, que se transformou em "corpo-casado" ou corpo-amancebado, não representam apenas um local

específico, está mais para um corpo-privado, um corpo-família, ou um corpo-familista. A casa do Eusébio representa essa vida caseira<sup>204</sup>.

O corpo-casa era um corpo em busca de fixação, ela tentava fixar-se em uma casa, em um monastério ou em um relacionamento. Mas, os enquadramentos e os autoenquadramentos da memória também faziam isso, criando uma vida monoteísta e monogâmica. Foi assim que surgiu a imagem da mulher “casada”, recatada e do lar e da freira reservada. Elas foram criadas para reforçar o imaginário de um corpo sedentário, que tinha se cansado de viajar, que queria acabar com esse trânsito geográfico e existencial, se tornando uma pessoa normativa.

“O que queria era ser simplesmente uma mulher artista, dona da minha casa, amiga da minha vizinha e esposa de meu companheiro. Em momento algum pensei em fazer essa mudança para agredir a sociedade ou protestar contra algo (...) A prática sexual não foi fator primordial em minha vida, em meu entender, não se faz sexo por divertimento nem por oportunidade, mas como resposta e complemento de um sentimento a dois” (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 54-55).

“Eu sempre sonhei em ter um marido e ser fiel a ele. Sempre quis ter uma casa, viver aquela rotina doméstica. Eu nunca quis ser veado. Eu queria ser mulher. Graças a Deus nunca precisei de psicólogos, de psicanalistas, de padres. A vida foi tudo isso pra mim. Fiz tudo isso com o melhor cuidado para não agredir ninguém. Quando cheguei ao Ceará, depois da mudança as pessoas queriam só me ver para saber como fiquei, mas todo mundo aceitou bem (...) Jesus Cristo não é reencarnacionista, é ressurrecionista. Cristo nos garante a ressurreição. Cada um passa por aqui com uma missão a cumprir e por fim prestará contas por si mesmo ao Pai que determina um caminho para onde cada um vai escolhido pela sua própria consciência”<sup>205</sup>.

“Ele viajava com Maia, que era parente (...) aí ele não quis mais Maia. Começou a conhecer o Charles, aí pronto. E, Charles foi tudo, tudo, tudo. Viajou muito com ele foi pra muito canto com ela (...) Foi Maia e Charles, que a gente sabe, se ele teve mais por aí ninguém sabe não, mas de morar e conviver, de vir aqui pra casa, e tudo, foram eles. De outros não sei, só se teve por aí. Agora, o único que ele pegou assim, pé rachado foi Charles, porque o resto...” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018).

“Maia foi grande parte da viagem da França, a segunda viagem à França, foi com ele. Era um menino de Limoeiro. Ele morava em São Paulo, esse menino largou o banco, trabalhava no banco. Deixou o banco para ser marchand dele. Na época fazia tudo; depois foi o Charles quem assumiu. Mas era quem fazia toda a comercialização, tudo isso, tudo aquilo. Márcio só fazia pintar, e ele era quem entregava quadro, quem vendia e isso, e aquilo” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

<sup>204</sup> A casa também podia ser uma igreja, que é vista como a casa de Deus, ou a casa paroquial da sua infância, que era a casa do padre-padrinho. O corpo-caseiro podia ser um corpo-igreja, um corpo-mosteiro, um corpo-convento, um corpo-claustro.

<sup>205</sup> Márcia Mendonça, In.: Pontes, Edna. Em busca de conhecer a mulher que habitava sua alma. Tribuna do Ceará, Fortaleza, 14/11/1995, Caderno D (Entre Aspas).

Quando estava em São Paulo, antes e depois das viagens para a Europa, também construiu um lar, convivendo com o seu amigo e parente que ajudava na lida artística. A mesma coisa aconteceu em Olinda, quando passou um tempo morando na casa do seu amigo Bosco, ela fazia um esforço para se tornar sedentária. Mas, esse sedentarismo estava muito relacionado com a profissão e o desejo de fazer as intervenções cirúrgicas, de conseguir dinheiro para realizar a cirurgia de transgenitalização. É por isso que ela precisava ficar e pintar em reclusão. Cada dia fora de casa era um tempo a menos. A parceria com Maia em São Paulo e Paris funcionou exatamente por causa disso, ela precisava de alguém para vender os quadros e as esculturas enquanto ela pintava e esculpia. O trabalho dele ajudava a executar os seus planos, evitando uma vida desregrada.

“O Maia já tinha uma visão de comércio aí pegou e juntou logo com a vontade de comer né (risadas) aí levou já e alugaram uma casa. Levou a Márcia para lá, e a Márcia haja pintar lá em Santana, pois você me acredita que eu já saia daqui para ir para a casa da Márcia? Já não ia mas lá pra casa que eu me hospedava que eu recebia a Márcia. Ela queria tá perto de mim todo tempo aí ela fazia escultura pegava os troncos de madeira esculpia e fazia umas coisas e o Maia vendia tudo lá em Minas Gerais. Eram telas e mais telas e esticava um monte de tela aí ela enchia aquelas telas e ela enchia e mandava eu encher essa parte, essa tal, aí eu enchia e ela vinha só com o toque final dela, era assim. E era uma casa em baixo o porão e o porão era o atelier. Ela já era mulher né, era Dona Márcia”. (Entrevista com Assis Aguiar, 09/07/2019).

“Ela estava começando a vida dela em São Paulo e trabalhando duro e vivendo com o primo dela, com o nome de Maia que inclusive também eu tive a oportunidade de conhecer. Foi um contato muito maravilhoso. Eu a chamava para sair, mas ela não queria sair, ela ficava reclusa dentro da casa (...) Ela começou a mostrar umas fotos dela naquele momento que ela começava toda transformação e eu falei mas eu não me importo, eu vou no restaurante com você, aqui em São Paulo, aí ela falou: ‘não, não vou me sentir bem, porque acho que você não vai sentir-se bem comigo dessa forma que eu estou’. Aquilo não me incomodava não, mas ela não quis (...) Quem saia pra vender os quadros, que eu via assim que estava nessa batalha grande era o Maia né, que pegava essas telas e saia entregando pela cidade, eu acredito que era alguém da ESPADE que vinha encomendar ou algum cliente que descobriu ela, eu não sei muito a respeito aonde entregavam esses quadros sei que na ESPADE tinha muita obra dela que a ESPADE ficava aqui do lado, mas fechou faz tempo já” (Entrevista com Edmilson Holanda, 24/06/2019).

As falas de Francisco de Assis e Edmilson Holanda mostram que o isolamento dentro de casa tinha vários motivos, as transformações corporais tinham começado e ela evitava sair em público. Mas, também havia a necessidade de produzir o maior número possível de pinturas e esculturas para sobreviver numa cidade como São

Paulo e ter dinheiro para acelerar a transição. Ela queria deixar de ser andrógina e ganhar uma estética mais feminina, que se aproximasse do paradigma travesti ou transexual que tinha visto na televisão, nas revistas, nos jornais e nas ruas de Fortaleza. A parceria com Maia criava um corpo-caseiro, porque produzia essa sensação de casa, de lar, de relacionamento, de fixidez geográfica e existencial.

“Ela vivia com esse primo dela que era o Maia, e ele acho que dava toda atenção pra ela, ele era muito dedicado, eu percebia ali que era maravilhoso, eu chegava na casa dela, ela ia pra cozinha fazia comidas maravilhosas bife maravilhoso. O Maia sempre estava ali, dava assistência, nossa! Eu achei fantástico a vida que ele tinha, a dedicação dele com ela, agora ela falava pra mim que era primo. Era uma relação que tinha, mas parece que era primo ou alguma coisa, mas uma pessoa assim que vivia pro trabalho ali para a arte, vendendo as artes dela aqui em São Paulo, que eu vi aqui foi uma vida bem assim, prazerosa pra ela viver com esse rapaz, esse rapaz dava uma sustentação muito forte na vida dela naquele momento. Ela tinha uma repressão muito forte, não tinha como sair daquela forma, ela se sentia um pouco constrangida. Ele fazia esse trabalho externamente na cidade vendendo os trabalhos dela nas galerias de arte” (Entrevista com Edmilson Holanda, 24/06/2019).

O outro motivo pelo qual Márcia Mendonça evitava sair era a questão financeira, havia momentos de bonança, em que conseguiam vender o maior número possível de quadros e de esculturas. Mas, também tinha situações de precariedade, de fome, em que ficavam sem ter o que comer. Essa situação obrigava ser caseira, porque é difícil aproveitar as noites de São Paulo sem dinheiro. Se antes ela precisava pintar o máximo possível agora tinha que pintar ainda mais, porque precisava matar a fome, no sentido literal. A prioridade numa situação como essa era nutrir as carnes para não definhar e morrer.

“Ela falou da fome (quando chegou em São Paulo), que ela estava com muita fome e que foi muito marcante ela se emocionou quando falou. Ela foi numa churrascaria porque tinha pitado um quadro de Nossa Senhora e o dono da churrascaria comprou. Ela sentou e matou a fome dela, inclusive ela passou com o Maia, o Maia deve saber dessa história, que ela me contou. Ela disse ‘nós dois sentamos na mesa e comemos’. Foi uma coisa bem forte eu achei” (Entrevista com Edmilson Holanda, 24/06/2019).

Era essa fome de transição e de comida que obrigava a pintar desesperadamente. Ela precisava de dinheiro para fazer as duas coisas. Mas, com o tempo eles superaram as dificuldades e começaram a ter uma vida mais estável. Foi nessa época que ela acelerou a transição, deixou de passar fome, comprou uma casa

e até viajou para outros países. As artes renderam um pouco de fama e ela se tornou conhecida nas galerias, nas exposições e até na TV.

“A partir dali a coisa foi se encaminhando, e as pessoas foram surgindo, ela foi nessas galerias de arte, foi falando, o Maia também, aí eu acho que ela ganhou, deve ter ganho muito dinheiro aqui em São Paulo, porque ela falou que estava juntando. Maia já estava com carro tinha carro pra levar as obras de arte pra onde ele queria, tinha carro na garagem, levava as obras porque tinham telas que eram grandes né, cusquinhos aquelas coisas todas, e eu via assim que ela ganhava uma certa quantia em dinheiro aqui em São Paulo tanto é que ela foi embora né e comprou uma casa no nordeste não sei, aí já perdi o contato” (Entrevista com Edmilson Holanda, 24/06/2019).

“Entre 1984/86, no circuito Paris/São Paulo assinou inúmeros trabalhos e participou de movimentos artísticos. Foi a partir desse período que reinterpretou a “Escola Cusquenha” mediante um trabalho de alta qualidade técnica e de esmerado acabamento (...) Com a mesma facilidade com que a pintura sacra era executada em gigantescos painéis nas igrejas cearenses, reinterpretava a arte andina em seus anjos e arcanjos, Nossa Senhora e tantos santos e santas destinadas a coleções de particulares, galerias do Brasil e do exterior. Em 1987, participou de uma exposição na Galeria de Arte Espade (Escola Paulista de Arte e Decoração) em São Paulo, local que atraía muitos artistas plásticos famosos do país. Nela, também vendeu inúmeras telas” (Vital e Mendonça, 2007, p. 82).

“Em São Paulo, eu e meu companheiro continuamos a nossa vida normal. Por ser artista e ter se tornado conhecido pelas minhas obras, sempre que procurado pela imprensa, a encarava sem o menor constrangimento. Fui entrevistado no Sem Censura, da TVE BRASIL, numa discussão polêmica sobre o estilo de Cusquinhos que reinterpretava em telas” (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 82).

Todas essas citações falam sobre acontecimentos dos anos oitenta, que coincidentemente (ou não) é o período da transição e das viagens que fez para São Paulo e a Europa. Foi nessa época que os cusquinhos se transformaram numa das marcas de Márcia Mendonça. O “brocateado” dos quadros não estava separado do “brocateado” das carnes, as formas dos santos, das santas, dos anjos e dos arcanjos nasceram juntamente com as novas formas do seu corpo. Mas, tudo isso estava a serviço da fixação, da tentativa de auto empalhamento. Ela estava criando novas cristalizações, através da religião, da arte sacra, da arte cusquenha e do gênero. O corpo feminino era dissidente, mas não deixava de ser uma nova forma de fixidez.

A imagem da mulher dona de casa e da freira alimentavam uma nova coagulação identitária, que era a Márcia Mendonça sacra. As histórias que aconteceram na casa/sítio/convento/atelier demonstram exatamente isso, que em alguns momentos ela queria cortar o fluxo, estagnar o trânsito, viver mais tempo nesse território, diminuindo a desterritorialização. Mas, essa tentativa de estagnação ou de

mumificação não funcionou. Quando Márcio Mendonça tentou fazer isso, com ele e com a sua coruja, criou um mocho empalhado com olhos de boneca. A mesma coisa aconteceu com a Márcia, ela não cabia dentro de uma casa, de um casamento ou de um convento, porque era uma mocha com desejo de voar. Não queria apenas olhos, desejava asas, como Eros.

## **Corpo-mundo**

Essa dualidade entre sedentarismo e nomadismo, ou fixidez e perambulação, faz parte da vida de Márcio Mendonça e Márcia Mendonça. Em vários momentos ela se aproximou da família, atrás de carinho, de atenção, de colo. Mas, também se distanciou, ficando longe. Ou então passou a ficar distante mesmo estando perto, assim como ficou perto mesmo estando longe. Essa identidade caseira, familista, sempre foi mais complexa do que tudo que as pessoas imaginam. A mãe representava o ninho, o ventre, os braços e os abraços, assim como podia significar conflito. Não existe família que viva o tempo todo em paz, sempre existem desentendimentos, nem que sejam mínimos, é difícil acreditar numa família cem por cento feliz e sorrindo o tempo todo para ela. A transição foi aceita na medida do possível, basta dar uma olhada no arquivo, nas anotações, para perceber que havia aceitação e desentendimentos.

A questão do gênero e da sexualidade sempre foi um ponto polêmico. A não aceitação por parte da sociedade fazia com que a mãe, Dona Francinete, fizesse o movimento contrário, saísse em defesa da filha, tentasse se aproximar, criando um laço de amizade que durou até o final da vida. Mas, os desentendimentos não vinham apenas dos outros, as vezes partia dela mesma. Não estou falando apenas das discórdias, as vezes os conflitos eram por ciúme, não era por não gostar, era por gostar demais. A casa idealizada ia sendo implodida de dentro para fora, por causa do distanciamento ou do sufocamento, da vontade de ficar longe ou de se aproximar demais, a ponto de deixar sem fôlego.

“Eu me dava muito bem com ele e tudo, mas ele era uma pessoa absurda sabe? No sentido, eu quero. Ele chegava perto de mim e tinha uma mania de pegar minha mão e fazia assim... ‘Bosquinho...! Oh Bosquinho! Me empresta?’. Aí ele falava a quantia. ‘Me empresta aí’. Mas era tão carinhoso a maneira dele chegar para mim. ‘Depois eu te pago’ (...) comprei até um piano que ele queria. ‘Bosquinho, compra esse piano! Compra esse piano!

Compra, compra!'. Comprei o piano, aluguei a casa para ele aqui perto. Mas, quando tinha que abrir o verbo todo tipo de nome ele falava também, eu peço desculpas por eu ter me expressado de uma maneira assim, muito explícita sabe? Mas a vida de Márcio era isso assim (...) Era uma pessoa cheia de qualidades, era muito inteligente, é uma pessoa admirável (...) Podia ser amável. Mas também podia ser explosivo. Era uma pessoa assim. Com a mãe dele, com Dona Francinete. Um dia cheguei e encontrei ela muito triste. Ele botou ela para fora de casa. Porque ele achava que ela estava de relacionamento com Charles e isso não existia. Mas era da cabeça dele, sabe. Ciúmes. Que ele podia ter ciúmes de qualquer pessoa" (Entrevista com Bosco, 14/08/2018).

"Existia um negócio entre eles dois, de amor e ódio. A mãe era louca por ele né, defendia a cria a qualquer custo, tanto que ninguém tinha coragem muito de enfrentá-la de dizer, olha aquilo...não! Então a pessoa nem contava, achava graça e tal, mas ele maltratava ela, porque ela tinha um certo problemas das plaquetas coagular, ela tentava esconder quando estava nesse período porque ela tinha muita perda de sangue, para que ele não soubesse porque se ele soubesse que ela estava doente, ele arranjava um bate-boca, uma discussão com ela para deixa-la mais doente. Era uma coisa assim meio maluca né, mas depois era 'minha mãezinha eu te amo' mas era aquela coisa bem atrapalhada, era uma relação bem conflituosa" (Entrevista com Ana Carlos, 12/09/2019).

"Tem muita coisa que não é tão santo assim não. Não matou a mãe por causa de Charles. Ela foi dormir na casa do vizinho porque ele não deixou ela entrar. Estava debaixo de chuva, ela não contou isso (no livro), mas passou, passou, o espírito de Dona Francinete tá quieto (...) Botou a mãe pra fora de casa, não matou a mãe porque Charles se apegou com ela (...) Um dia estávamos na barragem. Mardônio chegou e disse: Oi Márcia como vai? Ela respondeu: Não estou falando com bicha borocochó de jeito nenhum, minha amiga é só Zé Telvina, vocês restos vão pro inferno. Aí Mardônia chorou muito... ele gostava de humilhar, ele só não humilhava a mim porque ele tinha medo, ali tinha medo de mim, ele sabia do que eu era capaz" (Entrevista com Zé de Telvina, 11/2015).

"Em uma tarde de verão, aos domingos, eu estava com umas colegas homossexuais na Barragem das Pedrinhas. Todas conversando, de boa, todas no bem bom, quando de repente me deparei com uma imagem a uma distância de uns quinhentos metros, vi uma pessoa chamando bem atenção daquela população que se encontrava no momento (...) Vi uma pessoa se escorando com as mãos no porta-malas do carro e o vento dando sobre seu vestido, levantando todo o seu vestido. Era uma cena bem estranha, um comportamento meio estranho, que imaginei que era uma relba, uma mona. Estava numa cena tão bonita, tão assim esplendorosa que eu fiquei observando a distância. Ela estava acompanhada com um rapaz que parecia um indiano, a pessoa se tratava pelo nome de Márcio Mendonça, conhecida como Márcia Mendonça. Estava com um rapaz moreno, cabelo preto, escorrido, muito lindo. E as gays que estavam comigo na mesa disse vamos lá, é a Márcia, vamos falar com ela, e simplesmente as monas que estavam comigo sobre a mesa foram até lá falar com a Márcia. Só que a Márcia Mendonça não deu a mínima atenção, as minhas colegas que estava na mesa. Elas voltaram até a mesa tristonhas, meia angustiada e eu até disse: 'É, talvez ela não deu atenção a vocês por ciúme do indiano, que ela estava acompanhada. E também vocês não tinham que ir até lá porque não conheciam a tal pessoa'. Não tinham certa intimidade (Entrevista com Mardônio Régis, 30/01/2020).

"Você acredita que a Márcia já trouxe o Charles aqui e no dia que ele veio pra cá, aqui em casa e não sei porque carga d'águas tirou um temporal com Zé

de Telvina (...) Fiquei apavorado com o temporal que a Márcia fez querendo quebrar tudo sem ter motivo. Eu não sei porque, com ciúmes porque ele quis ficar aqui em casa e a Márcia gerou um clima que ele foi embora apavorado. A Márcia tinha isso, o negócio era eu perto dela, ela não queria eu com amizade com ninguém, aí se você chegasse aqui e tivesse amizade comigo ela vinha aqui uma vez, vinha duas e você de novo conversando comigo, na terceira vez ela dava um jeito de lhe chamar, jogar você contra mim que você não vinha nem mais aqui. Ela era muito ciumenta! Inclusive com os namorados. Aquele Charles coitado sofreu, sofreu que só. Ela tinha um lado dela, ruim, mau. Eu não sei o que foi, o Charles arrumou uma mulher, e ela fez um negócio tão forte lá, que só sei que mandou prender o Charles. Aí o Charles foi preso. Você sabe o que a Márcia mandou o policial fazer? Ficar jogando água na cela a noite todinha pra ele não deitar no chão molhado, ficar em pé a noite todinha pra castigar e é porque ela era louca pelo Charles. O Charles tudo resolvia pra ela” (Entrevista com Assis Aguiar, 09/07/2019).

“Ela tinha o temperamento dela, nera Marconi? A Márcia lá no sítio, teve um tempo que rebojava o comer no mato, rebojava a bandeja tudinho, eu dizia que isso Márcia? Pelo amor de deus, vá comprar quentinha para gente, aí pronto acalmava (...) Dizer que ela tinha um temperamento quente, ela tinha, nera Marconi? Tinha um temperamento quente. É aquele jeito dela, nera Marconi? Era o jeito dela. Aí eu me acostumei com o jeito dela (...) Muito humana. A pessoa precisasse de alguma coisa ela dava para a pessoa (...) Queria muito bem a mãe, mas numa hora para outra estourava. A Márcia para mim (silêncio, se emociona), foi uma pessoa que passou, me ajudou muito (...) só me fez coisa boa não vou dizer que ele me fez coisa ruim e hoje eu ainda rezo por ela (...) Eu achava que Limoeiro do Norte, que essa estátua de Dom Aureliano, esse retrato que tem, Nossa Senhora da Conceição da catedral e o retrato de Dom Aureliano era para botar um tapete vermelho para a Márcia (...) E eu, vou dizer uma coisa para você, para mim melhor pessoa mais que ela não existe não” (Entrevista com Charles, 09/05/2021).

As falas de Bosco, Ana Carlos, Zé de Telvina, Mardônio Régis, Francisco de Assis e Charles apresentam elementos que colocam em questão essa ideia de casa e de lar, em quase todos os lugares por onde passou havia um misto de carinho, amizade, amor, bondade, maldade, interesse, ciúme e explosão, a relação com a mãe foi de devoção e de conflitos, ela sentia ciúme das pessoas que se aproximavam da família e dos amigos. Mas, ao mesmo tempo, podia ter ciúme do namorado quando se aproximava dos amigos e da família. Existia uma ambivalência ou uma polivalência sentimental. Ela era amiga de Bosco, de Zé de Telvina e de Assis, mas também podia “fazer um temporal” com eles, por causa de ciúme. É muito difícil dizer o que tem de real ou de exagero em cada fala, porque as pessoas falam a partir dos seus afetos e desafetos.

O que mais me chamou atenção foi a fala de Charles, ele continua apaixonado depois de vinte e três anos da morte de Márcia Mendonça, apesar de dizer o tempo todo que tinha o jeito dela, que possuía um temperamento explosivo, ele faz questão de afirmar que era a melhor pessoa do mundo, que deveriam estender um tapete

vermelho. Ele dizia que ia falar da artista e não do ser humano, porque na arte ela era gênica e na humanidade tinha suas falhas, como todo ser humano. Mas, na segunda entrevista ele resolveu falar um pouco dessas duas dimensões.

“Ela tinha o lado perverso dela. Eu saía de baixo de chuva vendendo quadro na Aldeota, em Recife do mesmo jeito. Ela me botou na cadeia, eu fui preso, doutor Martins que foi me soltar (...) Eu não sei porque a Márcia estava bem, bem e de uma hora para a outra dava um ataque nela, dela rebolar pincel, rebolar tinta, rasgar quadro. Tinha hora que recebia Vanda Queiroz e Cléia Queiroz numa boa aí de uma hora para a outra dizia feixe o portão que eu não quero receber ninguém. Nem Frei Domingos ela recebia. De uma hora para a outra ela dizia que eu estava com um caso com alguém, que estava querendo dar em cima de alguém, qualquer coisinha ela tinha ciúme de mim (...) Eu sofri, não vou dizer que não sofri porque eu sofri. Uma vez no carnaval ela deu um tapa na minha cara dizendo que eu estava dando em cima de uma menina lá (...) Ela tinha um lado que eu não sei nem dizer como era. A Barbarela dizia ‘É Charles a Márcia é uma bomba, que a qualquer hora pode explodir. E era mesmo, qualquer hora ela podia explodir, tinha hora que ela botava as bicha pra correr. Ela dizia graças a Deus que Charlim está aqui e de uma hora para outra dava os ataques dela (...) Eu gostava muito dela. Mas, tinha hora que o temperamento dela apagava as afeições da gente. Mas, nós não somos perfeitos não, não tem ninguém perfeito não” (Entrevista com Charles, 30/05/2021).

Ele apresentou o lado ciumento e explosivo, a bomba relógio prestes a explodir, mas também reforçou que isso faz parte da sua humanidade, que a imperfeição é uma das características humanas. Mas, juntamente com esse lado perverso aparecia o lado que o mesmo Charles chamava de bom.

“Também tinha o lado dela bom. Quando ela queria fazer as coisas por mim ela fazia, tirei minha habilitação através dela, aprendi a dirigir através dela, conheci a Alemanha através dela, conheci Recife, São Paulo, tudo através dela. Ela me ensinou muito. Me ensinou também muita religião, porque ela era uma pessoa que tinha também o seu lado religioso. Eu não sei não como era a cabeça da Márcia não, eu queria entender, mais inteligente do que ela não existe. Era uma grande artista, tocava piano muito bem, falava francês bem (...) Ela tinha o costume de pegar o carro e ir para a Ceasa (Central de abastecimento do Ceará), comprar chuchu, comprar verdura, um monte de coisa. Quando eu vim descobrir fazia bem oito meses que ela fazia essas benfeitorias para as freiras de clausura da Visconde do Rio Branco. Foi uma coisa que me impressionou. Ela levava muita verdura, ela se vestia de freira e um certo dia ela fez uma música para essas freiras, ela mesma compôs. Foi uma coisa impressionante, eu fiquei impressionado (...) Ela fazia aquilo escondido para ninguém saber, fazia de coração. É isso aí que me impressionava. As coisas que ela fazia” (Entrevista com Charles, 30/05/2021)

As falas de Charles reforçam tudo que falamos até agora, ela era tão instável que podia explodir a qualquer momento. Em muitas situações ela tinha razão, as pessoas aprontavam com ela. Mas ela também aprontava com as pessoas, a falta de

estabilidade e a facilidade para explodir criava uma série de conflitos com a família, os amigos e os padres.

“Quando ele ficava com raiva ele abandonava, largava tudo, dizia coisa, e deixava a pessoa na mão. O padre Pitombeira né, ele andou fazendo acho que a estátua lá, ele batia boca com o padre Pitombeira. Aí quando ele não gostava mandava todo mundo ir para aquele lugar e ia embora, e dizia: ‘não faço mais isso não tal, tal’. Aquela igreja que fez aquela pintura da igreja que você deve ter visto, também teve alguns embates ali, se alguém não concordasse com isso, ele soltava os bichos. Não era profissional que bate o ponto, que tem hora marcada, contratado por fulano até hora lá, ele dava cano em muita gente, ele dizia que ia fazer e não fazia, ele era um pouco irresponsável nessas horas aí, ninguém mandava nele não. Quando ele queria fazer fazia, porque havia um interesse nele em querer pegar o dinheiro rápido, aí ele fazia aquele quadro em tempo recorde para receber o dinheiro. Depois ficava de novo no perigo mas era assim, a vida dele cheia de altos e baixos, muita complicação (Entrevista com Ana Carlos, 12/09/2019).

A casa da família, dos amigos e dos padres eram suas casas, ela podia ser uma pessoa doméstica (ou domesticada), se relacionando bem com todas essas pessoas. Mas, também acontecia o contrário, podia haver desentendimentos, por causa de motivos justos ou não. Ao longo da década de 1980 ela tentou ser uma pessoa caseira e “casada”, com uma identidade fixa, ligada à família, aos amigos, as igrejas e as artes. Mas, ao mesmo tempo ela se debandou pelo mundo, perambulando por estados e países. A sua marca não foi apenas a casa/convento, foram as estradas, as bagagens, as passagens de ônibus, de trem ou de avião.

Ela tinha uma paixão por carros, ao longo da vida ela adquiriu alguns e gostava das exposições de automóveis antigos. Os meios de transporte e os móveis antigos lembravam a infância, alimentando uma memória afetiva. Mas, também podia significar o contrário, representando as suas danações. A relação com a família era sempre assim, de carinho, de atenção e de muita traquinagem.

“Teve uma vez que ela estava sem carro aí pediu o meu, um Chevette lindo e maravilhoso. ‘\_Olhe, deixa eu passar esse final de semana com o carro, quando for segunda ou terça-feira eu venho deixar’. Tá Márcia leve, passou um mês, dois meses, Márcia sumiu. Três meses Márcia sumiu, cadê meu carro? Ele foi vender em Recife, vendeu meu carro. Eu fiquei a pé. Vendeu o carro em Recife, a gente descobriu pela placa do carro, quando a gente estava lá, que eu olhei aquele carro era meu (...) Era um taxi, taxista no carro. Vamos pegar eu quero, eu quero (...) Foi pela placa, pega aquele carro, pega, pega, pega. Eu quero, os documentos estão no meu nome, pega, pega, pega. Vamos atrás (...) Conseguimos falar com ele, ‘oh moço! Por favor, você comprou esse carro a quem? Como?’, Aí ele disse ‘Não, foi uma amiga minha a Márcia chegou, estava querendo e me ofereceu o carro’. ‘Você já mudou o documento?’, ‘Não estar no mesmo nome’. ‘O documento que você tem estar no nome de Marilúcia Maia Mendonça?’ Ele disse ‘sim’. Aí eu disse ‘meu filho

esse carro era meu'. Ele pediu emprestado pra ir a Fortaleza e voltar. Aí eu disse, não se preocupe que não vou tomar o carro não, eu quero só que você mude o meu nome. Desde esse dia a gente ficou com a amizade tão grande, que minha mãe era a madrinha da filha dele” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018).

“Eu só sei da minha máquina de costura, porque quando eu fui para a Europa ele estava aqui em Olinda. Ele disse que ia ficar com minha máquina de costura. Aí eu disse: ‘olha, quando você for embora mande deixar a máquina lá em casa’. Jamais soube cadê a máquina que ele ficou. Quando eu voltei tive que comprar outra máquina. Foi embora de Olinda, e quando voltei, ele não estava mais aqui” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

As falas de Marilúcia e Marcise mostram a fragilidade desse corpo-casa e desse corpo-familista, tanto ele como ela podia debandar pelo mundo, levando o carro ou a máquina de costura das irmãs. Quer uma fuga de casa maior do que essa? Sair de Limoeiro do Norte para Recife de carro era uma aventura sem precedentes, era uma forma de sair do ninho. Mas, o fato de levar o carro sem permissão era uma segunda fuga, porque colocava em questão os laços familiares. Os carros faziam parte da sua vida, desde a época em que passeava de Jipe com o padrinho Monsenhor Otávio. Foi esse meio de transporte que levou ele pela zona rural para roubar galinha na véspera do sábado de aleluia, que transportou as suas telas e as suas esculturas pelas ruas de São Paulo e que atropelou um dos rapazes por quem se apaixonou nas ruas de Fortaleza.

*Figura 130 - Exposição de carros antigos*



Fonte: arquivo de Marcise Mendonça

*Figura 131 - Exposição de carros antigos*



Fonte: arquivo de Marcise Mendonça

Apesar de buscar estabilidade, a sua vida era marcada por instabilidade. Ela realmente queria um lar, passava a viver com alguém, comprava os móveis, criava uma performatividade de dona de casa. Mas, também podia se desfazer de tudo com muita facilidade, mudava de namorado, de casa e de vida, saía da cidade, do Estado e até do país. Essa é uma das grandes dificuldades para entender a Márcia, as

peças querem encontrar uma identidade homogênea, linear, que tenha uma vida coesa, que seja apenas de casa ou do mundo, que tenha uma vida sacra ou profana, quando na verdade ela era tudo isso ao mesmo tempo. Havia um misto de casa e de mundo, de carinho e de conflito, de paz e de guerra, de estabilidade e de instabilidade, de bonança e de carência, de gula e de fome. Ela podia ir de um extremo a outro com muita facilidade.

“Tanto fazia ele estar aqui ou ali. Porque, por um pouco mais ou quase nada ele vendia as coisas e ia embora para outro canto. Em São Paulo ele tinha piano de cauda. Esse piano que tem aí na minha sala era dele, e deu a minha filha quando era menina. Lá em São Paulo comprou um piano de cauda, grande e tudo. Depois foi embora, vendeu. Ele era assim (...) Não registrava (as artes), não dizia pra quem (vendia). Entregava aos Marchand, não tinha nenhum controle (...) Ele ganhava e trazia a cachorra de avião. Ele estava em São Paulo, aí colocava a cachorra dentro do avião e vinha embora com a cachorra de lá pra cá. Como gastava, e no outro dia dizia: ‘me empreste dinheiro, que eu não tenho nenhum tostão’; pedindo a mamãe. Tanto fazia ele estar com dinheiro, quando ele tinha ele estourava. Não tinha controle de nada” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

“Ele trabalhou muito, ganhava muito dinheiro e ao mesmo tempo não tinha nem um tostão (...) De vez em quando mandava um cartão, ‘Tô na Alemanha’, ‘Tô na França’, ‘Tô num sei aonde’... Ele era assim, hoje está aqui, amanhã está ali, não tinha canto certo não, quando ele estava sem dinheiro, pronto vamos pra acolá, aí de repente juntava dinheiro, era muita gente que ele saía dando dinheiro, aí de repente ficava sem nenhum tostão. Ficava sem nenhum tostão entre aspas porque na mesma hora, na hora que ele quisesse tinha (...) Vendia quadro bom, o quê menino? Vendia pra comprar um carro. Gastava muito com besteira. Tinha muito dinheiro, mas em compensação gastava tudo com besteira. Não tinha amor a dinheiro, não tinha amor a coisa, não tinha amor...sabe? Ele queria saber se vivia aquela dia. Aí hoje ele estava aqui. ‘Ah coisa chata tchau, vou ali’. Pronto meu filho, com um mês, dois meses que ele dava notícia. A gente sabia tanto que nem se aperreava. Se ela quisesse ela era a pessoa mais rica que tinha por aqui (...) mas ele não tinha amor a nada não. Ele saía de noite, saísse ‘vou jantar fora’, chamava todo mundo e gastava, sabe? Ele não tinha esse negócio de estar juntando dinheiro, juntava pra viajar, o tanto que desse pra chegar lá, porque sabia que quando chegasse lá tinha dinheiro” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018).

As falas de Marcise e Marilúcia Mendonça apresentam um corpo extremamente instável, que vivia em fluxo, que tinha medo de se fixar. Mas, essa é outra imagem cristalizada, homogeneizada, quando ela queria podia ser estável, conseguia casa, dinheiro, família, igreja, atelier, etc. Só que, ao mesmo tempo, podia perder o amor pelas coisas e as pessoas e se debandar, deixando de lado a mãe, as irmãs, os padres e até as encomendas de arte. Quando chegava no local mandava uma carta ou um cartão postal, para reatar os laços. Márcia Mendonça não era apenas uma pessoa caseira e “casada”, ela saía de casa, trocando o lar pelo “acolá”. O corpo-caseiro se

transformava em corpo-mundano e o corpo-casado em corpo-caçado, que participava das caçadas no Cine-Jangada.

### **Corpo-casa e corpo-caça**

O corpo-casa se transformava em corpo-mundo, em corpo-mundano, em corpo que caçava e era caçado, implodindo com a ideia de casa e de casamento. O corpo que era “casado” também podia caçar. Não foi apenas Charles que arranhou uma namorada, ela também tinha as suas aventuras sexuais, por mais que dissesse que era fiel, que queria um relacionamento monogâmico, ela fugia do lar e ia acolá, no apartamento de Assis, na Boate Casa Blanca ou no Cine Jangada. Ela possuía um relacionamento fixo mas “tinha as escapulidas” (Marcos Coelho, 17/05/2018), ela saía de casa para “fazer as unhas”, como dizia Thina Rodrigues.

“Quando ela queria fazer as unhas sem o marido saber era lá no Assis (risadas). O Assis tinha um apartamento. Quando ela vinha ela só ia para a casa do Assis. O apartamento do Assis era grande. Assim, quando eu fui na casa do Assis que ele me levou lá era muito grande, tinha vários quartos, ar-condicionado e tudo, então as meninas quando chegavam da Europa iam tudo para a casa do Assis, inclusive a Márcia ia para lá porque ela tinha o quarto dela, certo? A gente ia muito pro cinema Jangada que a gente ia. Nessa época não tinha sauna não, boates ela ia. O ponto da gente era cinema Jangada” (Entrevista com Thina Rodrigues, 08/07/2018).

“Tinha um que conhecia muito bem ela, que morava no sítio vizinho o Silveira, você conheceu o Silveira? Ele tinha uma casa lá de encontro de garotos, um sítio vizinho da casa da Márcia. Aí o Silveira tinha uma pousada lá hospedava as bichas lá e era muito amigo da Márcia depois deu briga por causa do bujão de gás (...) Lá é muito conhecido, é bem pertinho, eu ia de ônibus, dava sinal parava lá em frente era bem na porta. Tem lá uma senhora que tinha um filho muito bonito, que as bichas cortejavam muito ele, as bichas do centro e era bem de frente pra casa da Márcia” (Entrevista com Assis Aguiar, 09/07/2019).

“Casa Blanca foi onde eu encontrei Márcia Mendonça que ficava na Duque de Caxias, olha a ironia do destino. A Casa Blanca que foi um espaço muito saudoso para o mundo gay, ficava na Duque de Caxias, esquina com a praça Coração de Jesus. Aí eu encontro a Márcia lá, na Praça Coração de Jesus, onde ela tem obras lá, né? Eu não lembro quem foi que comentou comigo: ‘Tem uma pessoa de Limoeiro aí’. Quando me falaram eu disse ‘não sei quem é’, aí quando eu fui falar com ela, aí eu disse ‘eu sou da família tal’, ‘Sim, eu conheço demais seus tios porque tocam muito violão’ gostava muito deles e tudo mais, mas foi aquela conversa rápida porque ela estava ali se divertindo como eu estava, no meio das paqueras e tudo mais (risadas)” (Entrevista com Renato Remígio, 17/05/2018).

As falas de Marcos Coelho, Thina Rodrigues, Arísio Barros, Francisco de Assis e Renato Remígio colocam em questão essa ideia de que Márcia Mendonça era

caseira e casada o tempo todo. Ela estava na encruzilhada entre a Igreja do Sagrado Coração de Jesus e a Boate Casa Blanca; o salão de beleza, a casa de Assis e o Cine Jangada; o sítio dos bichos e o sítio das bichas, transformando a monogamia em poligamia, o sexo a dois em sexo a vários. Mas, essa é uma dimensão que a família não conhecia, ou fingia não conhecer. A Márcia nunca foi santa, ela era uma pessoa humana, com todos os desejos que um ser humano pode ter. Como ela mesma dizia: “Eu tenho relações sexuais porque eu estou viva, estou vivíssima ainda, ainda não estou desencarnada”<sup>206</sup>.

Um dos temas mais controversos da vida de Márcia Mendonça é a sexualidade e a identidade de gênero, existem relatos de que ela não gostava de sexo ou que amava, que só fazia com o namorado ou com outros. Mas, também se especulava se podia ser ativa ou apenas passiva, se usava ou não o pênis. Esse frenesi com relação a sua intimidade estava diretamente relacionado com o paradigma travesti e com o paradigma transsexual, para sair do universo da travestilidade, que ela dizia copiar, e entrar no da transexualidade ela precisava esculpir na carne os códigos de sexo e gênero do novo dispositivo. Mas, como lembra Charles e Zé de Telvina as coisas não eram tão simples assim.

“Ela era só passiva, não era ativa não. Eu acho que ela não usava o pênis, comigo ela nunca usou não. O sonho dela era realizar, fazer a cirurgia, se ela usasse não ia querer fazer a cirurgia. Antes talvez ela usasse. A Barbarela dizia que ela usava o Dandam, um paulista lá de São Paulo, usava ele, era ativa com ele” (Entrevista com Charles, 30/05/2021).

“Márcia, vacilando ela comia, a bicha era perigosa” (Entrevista com Zé de Telvina, 11/2015).

Essas suposições, feitas por Barbarela e Zé de Telvina, criam um curto-circuito no dispositivo da transexualidade. Mas, não podemos esquecer que antes de fazer a cirurgia ela construiu o corpo e a subjetividade a imagem e semelhança das travestis, que fez programa nas ruas de Pigalli e no Bosque de Bolonha, onde as trans ganhavam dinheiro para serem ativas e passivas, para fazerem tudo que os clientes pudessem imaginar. A mesma Márcia que fazia programa sexual nas ruas de Pigalli se ajoelhava para rezar na Igreja de Santa Rita, a artista que assistia aos shows de sexo ao vivo se acordava cedo para ir à missa de Domingo.

---

<sup>206</sup> Entrevista realizada pelo Jornalista Francisco Newton Quezado Cavalcante, mais conhecido como Lúcio Brasileiro, para o programa de TV “Domingo Brasileiro”. Material encontrado em CD no arquivo da família Mendonça.

Ela continuava sendo religiosa, a capela que construiu na sua casa demonstra que a sacristia nunca saiu da sua vida. O fato de se vestir de freira, de ter uma imagem de Nossa Senhora, de viver com um terço na bolsa, demonstra que ela continuava gostando “das coisas da religião porque elas” traziam “muita paz, muita tranquilidade, elas motivam” a sua vida. Ela continuou pintando os painéis nas igrejas e nos conventos, a arte cusquenha não era uma fuga do sacro, pelo contrário, era um reencontro. Quando construiu uma casa/convento estava em busca dessa “temática religiosa”, desse “sentimento místico”, da “forma de viver tranquila”. Ela gostava “muito dos santos”, “das coisas da religião”<sup>207</sup>.

O problema é acreditar que a casa significava o claustro ou que ela tinha se tornado freira, que tinha feito voto de castidade ou de monogamia. A perambulação pelas ruas de Fortaleza, passando na Boate Casa Blanca, no Cine Jangada, na Beira Mar, na casa do Assis, possibilitava experiências afetivas e sexuais. Márcia era uma pessoa caseira e casada, que podia ser fiel quando queria. Mas, também era uma pessoa do mundo, como todos nós<sup>208</sup>.

Ela estava entre Limoeiro e Fortaleza, Ceará e Pernambuco, nordeste e sudeste, Brasil e Europa. Saiu de uma metrópole internacional, como Paris, e foi morar no Eusébio. Mas, não era uma passagem do fluxo internacional para a fixidez provinciana, porque essa divisão não existia na cabeça de Márcia Mendonça, ela desejava as duas coisas, queria o movimento, a festa, a folia, o encontro de gente, de cores, de culturas e de línguas. Mas, também desejava a tranquilidade, a calma e a reclusão. Ela podia encontrar a calma na Europa, bastava procurar; assim como achava danação em Fortaleza ou na região do Eusébio. A casa/convento não era uma ilha, estava mais para uma ponte, um ponto de apoio, por onde ela passava quando desejava chegar em outros lugares. Como ela mesma dizia: “Eu não voltei, eu vim. Porque eu vou voltar lá várias vezes e vou voltar aqui várias vezes”<sup>209</sup>. E realmente voltou.

---

<sup>207</sup> Entrevista realizada pelo Jornalista Francisco Newton Quezado Cavalcante, mais conhecido como Lúcio Brasileiro, para o programa de TV “Domingo Brasileiro”. Material encontrado em CD no arquivo da família Mendonça.

<sup>208</sup> O que ela não suportava era a estagnação, quando estava amancebada e fiel sentia o desejo de extrapolar a relação, assim como sentia o desejo de ter um relacionamento fixo e duradouro quando estava solteira.

<sup>209</sup> Entrevista realizada pelo Jornalista Francisco Newton Quezado Cavalcante, mais conhecido como Lúcio Brasileiro, para o programa de TV “Domingo Brasileiro”. Material encontrado em CD no arquivo da família Mendonça.

### 3.2.2 Paisagem Sentimental 26: Corpo-Salambo e corpo-Rene Durand

**Topografia:** Hamburgo (Alemanha), Paris (Alemanha), Londres (Inglaterra), Zurique (Suíça) e Bangkok (Tailândia); **Cronografia:** 1989; **Docgrafia:** entrevistas, fotografias, livro “A Arte em Dois Mundos”; **Sensigrafia:** desejo, ansiedade, coragem, felicidade, esperança, aflição, tristeza, frustração e desapontamento

Ao entrar na Paisagem Sentimental 26 encontramos uma sala com clima festivo, lembrando os cafés e os cabarés de Paris, com música, dança, comida e cheiro de cigarro. Mas, não estamos em Pigalle e nem na França, os objetos ajudam a criar outro tipo de cenário, o Clube de Rene Durand, que era uma mistura de teatro, café e cabaré. Esse espaço oferecia prazer através de todos os sentidos (e em todos os sentidos), mexendo com a boca, os olhos e os ouvidos. Márcia Mendonça tinha ido para Hamburgo com o objetivo de pintar e restaurar esse espaço, que era chamado de Teatro Erótico Salambo. O prédio ficava dentro do Bairro St. Pauli (Sankt Pauli), mais precisamente na rua Große Freiheit 39, que corta a Reeperbahn, conhecida como distrito da luz vermelha de Hamburgo.

#### **Corpo-verão e corpo-outono: As luzes vermelhas de Hamburgo**

Márcia Mendonça tinha saído do Brasil, que é um país tropical. Mas, se ela tiver passado por São Paulo no segundo semestre de 1989 ainda pegou o final do inverno, que começa em junho e termina em setembro. Mas ela afirmou na entrevista que concedeu a Lúcio Brasileiro que passou meses em Hamburgo. Se essa informação estiver correta ela saiu do Brasil no primeiro semestre de 1989, que corresponde ao final do verão. Ela pode ter saído do frio ou do quente do sudeste brasileiro para o quente ou o frio do norte alemão. Só que o período mais quente de Hamburgo é mais frio do que muitas regiões do Brasil. Em outras palavras, ela pode ter saído do frio para o frio, ou do muito quente para o muito frio.

A temperatura do norte da Alemanha nos primeiros meses do ano pode ficar abaixo de zero. As fontes que estou utilizando são referentes a setembro de 1989, quando a temperatura estava entre 15 e 20 graus. O que Márcia Mendonça encontrou de quente nessa região não foi o clima, foi o distrito da luz vermelha de Reeperbahn. Não temos como saber todos os lugares por onde ela passou antes e depois de Hamburgo, os documentos não permitem essa precisão de data e de percurso. O que sabemos é que ela passou por Paris e Berlim e que viajou com Barbarela, que era a

travesti que tinha ajudado na sua transformação corporal através da aplicação de silicone, e com Charles, um jovem de Limoeiro do Norte por quem tinha se apaixonado<sup>210</sup>.

A presença de Barbarela nessa viagem nos faz lembrar que o campo artístico, assim como o da prostituição, não é ocupado por acaso, ninguém chega de uma hora para o outra em Pigalle e no Bosque de Bolonha e começa a trabalhar. Existe uma gramática do espaço, há códigos internos, hierarquias, regras, que apenas quem conhece entende. Para “descer” no *Boulevard* de Clichy ou no *Bois de Boulogne* era preciso ter contatos, pagar alguém para agenciar o território ou conseguir uma madrinha, tinha que ser afilhada de alguma travesti ou transexual para conseguir entrar sem ser violentada, porque os territórios eram demarcados (Vale, 2005, p. 187-196). Não temos como saber como Márcia Mendonça começou a fazer prostituição em Paris, o mais provável é que tenha sido na segunda viagem para a Europa através da sua amiga Cristina, de Barbarela ou de alguém que fazia parte desse círculo de amizade

A mesma coisa vale para Hamburgo, ninguém é convidada para pintar um clube como o Salambo por acaso, é preciso ter uma madrinha. Ela saiu do Brasil com o objetivo de fazer a cirurgia de transgenitalização e precisava conseguir o máximo de dinheiro para fazer isso. Como lembra Marcise Mendonça “ela executou alguns dos painéis da parte interna e realizou restaurações no Teatro Salambo, na cidade de Hamburgo – Alemanha”. Mas, Márcia também disse que “não chegou a concluir os painéis externos desse Teatro de Strip-Shows por se negar a pintar o Sacro-profano” (Vital e Mendonça, 2007, p. 87). Essa mesma história aparece na memória de outras pessoas, como Frei Domingos e Dr. Álvaro. Ela falou para várias pessoas que não tinha pintado o profano.

O corpo de Márcia Mendonça realmente vivia esse tipo de conflito. Mas existem outros acontecimentos que também seriam um acinte a religiosidade e que ela não

---

<sup>210</sup> Ao lembrar de Charles uma das interlocutoras disse que ele era jovem e bonito, que chamava atenção das mulheres da sua rua. “Ele morava na nossa rua e a gente costumava brincar na época era brincadeira de rua e eu lembro disso porque uma irmã mais nova minha, ela se apaixonou por esse rapaz, o nome dele, a gente apelidou ele de Chaolim, por conta do nome de Charles, veio o nome Chaolim. Chaolim na época era um desenho, um filme de karatê, Kung Fu, então a gente brigava e a gente aperreava ele fazendo a expressão do Chaolim. Esse menino era um garoto, um rapaz muito bonito, moreno, o corpo muito bonito, ele tinha as feições muito bonitas e depois disso ele foi o namorado da Márcia na época, então a gente lembra desse fato. Eu lembro sempre na minha rua, o carro encostando os dois saindo é visível na minha mente essa parte, lembro porque foi o namorado da minha irmã antes dele conhecer Márcia” (Entrevista com Jucineuma dos Santos Oliveira Santiago, realizada em Limoeiro do Norte em 17 de maio de 2018).

deixou de fazer por causa disso. A presença dela no clube de Strip-Show de Rene Durand, conhecido como o papa do sexo, já denotava uma contradição. Mas, só se torna contraditório quando olhamos a artista apenas pelo lado sacro. Ela não estava lá apenas por causa da pintura ou da restauração, existia algo em comum, que era exatamente o lado profano que ela disse que não pintou.

Na outra versão dessa história, que ela contou para Gilmar de Carvalho, ela disse que era uma “boate” e que “pintou toda”. No Programa Domingo Brasileiro, com Lúcio Brasileiro, ela também afirmou a mesma coisa “Pintei o teatro todo né?”<sup>211</sup>. Mas, ninguém melhor do que Charles, que estava com ela nessa mesma viagem, para problematizar essa querela entre as memórias. Ao invés de optar por uma das duas versões ele afirmou que as duas estavam corretas, que ela realmente não queria pintar mas que acabou pintando.

“Ela pintava, Rene (Durand) obrigava ela pintar pornô, ela dizia, ‘eu não pinto pornô, eu pinto sacra’. Eu dizia, ‘Márcia pinte pornô pelo amor de Deus, para esse homem pagar a gente’, aí ela pintava era um sacrifício. Chegava cansada, aí eu esquentava a água botava nos pés dela, ela se deitava (...) ela não bebia, o que ela bebia era água mineral, ela dizia, vou ali ao teatro, ela cansada. Ela ganhou muito dinheiro na Alemanha (...) Márcia foi uma mulher muito forte. Marconi, como é que uma mulher pintava um salão daquele. Wellington, da altura dessa ela subia. Márcia pelo amor de deus você vai cair, alto daquele jeito. Ela queria era vencer a vida.” (Entrevista com Charles, 09/05/2021).

“Ela trabalhou no Salambo. Não queria nem fazer porque era coisa pornô e ela pintava sacro. Barbarela disse não Márcia você já está aqui pinte o que o Rene quer. Era vários cenários pornôs, que era um teatro pornô. Ela discutia com Rene porque dia de Domingo Rene queria que ela trabalhasse. Ela dizia que não porque ia para a missa” (Entrevista com Charles, 30/05/2021).

As falas de Charles sugerem que ela tinha conflitos com as pinturas profanas, reforçando a tese de que ela não queria fazer das pinturas e da restauração do Salambo. Mas, a presença de Barbarela na viagem cria um curto-circuito nessa narrativa. Por que ela disse que não pintava o profano se ela tinha feito programa em Paris alguns anos antes e estava andando com uma travesti que fazia o comércio ilegal de silicone para outras travestis que trabalhavam, principalmente, na prostituição? A nova encomenda, de pintar e restaurar o Teatro, não existiria sem Barbarela, ela tinha uma rede de contatos no exterior, que conhecia as entranhas de Hamburgo. Como lembrou Francisco de Assis: “Barbarela estava levando a Márcia

---

<sup>211</sup> Márcia Mendonça, In.: Pontes, Edna. Em busca de conhecer a mulher que habitava sua alma. Tribuna do Ceará, Fortaleza, 14/11/1995, Caderno D (Entre Aspas).

para pintar um teatro lá na Alemanha” (Assis Aguiar, 09/07/2019). Essa mesma informação foi reforçada por Charles que afirmou que elas eram “unha e carne”. A sua amiga e madrinha “Barbarela foi quem arranhou o contrato para ela lá da Alemanha (...) Barbarela quando vinha para cá ficava lá na casa dela e quando ela ia para Alemanha ficava na casa de Barbarela” (Charles, 09/05/2021).

Na entrevista com Lúcio Brasileiro, que aconteceu no começo da década de 1990 ela disse que tinha desistido de ser frade por causa das “estruturas”, das “constituições”, das “regras e formas vivendi” que não correspondiam mais aquilo que ela gostaria de ser. Mas, como Márcia Mendonça era uma pessoa instável, que podia ser profana e ao mesmo tempo religiosa ou sacra, não temos como definir tudo que ela pintou e nem o que deixou de pintar. O importante é perceber que ela chegou através de Barbarela e que o Salambo ficava no distrito da luz vermelha de Hamburgo. Quando Márcia Mendonça passou por essa região, em 1989, St Pauli não era um bairro isolado, ele fazia parte das rotas internacionais do comércio de sexo<sup>212</sup>.

Estamos falando de uma cidade portuária, que estava acostumada com o trânsito de pessoas e de mercadorias. As regiões que possuem porto costumam ser um espaço ligado à prostituição. Mas, o bairro de St Pauli, curiosamente, fica no local onde era “um mosteiro cisterciense, fundado no século 13”. Desde o século XVII que “os estabelecimentos de entretenimento se desenvolveram no bairro e atraíram cada vez mais visitantes da cidade”. Não foi apenas Montmartre que construiu uma vida pulsante no século XIX, a região de Hamburgo se transformou em um centro de entretenimento, “os estabelecimentos eram mais numerosos e maiores do que nunca, os bordéis foram reabertos e os salões de dança e teatro foram construídos”<sup>213</sup>.

Os marinheiros começaram a desembarcar na região onde hoje fica o bairro St, Pauli. “Os barcos a vapor com suas chaminés fumegantes” atracavam “fora da cidade” e os homens saíam para visitar as amantes e matar a sede nos pubs e nos restaurantes recém-surgidos. A região foi batizada com esse nome em 1833 em homenagem a Igreja de St. Pauli. Montmartre não era apenas o monte dos Mártires e St. Pauli não era apenas de São Paulo. Eles ficaram mais conhecidos por causa da vida profana do que sacra. A partir da década de 1840, essa diversão foi realizada em

---

<sup>212</sup> O que mais ajudou ela a construir o seu corpo, as suas artes e a sua subjetividade não foi pintar ou restaurar o Salambo e nem mesmo aproveitar o dinheiro que conseguiu com esse trabalho, foi entrar em contato com o Clube, com as ruas, com o bairro, com a figura emblemática de Renned Durand.

<sup>213</sup> Disponível em: <https://soul-pauli.de/ueber/>. Acessado em 02 de maio de 2021.

barracas de madeira e tendas até os locais serem substituídos por edifícios onde passaram a funcionar os teatros, os bares e outros entretenimento que serviram de base para o turismo artístico, cultural e sexual que se desenvolveu no século XX<sup>214</sup>.

Quando terminou a “Primeira guerra mundial” os cabarés tinham “uma grande popularidade em toda a Europa, particularmente na Alemanha, onde o governo da república de Weimar havia derrubado a censura dos tempos Imperiais”. A cidade de “Berlim”, assim como Paris, tinha se transformado “na capital da diversão” com salões onde “homens e mulheres tinham pressa de viver cada minuto como se fosse o último”. A capital da Alemanha se transformou “na capital do cabaré com travestis, dançarinas e cantoras” (Menezes, 2013, p. 04). Apesar do impacto da Primeira e da Segunda Guerra Mundial o mercado do sexo não desapareceu e o Distrito de St. Pauli “recuperou a popularidade nas décadas de 1950 e 1960”.

O francês “René Durand abriu o Salambo em 1965, aproveitando o momento em “que a indústria da luz vermelha começava a crescer”. Foi ele quem ajudou a consolidar “o apogeu das putas, pubs, bares de dança de mesa e shows de sexo ao vivo”. O “Teatro Erótico Salambo”, como era mais conhecido, funcionava na rua Große Freiheit, Nº 11, e depois passou para a Große Freiheit, Nº 39, no Bairro St Pauli. Esses dois espaços ficaram famosos por causa dos espetáculos de sexo explícito. Não eram apenas Cafés ou Cabarés como os de Montmartre, além de dança, música, comida e bebida, tinha também shows de sexo coletivo.

“Os dois franceses (Rene Durand e Jeff Pierron) encenaram as cenas de multidão e orgias pelas quais o “Salambo” foi notório em um grande palco. Foi pornográfico, alto, obsceno e provocativo no palco. “Selvagem”, como Pierron explica hoje, dando de ombros vagarosamente”<sup>215</sup>.

“Um dos maiores e mais conhecidos cabarés desta época é, sem dúvida, o Salambo, de René Durand, no Große Freiheit 39. ‘O palco era incrivelmente grande’, Jeff Pierron relembra sua primeira impressão. ‘Algumas cenas consistiam em até 20 atores’. O compositor e ator Klaus Hofmann resumiu posteriormente o programa de Salambo em sua biografia da seguinte maneira:

‘Ao contrário de outras lojas, tudo foi mostrado aqui no palco (...) Havia orgias, homens que fodiam, mulheres que eram amadas por anões, números de freiras, histórias de sadomasoquismo e tudo era encenado no estilo vaudeville. Eles faziam isso em pares, três, em grupos, encostavam-se as lanternas durante o ato, cantavam e se apresentavam nas primeiras filas em poses provocativas’. De 1972 em diante, Jeff Pierron foi corresponsável por

---

<sup>214</sup> Disponível em: <https://soul-pauli.de/ueber/>. Acessado em 02 de maio de 2021.

<sup>215</sup> Disponível em: <https://www.fuchs-gamboeck.de/i-r-safari-club.html>. Acessado em 03 de maio de 2021.

tudo isso. Junto com René Durand, o jovem francês expandiu a programação e incluiu constantemente novos atores no espetáculo<sup>216</sup>.

“Era basicamente assim: René me ligou e disse: 'Bem, meu pequeno Jeff, venha ao meu escritório.' Eu ficava sentado ali enquanto ele fumava um baseado após o outro, jorrando e falando. Depois de uma hora fumando passivamente, saí, completamente chapado, e então tive que materializar o que ele tinha inventado. 'Então escolha a música, faça os figurinos, desenhe o palco, elenco atores, ensaie’”<sup>217</sup>

“René Durand trouxe o sexo ao vivo para o palco numa época em que ele não existia em lugar nenhum, nem mesmo em St. Pauli. (...) Quem visitasse Hamburgo queria ver por si mesmo se o teatro erótico de que todos falavam era realmente tão intenso. Na hora, eles descobriram que era ainda pior do que pensavam”<sup>218</sup>.

As cenas de sexo ao vivo, protagonizadas no palco do Salambo, eram cuidadosamente ensaiadas e possuíam temáticas variadas, eles inventavam histórias sobre vampiros, sereias e cavaleiros medievais, criando um universo místico em torno da sexualidade. Quando colocava em cena homens grandes e anões dotados, mulheres de várias nacionalidades, além de travestis e transexuais europeias, americanas e asiáticas ele criava um universo erótico e exótico, mexendo com a curiosidade colonial europeia. Os espetáculos do Salambo eram uma mistura de teatro, passarela, cabaré e zoológico humano, onde os atores e as artistas representavam seres que não pareciam humanos, que eram sub-humanos ou sobre-humanos, que desciam para o subsolo como ratos e baratas ou que pareciam flutuar no palco como se fossem deuses ou deusas, criando um misto de estigma e glamour, de estranhamento e desejo.

As travestis e as transexuais, operadas ou não, estavam no cruzamento desses dois mundos, eram produzidas com as mais modernas tecnologias para parecerem modelos, para atuarem no palco como se fossem mulheres cis. Mas, também podia acontecer o contrário, subirem no palco para mostrar a androginia, deixando o pênis a mostra para causar o erotismo e o exotismo, causando espanto e desejo, criando uma cena picante e, ao mesmo tempo, cômica. Elas eram como os anões, uma atração para aguçar os anseios de elevação das pessoas que se achavam normais.

<sup>216</sup> <https://www.sexworker.at/phpBB2/viewtopic.php?t=13178>. Disponível em 03 de maio de 2021.

<sup>217</sup> <https://taz.de/Erinnerung-eines-Rotlicht-Regisseurs/!5264967/>. Disponível em 03 de maio de 2021.

<sup>218</sup> <https://www.mopo.de/hamburg/historisch/hamburgs-sex-papst-so-brachte-ren%C3%A9-durand-den-live-sex-nach-st-pauli-32562562> e [https://www.focus.de/regional/hamburg/hamburg-sex-papst-und-kz-insasse-rene-durand-brachte-den-live-sex-nach-st-pauli\\_id\\_10775632.html](https://www.focus.de/regional/hamburg/hamburg-sex-papst-und-kz-insasse-rene-durand-brachte-den-live-sex-nach-st-pauli_id_10775632.html). Disponível em 03 de maio de 2021.

Era o espaço onde o sentimento de superioridade e de desejo podia fluir, transformando a alteridade em fonte de libido, em tesão. O clube Salambo era um laboratório daquilo que Preciado chama de sociedade fármaco-pornográfica ou pornotópica, o teatro não funcionava apenas através dos elementos da tradição, do exotismo secular ou milenar, ele capturava (ou era capturado) pelas novas tecnologias da segunda metade do século XX, trazendo para o palco o que existia de mais moderno em termos de fármaco e de pornográfico. “Boa parte das artistas femininas que estavam no Salambo tinham se tornado mulheres por meio de cirurgia e estavam trabalhando por conta dos cirurgiões” (Kamermans, 2013, p. 22).

Rene Durand é uma das figuras mais emblemáticas dessa pesquisa, porque conseguiu transformar o mercado sexual de Hamburgo. Esse jovem francês, que era filho de um diretor de teatro e de uma cantora de ópera, se tornou adolescente durante a Segunda guerra mundial e foi atacado pela Gestapo, a polícia secreta nazista, por ajudar a transportar os judeus para a Suíça. Depois de levar um tiro e ser violentado, foi parar no campo de concentração de Buchenwald, na Turíngia (Alemanha). O prisioneiro foi marcado com o número 14.644 e se tornou “um dos 37 que sobreviveram ao martírio que se seguiu”<sup>219</sup>.

O garoto que ainda estava na transição entre a infância e à adolescência “teve que trabalhar em uma pedreira”. Mas, ele “foi transferido para o campo de concentração de Flossenbürg”, onde conheceu “o louco médico da SS Heinrich Schmitz, que fez terríveis experiências médicas com prisioneiros, os operou, amputou seus membros, apenas para ver quanto tempo viveriam depois”. Antes de chegar em Hamburgo, ele foi cafetão na França, trabalhou com mineração, foi modelo nu e viajou por vários lugares através do circo. O projeto Salambo nasceu das suas próprias angústias e desejos, a contravenção social e sexual era uma maneira de ganhar dinheiro contestando o paradigma da normalidade, colocando em dúvida a ideia de uma raça pura, desafiando a filosofia do belo, do limpo e do higiênico, jogando em cima do palco uma diversidade de corpos e de personagens, mostrando os contrastes da sexualidade humana.

O difícil é saber o limite entre a contestação e a legitimação da barbárie. O Teatro do Sexo podia reproduzir o que existia de melhor e de pior na sociedade farmacopornográfica, misturando a sociedade de controle com o poder disciplinar e o

---

<sup>219</sup> <https://www.mopo.de/hamburg/historisch/hamburgs-sex-papst-so-brachte-ren%C3%A9-durand-den-live-sex-nach-st--pauli-32562562>

poder soberano. A linha que separava esse teatro pornotópico dos antigos zoológicos humanos era muito tênue. O homem que tinha sido vítima do totalitarismo alimentava os desejos mais sórdidos do poder colonial, colocando em cima do palco as fantasias inconfessáveis das elites europeias e americanas que chegavam na cidade em busca desse turismo sexual.

Ele ficou conhecido como o rei do sexo ou papa do sexo. Era um rei nu, um papa despido, mas que não deixava de se achar soberano. Os nomes Salambo e Rene Durand se transformaram em marcas, a imagem dele usando uma coroa de louro, como aquelas dadas aos vencedores ou aos heróis gregos e romanos, diz muito sobre a visibilidade que gostaria de construir. O Salambo ganhou uma estética e uma sonoridade ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980. O rosto de Rene Durand ganhou espaço nas propagandas, nas capas dos discos e nos filmes produzidos no St Pauli.

O sucesso de público e a fama chamou a atenção da polícia, que vivia batendo na porta do Salambo por causa das acusações de prostituição. Mas, atraiu também os olhares de parte da sociedade e dos rivais, que disputavam o mercado do sexo na região. Rene Durand ganhou fama e conquistou vários inimigos. O resultado de tantos desafetos foi um incêndio criminoso que destruiu o Salambo em 1983. O Teatro Erótico que incendiava o desejo de milhares de pessoas foi, literalmente, incendiado<sup>220</sup>.

Quando Márcia Mendonça chegou em Hamburgo em 1989, o Clube já tinha sido reconstruído e precisava de uma artista como ela para pintar a Capela Sistina do Papa do Sexo. Não sabemos qual era a relação de Barbarela com Rene Durand, se ela levava travestis e transexuais para trabalhar no Salambo ou se ia para bombar as travestis e as transexuais que trabalhavam lá. Mas, diante de tudo isso fica sem sentido debater se ela pintou ou não pintou o profano, tudo que existia no Teatro possuía uma dimensão profana, não era apenas alguns quadros ou painéis que eram mundanos, toda a arquitetura, por dentro e por fora, representava esse projeto de quase duas décadas e meia. O seu contato com esse espaço e com Rene Durand já era por si só um ato de profanidade. Eu poderia supor que ela não gostava desse trabalho, que seria profano demais para ela. Mas, no final da carta que enviou a mãe, em 1989, ela diz exatamente o contrário.

---

<sup>220</sup> <https://www.mopo.de/hamburg/historisch/hamburgs-sex-papst-so-brachte-ren%C3%A9-durand-den-live-sex-nach-st--pauli-32562562>

“Hamburgo, 18 de setembro de 1989  
Querida mãezinha, saudades!

Estou escrevendo essa cartinha para enviar estes postais, para que a senhora tenha ideia de como seja Hamburgo. É uma das maiores cidades da Europa, inclusive é maior do que Berlim, a capital alemã. É uma linda cidade, inclusive foi totalmente destruída pela Guerra. Mas, em 50 anos eles reestabeleceram tudo e interessante é que fizeram tudo como antes. As casas são lindas. Parecem casas de bonecas. Domingo eu fui passear no Jardim Botânico, lembrei-me o tempo todo da senhora. As flores e as rosas são as coisas mais lindas do mundo. Aqui está tudo bem comigo (...) Mamãe, eu trouxe da Holanda um tamanco daqueles de madeira que os holandeses usam para mandar para a senhora. É lindo, de madeira, todo branco. Dê notícias minhas a todos. Eu não sei se Antônio Chagas recebeu a minha carta. Zé Nilson também. Fale de mim na Faculdade e ao Dr. Osias e diga que o meu trabalho está sendo muito reconhecido aqui na Europa. O meu patrão é ótimo e não quer nem ouvir falar em eu voltar. Mande deixar um desses cartões postais ao Zé de Telvina”<sup>221</sup>.

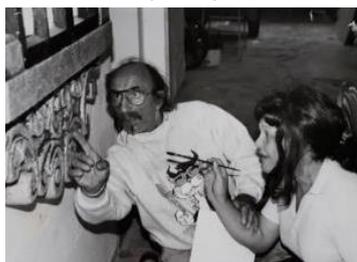
A carta de Márcia Mendonça demonstra que ela não passou esse tempo todo apenas pintando e restaurando, que visitou alguns lugares turísticos, como o Jardim Botânico. A referência que ela fez as flores aumenta ainda mais a desconfiança de que ela realmente chegou no primeiro semestre de 1989 porque o período em que as flores são mais belas, tanto em Hamburgo como em Amsterdã, é na primavera.

*Figura 132 - Márcia Mendonça e Rene Durand no Salambo (1989)*



Fonte: arquivo de Marcise Mendonça

*Figura 133 - Márcia Mendonça e Rene Durand no Salambo (1989)*



Fonte: arquivo de Marcise Mendonça

*Figura 134 - Márcia Mendonça e Rene Durand no Salambo (1989)*



Fonte: arquivo de Marcise Mendonça

O texto também comprova uma outra suspeita, a de que ela passou por outros países que não aparece no livro “A Arte em Dois Mundos”. O importante é perceber que as rosas alemãs e holandesas faziam-na voltar para os braços da mãe, que tinha passado parte da vida fazendo rosas em Limoeiro do Norte. Mas, a carta também

<sup>221</sup> Carta de Márcia Mendonça enviada de Hamburgo para a mãe no dia 18 de setembro de 1989. Foi encontrada no arquivo de Marcise Mendonça em Olinda.

tinha o objetivo de informar a família e aos amigos que estava tudo bem, que o patrão era uma pessoa muito boa.

*Figura 135 - Márcia Mendonça e Rene Durand no Salambo (1989)*



Fonte: arquivo de Marcise Mendonça

*Figura 136 - Márcia Mendonça e Rene Durand no Salambo (1989)*



Fonte: arquivo de Marcise Mendonça

*Figura 137 - Márcia Mendonça e Rene Durand no Salambo (1989)*



Fonte: arquivo de Marcise Mendonça

O que eles e elas não sabiam é que o Teatro Erótico Salambo relativizava as fronteiras entre homossexuais e heterossexuais, travestis, transexuais e cisgêneros, porque todos e todas faziam parte do mesmo projeto, que era oferecer música, dança, arte cênica e sexo. Márcia Mendonça estava proporcionando outro tipo de arte, ela era pintora, escultora e restauradora, não era dançarina, strip, atriz pornô e nem estava como cantora, o seu objetivo era pintar e restaurar. Mas, é muito improvável que ela não tenha conhecido a rotina do clube, que não tenha visto as travestis, as transexuais, ou os homens e as mulheres cis. Ela também assistia aos espetáculos de sexo do Teatro Erótico Salambo: “assistimos, eu e a Márcia, a Barbarela, a Raquelzinha, tudo assistia” (Charles, 09/05/2021).

Assisti aos espetáculos, era sexo no palco mesmo, sexo explícito. O Rene era mafioso, ele morava em um trailer, não morava em casa, se a polícia chegasse lá não pegava ele não. Ele era mafioso, quando as moças chegavam lá para trabalhar ele era o primeiro a ficar com elas lá e prendia o passaporte” (Entrevista com Charles, 30/05/2021).

A mesma artista que não queria pintar e nem restaurar o mundano assistia um espetáculo que era o ápice do profano. Ela podia acompanhar as cenas de sexo e no outro dia ir na Igreja, com uma postura e uma roupa completamente diferente. Como lembra Charles: “Márcia ia e era bem recebida (na Igreja de Hamburgo). A Márcia quando ia para a igreja colocava a roupa até aqui”. A composição corporal podia mudar de acordo com o espaço, ela fazia um corpo para sair com o namorado e as

amigas a noite e outro para entrar no templo. Mas, é difícil precisar o tempo que realmente passavam na cidade porque viajaram por vários outros países.

“Nós estivemos em Berlim e em Paris. Ela fez uma exposição na Alemanha, depois fez a exposição em Paris, que até quem fez foi a Raquelzinha. Foi um estouro lá em Paris, conheci a Torre Eiffel, conheci a catedral, eu tenho foto com ela na Catedral de Notre-Dame, eu e Márcia na Catedral de Notre-Dame. Ela disse, Charles você sabia que teve um filme aqui nessa catedral? Ela contava isso aí tudinho para mim. Eu aprendi com ela, eu aprendi com ela. Charlim você sabia que essa Torre Eiffel... Rebola uma pedra aqui, num tem um rio que passa em Paris, rio Sena né? Rebola uma prata para se apaixonar por mim. Eu dizia pois me der uma prata, aí rebojava, e dizia que se apaixonava pela pessoa, num tem esse rio Sena né? Estivemos no muro de Berlim, na Alemanha, quando os cabras estavam derrubando, eu estava do lado dela, ela disse, olha Charlim o muro de Berlim da Alemanha. Ela falava fluentemente francês e inglês, Márcia era um gênio (...) Fomos na Inglaterra. Aí Márcia disse assim, na Inglaterra se você arrancar uma grama em frente ao palácio você é preso. Aí Márcia foi atrás, Márcia fala inglês né, aí dizia, por que está levando isso? Pagou 200 dólar para puder ser solta” (...) Ela expôs na França e na Alemanha. Vendeu os quadros tudo. Quando chegou ela ia colocar os quadros dela na Champs Élysées, em Paris, aí a amiga dela disse não, vai colocar numa galeria, vendeu tudo. Lá na Alemanha também vendeu tudo” (...) Ela foi no túmulo de São Francisco, ela sentada no túmulo de São Francisco. A Márcia era muito religiosa” (Entrevista com Charles, 09/05/2021)

A fala de Charles mostra que ela não foi apenas para Hamburgo e que o dinheiro que ganhou para fazer a cirurgia não se limitou as pinturas e restaurações do Teatro Erótico Salambo, ela passou também pelas cidades de Paris e Berlim, onde fez exposições e vendeu todos os quadros. É muito provável que na segunda viagem que fez para Paris, em 1985, tenha acontecido momentos parecidos, que além das dificuldades, por causa da falta de dinheiro e das experiências com a prostituição, tenha passado também momentos de bonança e de reconhecimento. Mas, ele também sugere que eles fizeram também turismo, que visitaram a Inglaterra e a Itália, porque ela queria conhecer a terra de São Francisco de Assis, “A da Itália foi primeiro, que ela me disse assim, tinha uma placa que ela leu e disse: Charlizim, seja bem-vindo a Itália” (Charles, 30/05/2021).

Mesmo com a ajuda de Charles não temos como cartografar o percurso completo das viagens, o que sabemos é estiveram em vários países no segundo semestre de 1989. Quando saíram de Hamburgo a cidade já estava muito fria, porque as roupas de Márcia Mendonça e de Charles tinham se modificado, eles passaram a usar casacos e a vegetação por onde passavam já estava diferente, não havia mais

flores no Jardim Botânico, as plantas tinha perdido o verde e o vento gélido parecia que ia cortar os rostos e as narinas.

*Figura 138 - Márcia em Hamburgo, 1989*



Fonte: arquivo de Marcise Mendonça

*Figura 139 - Márcia em Hamburgo, 1989*



Fonte: arquivo de Marcise Mendonça

*Figura 140 - Márcia em Hamburgo, 1989*



Fonte: arquivo de Marcise Mendonça

*Figura 141 - Márcia em Hamburgo, 1989*



Fonte: arquivo de Marcise Mendonça

*Figura 142 - Márcia em Hamburgo, 1989*



Fonte: arquivo de Marcise Mendonça

### **Corpo-outono e corpo-inverno: O frio de Zurique**

Quando Márcia Mendonça chegou na Suíça, em novembro de 1989, a Europa ainda não estava tão fria como fica em dezembro, janeiro e fevereiro. Mas, ela precisava de casacos, calças e sapatos próprios, obrigando a criar um vestuário de inverno, adequado a cultura e ao meio ambiente europeu. O corpo nasce através das conexões, dos acoplamentos, das próteses. Como ela mudou de espaço e de clima precisou se refazer, porque estava se conectando e se acoplando com outras pessoas e novos costumes<sup>222</sup>. O jovem Márcio Mendonça tinha sido criado em um lugar quente, quando morava em Limoeiro do Norte conhecia apenas a passagem da estação chuvosa para a seca ou do período seco e para o período chuvoso, que podia vir

<sup>222</sup> Ela remontou a sua própria corporalidade através das palavras, dos gestos, das roupas, dos adereços, dos objetos, que eram diferentes.

acompanhado de secas ou de cheias, dois fenômenos inesquecíveis para quem morava nas proximidades do Rio Jaguaribe.

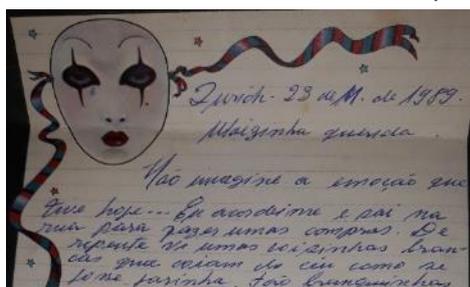
O seu corpo tinha muita dificuldade para se adaptar ao frio. Quando estava no Convento dos Capuchinhos, na Serra de Guaramiranga, teve “problemas respiratórios” porque “a temperatura variava entre 18 e 25 graus” (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 36). Mas, esse clima só era gelado para quem vinha de uma sensação térmica de 30 a 40 graus, ele podia ser quente para quem chegava, por exemplo, do inverno de São Paulo ou do inverno europeu. As viagens que fez a Europa aconteceram em 1982, 1985 e 1989. Nesses dois intervalos, 1983-1985 e 1987-1989, ficou na região sudeste ou na sua casa do Eusébio. O clima era dado pela tinta e pelo pincel, independentemente da chuva ou do sol, do frio ou da quentura, ela seguia pintando.

No primeiro recorte temporal ela estava na companhia de Maia, com quem viajou em 1985, e no segundo com Charles, com quem decolou quatro anos depois. No dia 23 novembro de 1989 o casal estava em Zurique, na Suíça. Mas, a passagem pela Suíça, segundo Charles, era para ser muito rápida, eles ficaram mais tempo por causa dos imprevistos no aeroporto.

“Foi em Zurique, ali foi enganho por causa do passaporte. Disseram vocês vão demorar quanto tempo em Zurique? A Márcia disse, não sei não, depende. Márcia falando o idioma lá. Depende aqui. Ficamos em Zurique 15 dias sem trabalhar, sem nada, aí depois nós voltamos para a Alemanha de novo, tivemos que voltar, sem trabalhar. Mas nós fomos presos 15 dias lá em Zurique” (Entrevista com Charles, 09/05/2021).

O clima ainda não estava tão rigoroso, com exceção dos Alpes suíços que ficam frios o ano todo. Enquanto as pessoas se lamentavam por terem substituído as roupas do verão pelas do outono e por ter que fazer a mesma coisa com as do inverno, as árvores começavam a sua silenciosa transição. As folhas amareladas e alaranjadas, que pareciam uma tela, começavam a cair e a murchar, deixando as árvores secas, esperando apenas o nevoeiro para ficarem brancas. Foi no meio dessa transição que Márcia Mendonça flagrou os primeiros flocos de neve.

Figura 143 - Trecho de uma carta enviada por Márcia



Arquivo de Marcise Mendonça

“Zurique, 23 de N. de 1989

Mãezinha querida

Não imagine a emoção que tive hoje... Eu acordei e sai na rua para fazer umas compras. De repente vi umas coisinhas brancas que caíam do céu como se fosse farinha, tão branquinha que parecia prata. De repente foram aumentando e caindo flocos grandes. Era a neve. Que coisa linda! Eu nunca tinha visto em minha vida. Me deu uma saudade tão grande da senhora que eu quase chorei na rua. Fiquei horas parada na marquise de um prédio observando aquele espetáculo que jamais vi. De repente os carros ficaram cobertos e o chão também. Estou escrevendo e vendo cair pela janela. É a primeira vez que está caindo esse ano aqui. Dizem que tem bastante nas montanhas. Antes de ontem mandei um cartão para a senhora e outro para Zé de Etelvina. Não sei se a senhora já recebeu. Sexta-feira que vem, dia 1º de dezembro, estou indo para a Ásia, para a Tailândia para me operar. Reze para eu ser feliz em minha operação. Se Deus quiser dará tudo certo”<sup>223</sup>

A carta mostra um corpo que estava vendo a neve pela primeira vez, que se emocionou e quase chorou com esse fenômeno. Mas, a emoção não era apenas devido a nevasca, ela ficou assim por causa da saudade. O outono é uma estação saudosista, o inverno é um momento de reclusão, de hibernação, em que o corpo é adestrado para conseguir se conter, se comprimir dentro das roupas, usando meias e gorros para se proteger. Existe um imaginário em torno das estações, não é o outono em si que é saudosista ou o inverno que lembra um conto de terror, as produções humanas alimentam esse clima, não é uma questão apenas de meteorologia, é de história, de literatura, de cinema, de arte, de cultura. A transição do outono para o inverno alimenta (e é alimentada por) emoções e sentimentos.

O que fazia ela chorar não era apenas a neve, era a saudade da mãe, ela olhava para os flocos e via farinha, o platinado não era apenas da nevasca, era da mandioca, era o branco das casas de farinha do Vale do Jaguaribe. O frio, o calafrio, o tempo sombrio, os dias ficando mais curtos e as noites mais longas, a falta de luz,

<sup>223</sup> Carta encontrada no arquivo de Marcise Mendonça.

fazia ela lembrar de casa. O inverno europeu não era apenas beleza, existia uma dimensão tenebrosa, nebulosa, que se misturava com o belo. Era a estação ideal para cultivar as imagens natalinas, as ruas começavam a ficar cheias de flocos e de luzes que alimentavam ainda mais a saudade que sentia da família e dos amigos.

A poesia dos grãos se misturava com a melancolia, criando sentimentos bastante variados. O frio não mexia apenas com o psicológico, ele queimava a pele, o gelo era tão fatal quanto o fogo. A falta de vestimentas adequadas ou de aquecedor podia gerar problemas respiratórios, aumentando o número de doenças e de mortos por causa dos problemas pulmonares. A exposição a neve, mesmo que debaixo da marquise, pode ter sido um dos motivos da sua bronquite na véspera de viajar para a Tailândia. Mas, como lembra Charles, eles voltaram para a Alemanha antes de viajar para a Tailândia.

### **Corpo-tropical: a decepção de Bangkok**

Os corpos de Márcia Mendonça e Charles tinham saído do inverno da região norte da Alemanha para o clima tropical e seco do centro da Tailândia, na mesma semana saíram do clima frio para o quente, acima de trinta graus. A temperatura de Bangkok era mais próxima da que conhecemos na região nordeste do Brasil, podendo diminuir a quantidade ou pelo menos o peso das roupas. O objetivo principal era usar o dinheiro que tinha sido conquistado no Brasil e na Alemanha para fazer a cirurgia de transgenitalização.

“De início, fui à Alemanha, onde trabalhei muito (pintei o Teatro Salambo, em Hamburgo), juntei dinheiro suficiente para cobrir uma cirurgia de tal porte e viajei com destino à Tailândia, em companhia de um amigo, viagem feita sem que falasse a ninguém. Em novembro de 1989, chegava à Tailândia, cidade de Bangkok, com o objetivo de, mais uma vez, tentar concretizar esse meu sonho. Fiz uma série de exames, logo que cheguei. Enquanto aguardava a data marcada para a cirurgia, achei melhor aproveitar o máximo da minha permanência para conhecer um pouco da civilização asiática. Embora os arranha-céus estivessem por todos os lados, na paisagem urbana, dominavam os tetos dourados dos mais de 300 templos espalhados pela cidade. Em alguns lugares, o silêncio só era quebrado pelo barulho dos sinos durante as cerimônias religiosas da maioria da população, o budismo. Tudo isso me encantou. A Tailândia é também um país de contrastes entre modernidade e tradição, riqueza e miséria (muita prostituição e fome). Na sua maior cidade Bangkok, os templos são riquíssimos (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 55-56).

A alegria e a contemplação eram perceptíveis, tanto por causa da possibilidade de fazer a cirurgia como por conhecer essa cidade tão diferente. A artista sacra, que tinha entrado em contato com igrejas, catedrais, mosteiros e conventos, que tinha uma capela ao lado da sua casa, podia contemplar a arte sacra budista, os templos dourados com suas formas totalmente distintas. Mas, não era apenas a arquitetura que era diferente, a própria religião, os rituais, as roupas, a língua, a cultura, não se parecia com nada que tinha visto no Brasil e na Europa. Essa admiração aparece no cartão postal que enviou para a mãe no começo de dezembro.

Figura 144 - Cartão postal enviado para a mãe



Fonte: arquivo de Marcise Mendonça

Figura 145 - Cartão postal enviado para a mãe



Fonte: arquivo de Marcise Mendonça

“Bangkok, 03-12-1989

Mãezinha querida

Estou escrevendo para a senhora do outro lado do mundo. Aqui é um país vizinho à Índia, abaixo da China. Aí é dia, aqui é noite. A civilização oriental é a coisa mais linda do mundo. Esse postal é um templo budista. Não sei quando estarei aí. Dê lembranças a todos.

Márcia” (Vital e Mendonça, 2007. p. 56)

Esse clima de felicidade e contemplação, de alegria e de realização, teria sido substituído por uma das maiores decepções da sua vida. A memória oficial, presente no livro “A Arte em Dois Mundos” diz o médico não aceitou fazer a cirurgia porque “os exames de rotina” do “pré-operatório” tinha mostrado que ela ainda estava com bronquite. A cirurgia não poderia ser feita por causa do “risco de complicações durante uma intervenção de muitas horas”. Quando recebeu a notícia, “de que não poderia concretizar o tão antigo sonho”, ficou “num estado emocional desesperador” (Márcia, in.: Vital e Mendonça, 2007, p. 57). Mas, essa mesma história aparece de duas

maneiras diferentes na memória de Charles, que criou duas versões para o mesmo acontecimento.

Primeiro ele disse que a cirurgia tinha sido feita na Tailândia e a reparação em Jundiaí, no interior de São Paulo. Mas, alguns minutos depois ele afirmou exatamente o contrário, que ela não teria feito por causa dos problemas pulmonares e dos exames de sangue que teriam comprovado que ela já estava com HIV positivo. Ao ser questionado sobre a dubiedade dessas duas histórias e mostrar que a versão das outras pessoas falava de problemas pulmonares e não de HIV ele defendeu que essa última história é que era a correta, deixando a entender que as outras versões, inclusive a dele, foi criada para proteger a memória Márcia, deslocando a contaminação para a segunda metade da década de 1990. Se essa última informação estiver correta ela saiu da Ásia para a América sem passar novamente pela Europa por causa dessa grande decepção. O clima do centro da Tailândia e de parte do Brasil era tropical, mas o seu clima era invernal, ou infernal. O calor aquecia por fora e o frio cortava por dentro. Ela precisou de tempo, de arte, de sexo e fé para conseguir renascer.

### 3.2.3 Paisagem Sentimental 27: Corpo-transexual

**Topografia:** Eusébio, Fortaleza, São Paulo, Recife e Olinda. **Cronografia:** anos de 1990-1997; **Docgrafia:** entrevistas, fotografias, livro “A Arte em Dois Mundos”; **Sensigrafia:** curiosidade, desejo, ousadia, satisfação, adoração, coragem.

Ao entrar na Paisagem Sentimental 27 encontramos uma mesa de operação no centro da sala e uma grande exposição de quadros ao redor dela. Mas, os objetos que vemos espalhados pelos quatro cantos não são apenas da medicina ou das artes, são resultado das mesas cirúrgicas e artísticas da memória. O corpo de Márcia Mendonça não nasce apenas através dos bisturis e dos discursos médicos, é resultado de operações cotidianas, projetadas sobre a própria carne, através desse grande projetor que Berenice Bento chama de dispositivo da transexualidade. Essa iluminação, médico-midiática, se mistura com as luzes do cinemão, com as cores da tradição franciscana e mariana.

Márcia Maia Mendonça era uma artista transexual católica, com todos os enquadramentos e autoenquadramentos que essa mistura podia criar. O esforço para fazer a cirurgia de transgenitalização não pode ser desconsiderado, assim como as memórias produzidas para tentar explicar essa experiência. Mas, a transexualidade não se resume a esse momento específico, nem mesmo a tudo que ela fez para chegar até ele. O trânsito acontecia através das experiências da vida cotidiana, que nem sempre estavam de acordo com as identidades e os dispositivos de poder. As poltronas do cine Jangada, assim como os quadros dos Conventos de Fortaleza e Guaramiranga, eram grandes mesas de cirurgia. Elas também ajudavam a fazer seu corpo.

#### Corpo-transexual

Antes de falar sobre a construção de um modelo de corpo transexual, que molda-se através de (ou apesar de) uma identidade, se aproximando e/ou se distanciando do dispositivo da transexualidade, precisamos perguntar pela identidade cisgênero ou pelo dispositivo da cisgeneridade. Os corpos cis, sejam eles heteronormativos, homonormativos ou transgressivos, não podem ser naturalizados, eles são construídos tanto quanto o corpo de uma travesti ou transexual, eles são tão ou mais montados que uma drag queen ou um drag king. Eles e elas também surgem

através das fôrmas sociais e passam a vida tentando se aproximar ou se distanciar desses padrões.

Os modelos de feminilidade, masculinidade, homossexualidade, heterossexualidade, travestilidade e transexualidade são, como o próprio nome diz, moldes, que as pessoas podem usar como prisão ou apenas como referência. As identidades são receitas, com uma lista de ingredientes explicando a maneira de se fazer uma comida, é preciso jogar tudo dentro de uma fôrma e colocar no fogo. Mas, a receita e a fôrma, por si mesmas, não são prisões, elas podem ser usadas de maneira criativa, fazendo uma diversidade de corpos. As fotografias que aparecem nos livros de receita são apenas idealizações, que poucos e poucas conseguem se aproximar delas, a grande maioria fica distante do ideal, por mais que faça um esforço para se aproximar dele.

O conceito de transexual muda de acordo com o tempo e o espaço, não existe uma definição única, porque depende das configurações de cada época e de cada local. Nenhuma identidade, assim como nenhum dispositivo, é universal. O que a transexual Andréia, que é portuguesa e vive em Paris, entende por transexualidade não é a mesma coisa que a brasileira Vera Furacão pensa sobre essa mesma palavra. As duas trabalharam em Pigalle e conheceram o Bosque de Bolonha. Mas, existia uma disputa discursiva que impedia Andréia de auto identificar-se como travesti, haviam dois estereótipos que ela tentava evitar, o primeiro era o dos palcos, que transformava a palavra travestismo em sinônimo de homens que se vestem de mulheres para fazer alguma apresentação artística, o segundo era a associação que faziam com as brasileiras.

Travesti para Andréia era uma arte passageira ou uma arte permanentemente perigosa, que estava diretamente relacionada com as imigrantes que tinham chegado do Brasil. Quando ela usa o termo transexual não está se referindo ao dispositivo da transexualidade que foi estudado por Berenice Bento, está pensando apenas no trânsito que existia entre os sexos e os gêneros. A sua autodenominação era extremamente política, não era uma tentativa de se aproximar do dispositivo médico, era uma forma de se distanciar das identidades produzidas no palco e nas ruas. Se Andréia fosse tentar se adequar ao que alguns médicos dizem que é uma transexual, ela teria que mentir muito para ser reconhecida como tal, porque iam dizer que ela não era transexual se falasse tudo que viveu na prostituição.

O dispositivo da transexualidade, tal como foi estudado por Berenice Bento, é uma denúncia a essa homogeneização que foi produzida pelos saberes e pelos poderes médicos. A primeira investida da autora foi teórica, ela se debruçou sobre a literatura médica para compreender a maneira como esse conceito foi sendo produzido de uma forma e não de outras. O objetivo era perceber que as primeiras segmentações identitárias específicas não foram produzidas pelos movimentos sociais, elas começaram com vários profissionais, como médicos, psicólogos e sexólogos. “Em 1910”, por exemplo, “o sexólogo Magnus Hirschfeld utilizou o termo transexualpsíquico para se referir a travestis fetichistas”, servindo de base para os estudos de Cauldwell que esboçou, em 1949, parte das “características que viria a ser considerado exclusividade dos/das transexuais” (Bento, 2006, p. 39-40).

Em 1953 o endocrinologista Harry Benjamin apontou “a cirurgia como única alternativa terapêutica possível para os/as transexuais”. Quando John Money esboçou o seu conceito de gênero em 1955 estava usando os corpos das pessoas intersexuais e transexuais para reforçar “a tese da heterossexualidade natural”, que se fosse hoje provavelmente seria chamada também de cisgeneridade natural. Os corpos precisavam ser inteligíveis, de acordo com os padrões de gênero e sexualidade. Os/as dissidentes eram tratados/as como se tivessem uma doença, um defeito, uma disforia que precisava ser resolvida através das receitas médicas<sup>224</sup>. O resultado seria uma adequação ao dispositivo de sexo e gênero, acabando com qualquer discrepância não binária (Bento, 2006, p. 40).

No final da década de 1960 aconteceu “o primeiro congresso da Harry Benjamin Association, que em 1977, mudaria o seu nome para Harry Benjamin International Gender Dysphoria Association (HBIGDA)”. Ou seja, a transexualidade passou a ser vista como disforia de gênero, que é um conceito que também foi criado por John Money em 1973. O livro de Harry Benjamin, “*El fenómeno transexual*”, que tinha sido “publicado em 1966, forneceu as bases para diagnosticar o verdadeiro transexual”. A segunda investida da autora foi empírica, através dos hospitais onde realizavam esse tipo de atendimento, ela percebeu que esse debate teórico sobre o que seria ou não uma transexual de verdade alimentava os diagnósticos, fazendo os médicos procurarem os sintomas da disforia desde a infância (Bento, 2006, p. 42-43).

---

<sup>224</sup> As crianças que eram chamadas de hermafroditas e as pessoas intersexuais precisavam passar por uma cirurgia de correção, para se adequar a “aparência dos genitais” e a “diferença dos sexos” (Bento, 2006, p. 40).

Essa estratégia fazia com que parte das transexuais construíssem uma narrativa coesa e homogênea, que se adequava aos que os médicos queriam, organizando a fala de maneira proposital para não perder a possibilidade de fazer a cirurgia. Para que pudessem diagnosticar alguém como transexual era preciso fazer “uma exaustiva avaliação”, que incluía “um histórico completo do caso, testes psicológicos e sessões de terapia”. O processo de reconhecimento do/da paciente como transexual não acontecia sem o cumprimento de uma série de exigências, tinha que seguir todos os protocolos do processo transexualizador, obedecendo “ao tempo de terapia, à terapia hormonal, ao teste de vida real, aos testes de personalidade, além dos exames de rotina”. Se conseguisse cumprir todas as etapas, mostrando que estavam dentro do modelo, que eram obedientes, podiam fazer a cirurgia de transgenitalização (Bento, 2006, p. 48).

As interlocutoras visitavam o hospital todas as semanas e faziam provas. Mas, quem tinha “o poder de decidir se o/a candidato/a foi aprovado ou não?” O que estava “em jogo nessas provas?”, “os/as transexuais não demoraram muito para compreender o significado de ser um(a) candidato/a”. As teorias médicas estavam sendo “interiorizadas pelos(as) demandantes” que passavam a estruturar suas ações a partir dessa definição. O objetivo “era realizar” uma “asepsia nas performances dos/as candidatos/as, cortar as paródias de gênero, eliminar tudo” que lembrasse os seres abjetos” que deveriam “ser mantidos à margem: os gays, as travestis e as lésbicas” (Bento, 2006, p. 48 e 60).

Para ser uma “mulher de verdade” elas tinham que ser “discreta(s) na forma de se maquiar e no modelo das roupas”, precisavam falar baixo e gesticular “comedidamente” para não lembrar as travestis. Havia “todo um conjunto de intervenções para construir um sujeito transexual” que não tivesse “em suas performances de gênero nenhum sinal” que lembrasse as travestilidades. O objetivo era se adequar, através da medicalização e das cirurgias aos padrões de gênero da sociedade. A disforia servia como desculpa para implementar nos corpos dissidentes as características do feminino e do masculino. Como eles ou elas teriam nascido no corpo errado os profissionais precisavam adequar ao corpo certo, receitando maneiras de como fazer isso. Para serem dignas da cirurgia precisavam ser coerentes com o novo gênero. Essa coerência poderia ser encontrada “na ausência de ambiguidades”. O olhar do especialista servia para “limpar, cortar, apontar, assinalar os excessos, fazer o trabalho de asepsia” (Bento, 2006, p. 61).

Márcia Mendonça não precisou passar por esse tipo de maratona de gênero, porque ela fez a cirurgia por conta própria e de maneira ilegal. Mas, o dispositivo da transexualidade estava presente na sua vida porque fazia parte do cotidiano das travestis e transexuais. Havia uma disputa conceitual sobre e entre essas identidades que aparecia, por exemplo, na reportagem do Jornal Tribuna do Ceará de 14 de novembro de 1995. Ao longo de quatro colunas, que ocuparam uma página inteira, ela explica a dificuldade e a necessidade de autonegociar-se como homossexual, a substituição da homossexualidade pela travestilidade e a busca de uma estética transexual, tentando se distanciar das outras identidades. Como ela mesma disse: “Eu nunca quis ser veado. Eu queria ser mulher”<sup>225</sup>.

O paradigma estava no horizonte, ela pensava em ser uma “transexual de verdade”, se adequando ao modelo pré-estabelecido. Mas, ao mesmo tempo sabia da impossibilidade, ela não tinha dinheiro para pagar os profissionais qualificados todas as vezes que precisava fazer uma sessão de hormonoterapia, nem para bancar dezenas de procedimentos estéticos e cirúrgicos, porque isso demandava recursos ou o apoio do Estado, que nessa época ainda não existia. A sua aproximação com o paradigma transexual acontecia através do senso comum, ela se construiu na maioria das vezes de maneira clandestina, aplicando hormônios e silicone de maneira ilegal, sem o acompanhamento dos profissionais.

Quando Márcia Mendonça foi tentar fazer a cirurgia na Tailândia, em 1989, tinha quarenta anos de idade, quando conseguiu realizar, em 1994, tinha quarenta e cinco. Ela sabia que não estava e que não ia ficar de acordo com o padrão, que a idade e o corpo impossibilitavam fazer a mesma modelagem que as jovens de vinte anos faziam. Ela tentava se distanciar da identidade bicha ou travesti, buscando elementos na infância para tentar justificar a sua transsexualidade, como na experiência de vestir-se com as roupas da mãe e da irmã. Mas ao mesmo tempo evitava fazer uma assimilação com as mulheres cis. Esse jogo de aproximação e distanciamento era muito constante, porque ela pensava essas categorias através das configurações políticas do momento.

Cada transformação que fazia no corpo levantava dúvida sobre o quanto estava próxima ou distante do que seria uma transexual ou uma mulher cis. Mexer com a face não era tranquilo, porque o rosto é uma das partes mais importantes na

---

<sup>225</sup> Márcia Mendonça, In.: Pontes, Edna. Em busca de conhecer a mulher que habitava sua alma. Tribuna do Ceará, Fortaleza, 14/11/1995, Caderno D (Entre Aspas).

construção das identidades. Mas, nenhum procedimento levantava tantos questionamentos como a transgenitalização. A decisão de operar o sexo mexia com um tabu sem precedentes. O ápice do paradigma transexual, tal qual foi alimentado pela biomedicina, era a mesa de operação. O que Berenice Bento questionava era exatamente isso, que não existia (e não existe) uma transexual de verdade, que esse modelo patologizante é uma grande ficção política.

Ao invés de procurar uma transsexualidade eterna, universal e a-histórica “a autora prefere falar de posições identitárias, apegos identitários temporários, identidades rizomáticas, diversidade dos gêneros”. Ela sugere pensar em “transexuais lésbicas, transexuais gays, transexuais que querem casar e reproduzir o modelo de mulher subalterna ou de homem viril, mulheres transexuais feministas”, mulheres transexuais que não gostam de política, “transexuais que acreditam que a cirurgia conduzirá a uma humanidade negada, transexuais que não querem a cirurgia e a denunciam como um engodo, transexuais que reivindicam exclusivamente a mudança do nome e do sexo nos documentos”, etc. Ao invés de legitimar o modelo podemos pensar nas dissidências, se esse dispositivo é uma norma ele provoca um fora, uma margem, composta por outras transsexualidades.

O corpo de Márcia Mendonça alimentava o padrão médico/midiático e, ao mesmo tempo, se distanciava dele, porque a vida cotidiana, as experiências, não eram uma eterna repetição da norma e nem uma transgressão permanente, era uma mistura entre obediência e desobediência, “assujeitamento” e “resistência”, como dizia Luma Andrade na sua tese de doutorado (2012). Desde a década de 1980 que ela buscava realizar essa cirurgia. Mas, só conseguiu em 1994, quando foi para São Paulo fazer de maneira clandestina.

### **Corpo-operação**

A Márcia passou, literalmente, por uma sala de cirurgia. Mas, antes de falar sobre ela precisamos pensar sobre as outras mesas de operação, que surgem através da memória. Uma das coisas que me surpreendeu na pesquisa foi a quantidade de lugares em que disseram que ela fez a cirurgia. O clima de suspense, a sensação de tabu, provocava interdições, fazendo com que as pessoas evitassem falar sobre o assunto. Ao mesmo tempo, alimentava a vontade de falar, de comentar, porque o interdito gerava os ditos e não ditos, criando mil e uma histórias de pé de ouvido. Na

fala dos interlocutores e das interlocutoras aparecem lugares como Tailândia, Marrocos, Inglaterra e Brasil.

Bangkok surge como um dos lugares da cirurgia por causa da viagem que ela fez para lá com esse objetivo. Casa Blanca entra na narrativa porque se tornou, juntamente com a Tailândia, uma das rotas para quem pretendia fazer esse tipo de operação. A referência a Londres é por causa do caso Roberta Close, que alimentava a imaginação das pessoas no final da década de 1980. Mas, outros falaram que a cirurgia aconteceu na capital paulista ou no interior do estado de São Paulo.

“Aonde é que a gente possa imaginar, aí eu levo um pouco esse questionamento, por exemplo, a gente sabe que uma das cidades do mundo que mais fez cirurgia de mudança de sexo foi no Marrocos, em Casa Blanca, que é um país muçulmano. Para você ver que uma coisa não pode interferir na outra porque era uma questão da medicina, né? Então, o avanço da medicina ele era permitido. Mas, o país era tradicionalmente muçulmano, né isso?” (Entrevista com Renato Remígio, 17/05/2018).

“Segundo ele me disse, possa ser que a informação não proceda, mas foi ele que me disse, foi na Tailândia que ele fez a cirurgia para transformação, a mudança de sexo” (Entrevista com Társio Pinheiro, 18/05/2018).

“Foi feito na... como é o nome? Na Alemanha não, foi num país aí, eu não estou lembrando nada, eu vou me lembrar depois eu lhe digo. Não sei se foi na Tailândia (...) Ele não fez a cirurgia dele aqui não, fez fora (...) Ela já planejava a cirurgia há muito tempo, a muito teeeeempo (ênfase na palavra). Só que ainda não tinha, assim, gente fazendo, queria e ao mesmo tempo, tinha aquele receio porque não sabia se iam fazer direito” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018).

“E contou um pouco da história da cirurgia que eu imaginava que a cirurgia tivesse sido feita no grande centro e ela me dizia que a cirurgia dela foi feita em Jundiá no interior de São Paulo, uma cidade próxima a São Paulo” (Gilmar de Carvalho, 20/03/2018).

“Ele tentou três (3) vezes essa cirurgia. Foi pra Inglaterra e não conseguiu, foi quando Roberta Close fez a cirurgia... Quem ele via falar sobre essa cirurgia, chegava e ia perguntar os detalhes, quem foi o médico, preço, e isso, e aquilo. Daí, trabalhava, trabalhava para juntar o dinheiro da cirurgia; não conseguia. Depois falou na Tailândia. Foi para Alemanha, foi quando ele fez aquelas pinturas, pintou na Suíça e num sei o que. Eram dez (10) mil dólares a cirurgia, mais ele ainda precisava levar outra pessoa. Não sei quem foi com ele ou se foi... Alguém foi com ele pra Tailândia. Já estava tudo pronto para operar, aí o médico disse que por conta do frio, quando foram fazer uns exames, o médico descobriu que ele estava com pneumonia. O médico disse que não ia operar porque a cirurgia demorava muitas horas e o pulmão estava comprometido. Daí ele veio derrotado para Limoeiro por conta dessa cirurgia anulada. Ficou em Limoeiro por uns dias e depois resolveu voltar para São Paulo. Acontece que quando voltou para São Paulo descobriu um cirurgião que disse, na época, que não era permitido realizar esse tipo de cirurgia, mas que ele fazia clandestinamente. E que foi esse médico quem o operou. Soube depois que esse cirurgião foi preso, não sei se já saiu (...) Mesmo feita no hospital saiu na mesma hora que terminou; foi ele tornando da anestesia e o médico colocando ele com a enfermeira dentro do carro e despachou para

um quarto de hotel. Ficou sete (7) dias e ele disse que nem viu mais a cara do médico. Não ia nem mais lá, era só essa enfermeira que ia para fazer os curativos. Deram alta, ele pegou o avião para Fortaleza, e chegou a Limoeiro com uma infecção, quase que morria. Estava quase morrendo, aí doutor Ari foi quem cuidou” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

“No interior de São Paulo, só que ela tinha muita devoção assim com santo, na época a Hebe Camargo falava muito em Nossa Senhora de... (pausa) não sei como é o nome. Tinha essa santa que era muito cultuada no interior de São Paulo, pois ela saiu depois da cirurgia sem ter nem alta, ela saiu foi bater lá na igreja para conhecer essa imagem lá. Eu pedi que ela me avisasse quando fizesse, e eu costurando na época, quando toca o telefone, que na época era telefone fixo, quando ela mandou a enfermeira dizer, perguntou se era eu, eu disse que era, porque a dona Márcia pediu pra mim lhe avisar que ela tinha feito a cirurgia. Criatura me deu um choque tão grande pareceu que tinha sido em mim, eu disse Jesus pelo amor de Deus! Aí pronto. Aí passou quando eu dei fé de madrugada chegou a Márcia aqui no voo da madrugada e ficou aqui em casa se convalescendo e tal, aquele cuidado todo e tudo e pronto (...) ela começou a sentir umas dores, aí doutor Miguel disse ‘Quanto tempo você fez isso?’ ela pulou lá em baixo e disse ‘Isso não! Isso é minha buceta e custou 11 mil e você vem me chamar de isso?’ Menina o médico ficou horrorizado, que ela se incorporava de repente era outra pessoa, ela tinha isso. Ela doente vinha pra cá, ficava aí na rede e eu cuidando dela (Entrevista com Assis Aguiar, 09/07/2019).

As falas de Renato Remígio, Tárσιο Pinheiro, Marilúcia Mendonça, Gilmar de Carvalho, Marcise Mendonça e Francisco de Assis demonstram que as mesas de cirurgia da memória conseguiam operar mais do que a do cirurgião. A própria Márcia criou uma narrativa de que a cirurgia teria acontecido em Casa Blanca, reforçando o imaginário que existia em torno desse país africano. Os procedimentos teriam sido realizados “em Marrocos” através de “um médico francês” que fazia “uma das mais modernas”<sup>226</sup>. Mas, ao cruzar todas as informações foi possível descartar Inglaterra, Tailândia e Marrocos, se concentrando apenas em São Paulo. A tentativa de Márcia atribuir a cirurgia a Marrocos aconteceu porque ela fez de maneira ilegal, não podia dizer num jornal de grande circulação que realizou no interior de São Paulo. O próprio Charles tentou construir uma narrativa de que a cirurgia teria acontecido na Tailândia.

“A cirurgia de Márcia foi na Tailândia, está entendendo, porque a Márcia foi exagerada. Tinha a cirurgia na Holanda, ela disse, não, eu vou para Tailândia. A cirurgia da Márcia foi muito delicada. A cirurgia dela durou 9 horas de cirurgia. Aí eu e a Barbarela ficamos na expectativa, eu ainda fui dormir, Barbarela foi dormir e voltou. Ela disse, Charlim eu já estou operada. Eu falei graças a deus (...) Só que ela foi fazer a reparação em Jundiaí. Ela foi fazer na Tailândia e a reparação foi em Jundiaí” (Entrevista com Charles, 09/05/2021)

<sup>226</sup> <https://www.mopo.de/hamburg/historisch/hamburgs-sex-papst-so-brachte-ren%C3%A9-durand-den-live-sex-nach-st-pauli-32562562>.

Uma cirurgia como essa, por si só, já provocava uma série de disse me disse. Mas, existiam outros elementos para além do procedimento cirúrgico, as grandes mesas de operação que existiam na Europa e o imaginário das modelos travestis ou transexuais que apareciam na mídia não era acessível para todo mundo. Existia um estigma em torno do HIV/aids e das operações ilegais, as travestis e as transexuais não eram associadas apenas ao glamour dos palcos e do carnaval, das revistas e das reportagens com grandes personalidades, nem mesmo com o modelo higienizado estabelecido pelo paradigma médico e midiático da transexualidade. No senso comum elas eram relacionadas com as doenças e o mercado ilegal de hormônios, silicone e cirurgias. Qualquer informação que mexesse com esse imaginário causava um curto-circuito nas memórias, que desligavam algumas informações para se proteger e proteger a Márcia. Mas, depois que tinha feito essa afirmação Charles mudou a versão e afirmou que a cirurgia aconteceu no interior de São Paulo e que tinha passado novamente pela Alemanha antes de voltar para o Brasil.

“Márcia foi para Tailândia, foi se operar, não se operou que eu vou logo dizer, Márcia tinha diabete tinha um bocado de complicação, a Márcia já estava com HIV, ela pegou HIV em São Paulo. Aí quando ela voltou, voltou eu, Barbarela e ela, estacionamos na Alemanha. Só que eu não entendi da Tailândia, Barbarela disse, Barbarela foi certa, o médico disse que você está com HIV, aí ela não acreditou, começou a trabalhar, voltou para São Paulo. Tempos depois eu disse Márcia tem uma pessoa operando aqui dentro em São Paulo em Jundiaí, ela disse “eu vou”, se operou. Só que ela já estava com HIV (...)Foi em Jundiaí (...) Na Tailândia não fez porque a médica tirou o sangue dela e tudo e disse para Barbarela que ela estava com HIV. Aí tirou em Jundiaí. Ela ainda viveu muito tempo depois que operou. Eu fiquei do lado dela na hora que ela saiu da cirurgia eu fiquei do lado dela” (Entrevista com Charles, 09/05/2021).

A operação foi em Jundiaí. Ela chegou dizendo que se operou na Tailândia. Mas, não se operou na Tailândia. Quando chegou na Tailândia ela foi com a Barbarela. Barbarela fala o idioma de lá. Barbarela disse que ela já estava com problema, Márcia já estava com HIV, é por isso que não foi feita a cirurgia na Tailândia. O médico lá de Jundiaí operou ela com HIV, ela já estava com HIV. Mas, ela dizia que era mentira da Barbarela, que não estava com HIV não. Custou muito a acreditar (Entrevista com Charles, 30/05/2021).

Estou trazendo todas essas memórias para que possamos perceber a complexidade que existe em torno das memórias íntimas, a cirurgia de transgenitalização tinha mexido com um órgão sexual, modificando o ponto central da masculinidade hegemônica. Mas, o motivo de tantas histórias não era apenas a intimidade, existem diversos relatos dela abrindo as pernas para mostrar o resultado, o que justifica tantas informações desconstruídas é o estigma e a falta de informação,

como o assunto era espinhoso não era todo mundo que ficava sabendo dos detalhes, as memórias da família estavam desalinhadas, tinha gente que dizia que tinha sido na Tailândia, outros na Europa e alguns Brasil, porque era um assunto difícil de falar e que muitas vezes ficava no disse me disse. O imaginário em torno do HIV e da operação ilegal tornava a cirurgia uma grande incógnita, porque era um assunto delicado. Feitas as devidas observações vamos a operação de transgenitalização. Esse processo foi descrito por Berenice Bento e Márcia Mendonça da seguinte maneira:

“Para as transexuais femininas a cirurgia consiste na produção da vagina e de plástica para a produção de pequenos e grandes lábios. A produção da vagina é realizada mediante o aproveitamento dos tecidos externos do pênis para revestir as paredes da nova vagina. Tecidos selecionados do escroto são usados para os grandes e pequenos lábios. O clitóris é feito a partir de um pedaço da glândula. Depois da cirurgia deve ser usada uma prótese por algum tempo, para evitar o estreitamento ou o fechamento da nova vagina” (Bento, 2006, p. 50-51)

“Não foi uma cirurgia que foi extirpado o pênis e depois jogado fora. Só foram jogado fora os testículos, porque eu precisava da ausência deles para que o meu corpo não produzisse mais a testosterona (...) o que acontece é que ele é transformado. Toda aquela pele, todos aqueles músculos e nervos, todos os terminais nervosos são aproveitados, para que o metabolismo da pessoa continue funcionando do mesmo jeito. De um modo vulgar eu poderia dizer que o meu órgão masculino foi colocado para dentro. A cirurgia respeitou a minha anatomia. Por exemplo, a glândula do meu pênis serviu para fazer o meu colo uterino. A parte cavernosa da vagina foi feita com a membrana, com a pele do pênis. Os grandes lábios foram feitos com a pele do saco escrotal. O meu prazer sexual é normal, é igual ao de qualquer mulher (...) Engraçado é que, nos primeiros dias você sonha com a sua imagem de antes, sente vontade de coçar o pinto. Você vem com a mão direto, quando se dar conta ele não está mais ali. Mas, tudo aquilo, toda aquela sensibilidade, depois com exercícios você transfere tudo para a vagina (...) cinco meses depois quando voltei para fazer o refinamento o médico, depois de fazer exames ficou pasmado com a profundidade vaginal que eu fiquei. Ele me confessou que eu tinha um recurso que poucas mulheres tinham, que é o vaginismo, que é aquele ato de apertar, nem eu sabia explicar como tinha isso (...) É como se agora eu fosse eu mesma”<sup>227</sup>.

O que mais me interessa na fala de Márcia Mendonça não é a precisão ou a imprecisão científica, é o esforço que ela fez para expressar a sua felicidade com a cirurgia. Além da tentativa de descrever o processo, ela falava sobre o resultado. Mas, é muito difícil dizer o que é real e o que é exagero nas suas palavras, ela estava falando para o jornal e precisava causar uma boa impressão aos leitores. Ela evitou

---

<sup>227</sup> Márcia Mendonça, In.: Pontes, Edna. Em busca de conhecer a mulher que habitava sua alma. Tribuna do Ceará, Fortaleza, 14/11/1995, Caderno D (Entre Aspas).

dizer, por exemplo, que a cirurgia foi feita de maneira ilegal e que teve complicações por causa das suas danças no pós-operatório. O mais curioso é que ela teria desobedecido as recomendações médicas para ir a uma igreja, visitar uma santa. A sua narrativa se concentra no meio e nos fins, na plantação e na colheita dos frutos. Esse assunto da vagina aparece várias vezes nas falas dos interlocutores e das interlocutoras porque ela fazia questão de mostrar o novo órgão sexual.

“Uma vez ela me chamou ao quarto e me mostrou a vagina e perguntou assim: ‘Parece?’ É assim igual uma vagina? Eu disse: - Márcia é muito parecido (risadas), embora eu não seja ginecologista eu não sou especialista em vagina. Eu sempre soube que você tinha vontade de ver. E eu nunca tive vontade de ver na verdade, mas eu vi assim como sendo um desnudamento maior poderia fazer para mim naquele momento seria esse. Eu disse olha você deve ser uma pessoa feliz, você queria ser mulher, você é mulher, tem uma vagina, acho que a partir de agora em relação a mim eu não vou mais lhe chamar de Márcio porque as vezes eu me traía e chamava, você é Márcia porque você é mulher, você quis ser mulher, você se construiu mulher, então a gente tem que conviver com essa sua nova identidade” (Gilmar de Carvalho, 20/03/2018).

“O que eu escuto falar dela é isso. Para mim ela era uma boa pessoa, só não gostava dela quando ela começava a mostrar a buceta, arreganhava num sei o que, na frente de todo mundo, ela sentava e ficava assim mostrando no restaurante e tudo eu ficava envergonhada. Aí queria falar os detalhes e eu não queria escutar não” (Entrevista com Thina Rodrigues, 08/07/2018).

“Foi briga comigo porque tinha meus clientes. Esse pessoal tudo curioso e ela doida pra mostrar a buceta dela que tinha custado 11 mil reais (risadas), aí eu dizia Márcia para com isso, mas enquanto eu estava atendendo um cliente ela já corria pra um banheiro aqui embaixo pra levantar a roupa pra mostrar pro pessoal tudo querendo ver como era. Aí eu brigava e ela dizia ‘tá brigando assim porque não pode fazer’ (risadas). Era essas besteiras. Mas, era desse jeito” (Entrevista com Assis Aguiar, 09/07/2019).

“Era perfeito! Perfeito, perfeito, perfeito! E é com o próprio ...(pausa) que faz, é perfeita, perfeita, perfeita! Quando chegou já foi... a gente fazia o curativo, também não demorou muito tempo lá depois da cirurgia não, veio embora que a gente ainda fazia o curativo. Mas, era perfeito, perfeito, perfeito. Você olhava e dizia: não, perfeito, perfeito, perfeito. Logo, o órgão sexual dele, era pequeno, não era normalmente como dos homens, era pequeno, desde nascença” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018).

A insistência de Márcia Mendonça em mostrar seu órgão genital era proporcional a ênfase de Marilúcia em dizer que era perfeito, a repetição é um ato performativo que ajuda a fazer corpo. As falas acima sugerem que o dispositivo da transexualidade estava presente nas suas cabeças. Mas, também mostra o contrário, que ela não estava atuando como uma mulher de família, que tinha dificuldade de agir como uma moça recatada. Mas, esse não era o único exemplo de atitude que contrariava as prescrições para ser uma transexual de verdade. A forma como

conseguiu dinheiro para viajar e fazer a cirurgia, denuncia que estava mais próxima das travestis e das transexuais de rua do que das que tinham acesso aos profissionais da biomedicina.

“O padre lá da igreja santa Edwiges (Padre Ferreira) chamou ela pra pintar Jesus sobre as águas né, lá da Igreja Santa Edwiges e na época ela pegou esse trabalho e fez. Só que o padre pensou que ela ia demorar uns 6 meses, ela fez em questão de 1 semana (...) quando ela terminou que pediu o dinheiro na época era 11 mil cruzeiros e o padre disse que não tinha esse dinheiro. Ah meu deus aí foi um problema, porque ela queria e ela dizia você vai ter que me dar porque eu quero fazer minha buceta, ela dizia pro padre assim mesmo, eu quero fazer minha buceta e esse dinheiro é pra fazer minha buceta! Aí eu dizia Márcia pelo amor de Deus para com esse negócio criatura (...) O padre ficou se tremendo todo. Aí ela foi disse olha eu sou primo do Mainha, a sua cabeça vai rolar aí no asfalto se você não der esse dinheiro. Menina diz que esse padre Ferreira não conseguiu dormir mais e junto com a irmã começou a ligar pro pessoal daqui que ajuda muito a igreja santa Edwigen, num instante arranjaram o dinheiro, ela pegou aqui o voo e foi bater lá em São Paulo para fazer a cirurgia” (Entrevista com Assis Aguiar, 09/07/2019).

A fala de Assis mostra que Márcia Mendonça estava decidida a fazer a cirurgia, ela “esteve lá em Paris e viu as bichas tudo de mulher” e “quando viu essas bichas passando batom ela” ficou “doida querendo ser mulher também” (Assis Aguiar, 09/07/2019). Mas, a maneira como falava com o padre e a forma que encontrou para conseguir o dinheiro de maneira rápida coloca em questão as receitas que diziam o que era uma transexual. Mainha, diminutivo de Maia, era um dos pistoleiros mais conhecidos na região nordeste, responsável por dezenas de mortes. A estratégia que ela utilizou para assustar o padre e fazer ele pagar o dinheiro sugere que ela estava desesperada para fazer a cirurgia<sup>228</sup>. A sua proximidade com Assis e Thina Rodrigues demonstra que ela estava longe de se adequar a um padrão transexual, que construía diversas transexualidades, transitando entre o Cine Jangada e os mosteiros.

---

<sup>228</sup> As falas de Assis sobre o valor da cirurgia são muito confusas, em algumas ocasiões ele diz que foi onze mil cruzeiros e em outras que foi onze mil reais. Como a cirurgia aconteceu em 1994 e a moeda nacional mudou nesse mesmo ano ele faz uma confusão entre uma e outra. Mas, independentemente da moeda a quantidade é estranha por que 11.000 cruzeiros era um valor irrisório para fazer uma cirurgia, mesmo que de maneira ilegal, e 11.000 reais era muito na época em que o real estava equiparado ao dólar. Com esse dinheiro todo não precisava fazer uma cirurgia ilegal, poderia ter feito de forma legal. Se o valor que o padre devia fosse apenas onze mil cruzeiros ele não teria dificuldade de pagar, porque equivalia a quatro reais. Se fosse onze mil reais ele nem conseguiria esse dinheiro com facilidade porque na época o real estava extremamente valorizado. O mais importante não é o valor real, porque a memória nem sempre consegue dizer com precisão esse tipo de detalhe, é saber que ela conseguiu o dinheiro da cirurgia, ou parte dele, com essa encomenda. Essa fala de Assis é importante porque situa o período dos procedimentos no ano de 1994, que é o ano do painel.

## Corpo-Jangada

O corpo transexual de Márcia Mendonça não nasceu apenas através das receitas de gênero, ele surgiu por meio das experimentações, aproveitando os ingredientes das igrejas, dos conventos, do cinemão e dos clubes de Limoeiro do Norte. Havia momentos em que ela estava preocupada com o que as pessoas pensavam. Mas, havia instantes em que não ficava angustiada, porque queria viver intensamente. Um dos espaços em que ela viveu profundamente, pelo menos no sentido sexual, foi o Cine Jangada. Os cinemas de Fortaleza possuíam uma aura estrangeira, porque surgiram na época da influência inglesa e francesa. Enquanto eles atenderam aos “espectadores da *belle époque*” no “Passeio Público”, “em clubes”, “teatros” ou “praças” arrancou “vibrantes aplausos”. O problema foi quando passou a atender as classes populares e, principalmente, aos corpos com gêneros e sexualidades dissidentes (Vale, 1997, p. 37).

O lazer nas salas de cinema “deveria obedecer aos ícones de *civilidade*, *aspepsia* e *decência* da nova ordem”. Mas, no escurinho dos cinemas “a transgressão”, “os flertes e namoros (considerados indecentes se realizados na rua)” também tinham o seu lugar. Os lanterninhas circulavam em todas as salas de exibição “com uma lanterna em punho”, com o objetivo de manter a ordem. Quando o Cine Jangada surgiu, parecendo uma jangadinha no meio das embarcações do mercado cinematográfico, ele pretendia ser “uma sala familiar voltada para a exibição de filmes de vanguarda ou *cults*” (Vale, 1997, p. 53).

Em menos de quatro décadas o centro de Fortaleza se modificou, obrigando esse cinema a mudar “seu público e seus espectadores”. O Cine Jangada “passou a ser conhecido como cinema de frequência popular e os gêneros cinematográficos que exibia restringiram-se a apenas um, a pornografia”. Quando aconteceu essa especialização os espectadores deixaram “de compor uma frequência mista, ou seja, de pessoas de ambos os sexos, para compor uma plateia majoritariamente de pessoas do sexo masculino”. Ao longo das décadas de 1960 e 1970 a jangada mudou de rumo, enveredando “pela senda dos filmes de Kung-fu e erótico-pornográficos”, se especializando nos filmes eróticos e/ou pornô “a partir 1985”. Em menos de três décadas “o cinema” perdeu “seu estatuto de familiar” e passou a especializar-se em clientes “do sexo masculino”, incorporando “a prostituição travesti” como uma das atrações (Vale, 1997, p. 37 e 57).

Como lembra Thina Rodrigues, o Cine Jangada era um dos espaços que ela frequentava com Márcia Mendonça. Mas, além do “Jangadinha” ela lembrava também do Cine São Luiz, que era um dos espaços em que ela não podia entrar. Essa memória que ela produziu através de uma relação de desafeto me fez lembrar de um momento em que ela estava feliz. No dia 23 de junho de 2017 aconteceu o lançamento do livro *Travestis: Carne Tinta e Papel*, de Elias Veras. Ela foi convidada para falar e deixou o seguinte depoimento:

“O Elias me perguntou onde deveria ser o lançamento do livro. Eu respondi que no Cine-Teatro São Luiz. É que nos anos 80 nós ficávamos nos arredores da Praça do Ferreira e não podíamos entrar nesse espaço. É por isso que deve ser aqui”<sup>229</sup>.

A presença de gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais no hall de entrada de um belíssimo edifício sexagenário revestido de mármore de Carrara e com lustres de cristais importados da Europa no centro de Fortaleza diz muito sobre a ousadia. Não era apenas as transformistas e as transgêneros que estavam montadas para a ocasião, todos e todas estavam, inclusive o anfitrião, que desfilava com o seu glamour. A fala de Thina Rodrigues, que morreu por causa das complicações causadas pelo coronavírus, denunciava que todas estavam no mesmo mar mas não no mesmo barco. O seu lazer não acontecia na embarcação do Cine São Luiz, era na pequena jangada do cinemão.

As salas mais “sofisticadas”, com “arquitetura” avantajada, “ornamentos”, “requintes no vestuário” e “aura de cultura e civilidade” criava segregação social (Vale, 1997, p. 58). Existia um dispositivo de poder que definia que corpos podiam ou não entrar em determinados espaços. Thina Rodrigues era uma travesti pobre e negra que desfilava nas passarelas e nas rua, ela participava dos concursos de beleza e da prostituição, chegando a ser presa na década de 1980. Ela saia nos jornais de Fortaleza por causa do glamour, do estigma e da resistência (Veras, 2013, p. 88 e 187)

O Cine Jangada, ao contrário do São Luiz, era acessível, porque “não tinha a aura de sofisticação dos demais cinemas”, ele estava atendendo “às camadas de baixa renda”. Os filmes de “Bang-Bang, Kung-Fu, Chanchadas” e pornografia ajudavam a criar um tipo específico de público. Na época em que Márcio Mendonça

---

<sup>229</sup> Trecho da fala de Thina Rodrigues no lançamento do livro *Travestis: Carne, Tinta e Papel*.

estava pintando os painéis da Via Sacra, o centro de Fortaleza já estava passando por transformações, perdendo a centralidade “enquanto lócus dessa modalidade de diversão”. Ao longo da década de 1980 o público de cinema foi migrando para os shoppings, obrigando os cinemas do centro a apostarem na pornografia (Vale, 1997, p. 59).

O mais interessante é perceber que “as salas que receberam esses filmes em suas telas tinham como característica o fato de terem sido salas abertas para “serem familiares e distintas”. Primeiro, seguiram “com os filmes de artes Marciais e pornográficos, intercalados pela Paixão de Cristo”. Mas, depois desistiram dos filmes de luta e passaram a exibir o “dueto pornô e temática religiosa”, fazendo o público assistir “A Paixão de Cristo”, “O Banquete das Taras” e “Sexo Profundo”, como aconteceu “na programação de fevereiro a maio de 1984” (Vale, 1997, p. 63).

Os documentos que temos não são suficientes para afirmar que ela conhecia o Cine Jangada na época em que pintava os quadros da Via Sacra, que assistiu aos filmes de Kung Fu, pornochanchada, Paixão de Cristo e pornografia. O mais provável é que não estivesse preocupada com o tipo de filme, que fosse para esse local por causa de outras atrações. Com o tempo o cinema passou a aceitar a prostituição travesti mas nem todas as travestis e transexuais eram prostitutas. Não tenho como dizer se Márcia Mendonça e Thina Rodrigues estavam fazendo programa, pegação ou se era as duas coisas.

A grande maioria do público era masculina, desde a década de 1970 e 1980, que a maioria das mulheres cis tinham deixado de frequentar esse espaço. Havia encontros sexuais “nas poltronas, nos cantos ou no banheiro”, confirmando a fama de “cinema de pegação”, “cinema de baitola” ou “cinema de sacanagem”. Quando Alexandre Flaming fez a sua pesquisa os frequentadores definiam-se “como machos, outros como homossexuais, outros ainda diziam cortar dos dois lados, fazendo alusão a sua bissexualidade”. Havia uma diversidade enorme, tinha homens casados, separados, solteiros, jovens, idosos, executivos, trabalhadores informais, michês, desempregados, “estudantes, funcionários dos bancos e do comércio, mecânicos, universitários, funcionários públicos, enfermeiros, professores, pedreiros, serventes, cabelereiros, vigilantes”, etc. (Vale, 1997, p. 70-72).

As sessões começavam a tarde, depois do almoço, e iam até oito e meia da noite. Depois que ultrapassavam “a borboleta que contabilizava o número de espectadores”, encontravam uma “cortina vermelha que dividia o pequeno hall de

entrada da plateia. Quando o brilho da tela iluminava a sala escura dava pra ver “o vermelho forte nas primeiras fileiras de cadeiras, contrastando com a escuridão que vinha logo atrás. O vermelho e preto eram cores intensas ali dentro”. Mas, juntamente com as imagens vinha também “os gritos, os gemidos e os ruídos de prazer que saiam em voz-over dos alto-falantes”, conferindo “àquele território uma aura de sensualidade”, que fazia as pessoas saírem “do tempo de trabalho para um tempo fílmico de lazer e de sexo, remetendo ao aspecto propriamente iniciático daquela sala” (Vale, 1997, p. 70-73).

Bastava entrar para escutar “os tantos sons de “ooohs”, “aaahs”, “Oh yer”, “Oh God” que saiam do filme e da plateia, se misturando com as cantadas no ouvido. Mas, a visão e a audição eram acompanhadas pelo tato, pelo paladar e pelo olfato, as pessoas tocavam, lambiam, chupavam, criando imagens, sons e cheiros. Quem ficava na parte da frente tinha acesso a claridade, a ventilação e um pouco mais de limpeza, porque eram “mais discretos, moderados, comportados”. O cinema tinha 480 poltronas e “depois da décima fileira de cadeiras” essa descrição diminuía. Quem ficava próximo dos “corredores laterais” era “abordado para uma pegação ou para um programa”. Não precisava dizer nada, o fato de “estar sentado ali” já “era sinal de uma maior disponibilidade” (Vale, 1997, p. 73-75).

Os mais danados e as mais danadas ficavam “em pé no final da sala” ou sentados/as “nas últimas poltronas”, onde aconteciam as maiores pegações. Como a movimentação era muito grande, era um espaço “sujo e fedorento, mais quente, mais escuro e mais escondido”, onde “as práticas eram mais “escrachadas”. O cinema cult tinha se transformado em cinema *queer* ou cinema cu-ir. A sala que era de família, que passava filmes religiosos, tinha virado cinemão, que é uma mistura de cinema com mão, de filme de sexo com filme e sexo, onde o público fazia as cenas e não apenas assistia (Vale, 1997, p. 75).

“Márcia viveu tudo que ela quis, mas namorar ela tinha um namorado todo dia, dois, três. Eu conheci Márcia no Cine Jangada, na Floriano Peixoto em Fortaleza. Eu e o Frederico que é um amigo meu. A gente ia pro Cine Jangada e estava lá Márcia no Cine Jangada ali na Floriano Peixoto encostado ali do Banco do Nordeste que hoje se eu não me engano é Banco de Livraria ali na Floriano Peixoto. Márcia de vestido, namorando dois, três rapazes” (Entrevista com Arísio Barros, 20/05/2018).

Quando Márcia Mendonça visitou o Cine Jangada, o espaço já tinha deixado de ser uma referência para a elite de Fortaleza, ele era frequentado por quem estava

na margem da sociedade, ou que estavam no centro e buscava experiências disparatadas. O cinemão era um dos locais onde se reuniam homossexuais, bissexuais, travestis, michês, garotas de programa e casais não convencionais. Ele tinha se transformado em outro tipo de cine, com características marginais. Mas, curiosamente, eles continuavam exibindo o filme da Paixão de Cristo na sexta-feira santa.

A transexualidade de Márcia Mendonça não é resultado apenas dos discursos médicos<sup>230</sup>, é fruto de todas essas experiências que teve no Cine Jangada e nos conventos de Fortaleza e Guaramiranga. Ela copiava, recortava, misturava, mesclava, montava, desmontava e remontava tudo isso, como se fosse uma grande quebra-cabeças. A mesma pessoa que dava pinta no Cine Jangada podia pintar no convento. A identidade não era homogênea e não nasceu apenas através dos bisturis, ela surgiu na sala de exibição do Cine Jangada e na capelinha do convento dos Capuchinhos de Fortaleza.

### Corpo-franciscano e corpo-mariano

*Figura 146 - Nossa Senhora da Conceição em Madeira (1989)*



Fonte: fotografia do próprio pesquisador

*Figura 147 - Menino do Espinho (1989)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

Antes de viajar para Alemanha, Suíça e Tailândia, Márcia Mendonça pintou e esculpiu personagens sacros através de quadros como “A Anunciação”, o “Menino do Espinho”, o Anjo da Justiça; e a escultura de Nossa Senhora da Conceição, que foram realizados em 1989. A mesma Márcia que iria pintar e restaurar o Teatro Erótico

<sup>230</sup> Não podemos negar que existia um dispositivo, uma identidade, assim como havia um arquétipo de Maria e de Eva, de santa e de puta. Mas, a vida era muito maior do que as identidades, os dispositivos e os arquétipos.

Salambo, que estava prestes a trabalhar para o “Papa do Sexo”, se dedicava também a arte sacra. As cartas e os cartões postais que mandou para a mãe em setembro, novembro e dezembro de 1989, demonstram que ela continuava mantendo contato com a família e a religião.

*Figura 148 - A Anunciação (1989)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 149 - Anjo da Justiça (1989)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

Quando Márcia Mendonça voltou da Europa, ela retomou o contato com a Ordem Menor dos Frades Capuchinhos através do seu amigo Frei Domingos e continuou esse trabalho religioso através da arte sacra e cusquenha. Mas, antes de falar sobre essa reaproximação precisamos entender como funcionava a ordem dos Capuchinhos na região nordeste do Brasil. “Desde 1934” que “os missionários lombardos” tinham transformado o Ceará e Piauí em terra de formação e Maranhão e Pará em terra das missões. Em 1966 “a nova Circunscrição Capuchinha” tornou-se “Custódia Geral de São Francisco de Assis do Ceará e Piauí, desmembrada da Custódia Maranhense”. Em 1970 a Custódia passou a ser Vice-Província e em 1983 a Vice-Província se transformou em Província<sup>231</sup>.

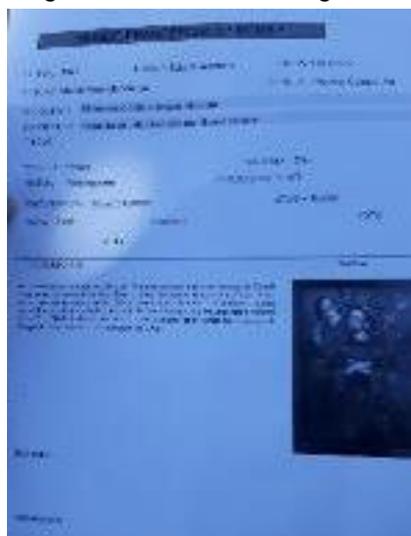
Frei Domingos Teixeira Lima foi eleito Provincial da Província de São Francisco das Chagas do Ceará e Piauí em 1988 e 1991. Ela retomou o contato com ele exatamente na época em que estava na administração geral, se relacionando com os Capuchinhos do Brasil e de outras partes mundo. No mesmo ano em que Márcia Mendonça estava na Alemanha (1989), o Provincial Frei Domingos Teixeira Lima e o Frei Roberto viajaram para a Itália<sup>232</sup>. Foi esse contato com os frades italianos que, mais tarde, proporcionou a doação de um quadro ao museu Internacional São

<sup>231</sup> <https://www.capuchinhosrs.org.br/procepi/institucional/historia>

<sup>232</sup> <https://www.arquidiocesedefortaleza.org.br/presbiterio/padres-falecidos/frei-roberto-magalhaes-ofmcap/>

Lourenço de Brindes, mais conhecido como Museu do Colégio Internacional de formação dos Capuchinhos<sup>233</sup>.

Figura 150 - Ficha catalográfica



Fonte: Museo Fracescano, Roma

Figura 151 - Cusquenho  
“SFrancesco com um anjo istruttore” do Museo Fracescano,  
Roma



Fonte: fotografia do pesquisador

A ficha catalográfica que encontrei nos arquivos digitais dessa instituição dizia que o nome oficial era “Museo Fracescano \* Roma \*” (Museu Franciscano de Roma). O quadro tinha sido registrado com o número 1543 e encontrava-se na “Sala Ricreazione” (Sala de recreação), que é o local por onde os frades passavam todos os dias, uma espécie de centro de convivência dos religiosos. Apesar de apresentar-se como Márcia o documento refere-se ao “autore” como Márcio Maia Mendonça”.

O texto, em italiano, avisa que a obra se baseia na “Scuola Perúvia cusquenha” (Escola peruana cusquenha). A primeira descrição que aparece é “SFrancesco com um anjo istruttore” (São Francisco com um anjo instrutor) e a segunda “eseguito con altorillieve che identificano i'autore” (executado em alto relevo que identifica o autor). A técnica utilizada era “Pittura” (pintura), o material “olio” (óleo), o formato “rettangolare” (retangular) e a “misure” (medidas) 100x75cm. Na descrição geral do documento a instituição informa:

“Sul retro é attaccat um biglietto che disse (No verso está uma nota anexada que ele disse): ‘A temática sacra é uma reinterpretação da Escuela

<sup>233</sup> <https://www.capuchinhosrs.org.br/procepi/institucional/historia>

Cusquenha. Os altos-relevos identificam o pintor. São uma espécie de caligrafia por isso o pintor não assina estes quadros. Existe patente registrada dessas características. Quadro especificamente pintado a serviço do Provincial Frei Domingos Teixeira Lima para o Ministro Geral Frei Flávio Roberto Carraro a 12.12.91. Doação da Província São Francisco das Chagas do Ceará e Piauí. Cf. la relazione MF 1992” (Documento oficial do museu Franciscano de Roma).

Esse quadro é muito simbólico porque representa uma encomenda internacional que foi guardada no Museu do Colégio Internacional dos Capuchinhos em Roma. Mas, uma das coisas que chama atenção é a nomeação, que fizeram no masculino, e a ausência da assinatura. O documento avisa que não precisava assinar porque “os altos-relevos” dourados, que a Escola Cusquenha chamava de brocateado, serviam para identificar o autor. Mas, essa alegação não convence porque Márcia Mendonça tinha feito vários cusquinhos na mesma época e fazia questão de assinar com o nome feminino. Ela tinha acabado de viajar para o outro lado do mundo para tentar fazer uma cirurgia de transgenitalização. O mais provável é que a encomenda tenha vindo juntamente com o pedido de não assinatura, porque o nome, de Márcia, ia contrastar com a ficha catalográfica, Márcio. Como o Provincial Frei Domingos ia explicar ao ministro geral Frei Flávio Roberto Carraro que o quadro tinha sido feito por uma pessoa transexual?

Na mesma época em que dava pinta no Cine Jangada, nas boates e nos clubes de Fortaleza, que pintava-se para o carnaval ou para as festas de Limoeiro do Norte, ela pintava as santas e vestia-se de santa. A transição não foi apenas entre o dispositivo travesti e o dispositivo transexual, foi entre o santo e a santa. Ela transitava de uma estética franciscana para uma estética mariana. Ao longo da década de 1990 ela se dedicou a Frei Domingos, ajudando a embelezar os mosteiros de Fortaleza e Guaramiranga.

“Eu vim morar aqui (em Guaramiranga), ele já tinha trabalhado comigo no Coração de Jesus e eu vim para cá, e ele sempre me procurava, sempre quando queria vender algum quadro, corria aqui me vender e eu procurei que ele fizesse alguns quadros aqui dentro, na parede, ao meu pedido... ele fez. Ele gostava muito do Frei Roberto e ele pintou no quadro de cá a nossa Rainha da ordem e depois quando eu já estava aqui eu paguei para ele pintar aquele outro quadro lá do outro lado do refeitório. E, por aqui, ficava dando a proposta de dar temas para ele fazer algumas pinturas, mas era sempre aquela inconstância muito grande e por isso sempre que eu o via por aqui (aproveitava), passou até uns meses comigo aqui pintando (...) aqui tem aqueles dois quadros né, esses aí, e a gente ia pintar mais ainda, fãmos continuar e na portaria tem um quadro que eu gosto muito né que ela pintou aqui” (Entrevista com Frei Domingos, 23/07/2018).

Coincidentemente, a entrevista aconteceu na Pousada dos Capuchinhos de Guaramiranga, onde estava acontecendo um encontro entre os religiosos. Entre 1994 e 1997 Frei Domingos estava coordenando esse mesmo Convento. Foi ele que convidou Márcia Mendonça para pintar parte do acervo que existe, até hoje, na região do Maciço de Baturité (CE).

*Figura 152 - Nossa Senhora da Conceição (1996)*



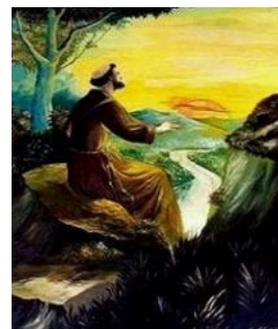
Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 153 - Nossas irmãzinhas aves (1997)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 154 - O irmão sol (1997)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 155 - Rainha da Ordem dos Menores (1994)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 156 - Aprovação da regra da ordem (1996)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 157 - A irmã Lua (1996)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 158 - A irmã água (1997)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 159 - Ceia larga (1996)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

Figura 160 - Recorte da Ceia larga em destaque



Fonte: adaptado de Vital e Mendonça, 2007

Os afetos dela tinham se espalhado na superfície das telas e da carne, se transformando em formas. É difícil não olhar para os quadros e não vê-la. Até mesmo nas pinturas de São Francisco a feminilidade estava presente, como disse em uma das suas entrevistas: “Eu acho a mulher a coisa mais linda do mundo, a minha mãe é mulher, a Virgem Santíssima é mulher e eu acredito que a natureza também é mulher”<sup>234</sup>. Quando estava pintando São Francisco, por exemplo, ela colocava em cena o arquétipo da mãe terra. Mas, em alguns quadros a feminilidade deixava de ser anímica e se tornava humana. As pernas e os braços de um dos apóstolos contrastam com o restante da ceia, a pose denuncia que o personagem a representava. Mas, para entender melhor essa figuração precisamos analisar também as obras que estão em Fortaleza, que se encontram na capela do mosteiro dos Capuchinhos, na Avenida Duque de Caxias.

---

<sup>234</sup> Entrevista de Márcia Mendonça no Programa Domingo Brasileiro do jornalista Lício Brasileiro.

*Figura 161 - Os estigmas de São Francisco (1994)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 162 - São Francisco e o despojamento dos bens (1994)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 163 - São Francisco e o leproso (1994)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 164 - A anunciação das regras (1994)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 165 - A morte (1994)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 166 - Sagrado Coração de Jesus (1995)*



Vital e Mendonça, 2007)

*Figura 167 - Nossa Senhora da Conceição (1995)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 168 - São Gregório (1995)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 169 - Santa Cecília (1995)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

Figura 170 - Santa Bárbara (1995)



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

Figura 171 - Ceia larga (1995)



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

Figura 172 - Recorte da ceia larga (1995)



Fonte: adaptada de Vital e Mendonça, 2007

Quando comparamos os dois acervos percebemos que eles fazem parte do mesmo projeto iconográfico, colocando em destaque São Francisco e Nossa Senhora. Mas, o que também se repete é a presença de um personagem ambíguo dentro da tela. Um dos apóstolos aparece na frente da mesa com uma das pernas virada para trás, fazendo uma pose que contrasta com o restante da cena. O tecido grudado na pele cria um efeito visual parecido com aquele que algumas travestis produzem quando usam a meia calça e o calcanhar suspenso no ar parece que se sustenta em cima de um salto alto invisível<sup>235</sup>.

A sua transexualidade estava sendo construída através da carne e da tinta. Eu vi essa feminilidade, observei de perto quando olhei as telas pertencentes a Marcise e Marilúcia, os painéis da via Sacra da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, as pinturas dos conventos dos Capuchinhos de Fortaleza e Guaramiranga e o quadro que pintou para o seu amigo Bosco, em Olinda.

Figura 173 - Quadro de Bosco Cabelereiro em Olinda



Fonte: fotografia do pesquisador

<sup>235</sup> O corpo da imagem cria uma corporalidade desorganizada, com membros desconexos. As pernas, os braços, as mãos, os pés, a cabeça, os cotovelos e os joelhos, parecem não fazer parte do mesmo corpo, eles vão para direções completamente diferentes, criando uma espécie de colagem, como fosse várias poses recortadas e montadas em uma imagem só.

“Está vendo isso aí esse cabelo que eu acho horroroso aqui em cima, ela pegou uma peruquinha dela que ela era careca, ela pegou uma peruquinha e colocou aqui em cima. Quando eu cheguei lá ela estava, isso era um livro de artes ela pintou, agora o rosto ela olhava no espelho e fazia os traços dela para ele. Pode olhar, se você pegar o retrato da Márcia você ver que tem alguma semelhança com ela” (Entrevista com Bosco, 14/08/2018).

Esse quadro representa, de maneira mais explícita, a tentativa de incluir o próprio rosto na figuração. A rostificação é sempre maior do que a face, ela acontece no corpo inteiro, não é apenas com a cabeça ou a vagina, é com cada centímetro da pele e das entranhas, com o mundo interno e externo, com o meio ambiente. A hormonoterapia e a cirurgia de transgenitalização são demandas defendidas por parte das transexuais. Mas, está longe de ser um consenso a maneira como esses corpos se relacionam com os movimentos sociais, as instituições médicas e o Estado. O debate da patologização e da despatologização continua presente porque não há uma transexualidade, existem várias transexualidades, que se constroem com ou sem hormônios e cirurgias.

Todos os corpos humanos precisam de comida, de casa, de escola, de emprego, de saúde, de roupa, de segurança, de cultura, de arte, etc. Colocar o rosto na figuração não significa apenas fazer a cara ou a vagina, quer dizer esticar a pele, espacializar ela para que fique do tamanho da sociedade, para que tudo vire ferramenta de construção corporal. Implodir a mesa de operação não significa, necessariamente, acabar com as mesas de cirurgia, quer dizer apenas que podemos entender elas de maneira mais ampla. O que faz um homem cis não é apenas um pênis, embora ele seja central na construção dessa identidade cis-heteronormativa. O que faz uma mulher cis não é apenas uma vagina, existem muitos elementos que ajudam a produzir a feminilidade.

A mesma coisa vale para as trans, o que produz a transexualidade não é apenas a genitália, é um conjunto imensurável de atividades da vida cotidiana, de experiências individuais e coletivas, que não existiriam sem as artes. Ao invés de separar os corpos tentando dizer que alguns ou algumas são produzidos/as pela natureza ou pela ciência enquanto outros são produtos do palco, podemos fazer o inverso, mostrar que todos os corpos humanos são feitos através de muitas artes, viver (ou sobreviver) é uma arte, tanto no sentido de criação como de danação.

A autoafirmação não pode ser vista como única, permanente ou imutável, porque depende das circunstâncias históricas de cada experiência. As afirmações dos outros, de negação ou de aceitação, interfere diretamente na forma de pensar as transexualidades. As identidades não são definidas apenas por um dispositivo, elas são construídas na vida cotidiana, através de experiências que são muito variadas. Mas, uma das coisas que é comum é a necessidade de reconhecimento.

“Nós estávamos no final de tarde algo em torno de 4h e 30 para 5h da tarde, a janela da casa dava para rua, e ele estava sentado assim, olhando para janela e eu de costas e ele de pernas passadas mas bem afeminado assim, estava super a vontade e aí passa uma pessoa, uma pedinte e olhou para Márcio e disse assim ‘Oh minha senhora! Me dê uma esmola?’ E aí ele ficou tão feliz (risadas) não que ele não tivesse coração bom né, mas ele: ‘Mamãe, mamãe, me consiga um trocadinho da senhora, num sei o que’. Aí a dona Francinete era muito solícita, qualquer coisa que Márcio pedisse ela fazia tudo para realizar tudo que ele quisesse que ela quisesse, uma identificação incrível entre ele e a mãe dona Francinete. E ela deu umas moedinhas (...) quando ela saiu ele se sentou assim e disse ‘Társio, que felicidade!’ Aí eu disse, eu vi sua alegria! Ela disse: ‘Pagou o Dia’, ‘Não tem dinheiro que pague’” (Entrevista com Társio Pinheiro, 18/05/2018)

“Eu morava na cidade alta em frente ao Clube do Povão que antigamente era o Clube do João Bandeira do lado, Carlito Bandeira e do outro João Bandeira. Eu moro em frente a esses dois clubes. E naquela época na década de 80, eu criança e a gente tinha as festas dos famosos forrós de Carlito Bandeira. Um sábado era no Carlito e outro sábado era no João Bandeira. Eu estava em casa na calçada de casa e o pessoal guardando os carros em frente e chega Márcio Mendonça a Márcia com o seu namorado e a figura dele, ela tinha acabado de colocar silicone a gente conhecia Márcio garoto né e chega assim. Ela sai de Limoeiro, ninguém ver mais, mas cria-se essa figura transformada em mulher (...) esse mito, essa coisa de “Ah Márcia foi para Fortaleza, saiu de Limoeiro e agora é mulher, tem peito, tem bunda”. Essa coisa do choque né, cultural. E ela chega com ele nessa festa no João Bandeira em frente à minha casa e com o namorado jovem, eu me lembro é muito forte essa imagem, marcou muito e ela muito bonita. Ela tinha ficado com um corpão, ela já era muito bonita de corpo, tinha seios e um vestido colado assim, eu me lembro que chamou atenção da comunidade inteira, ficou todo mundo ao redor porque era um estranhamento muito grande naquela época (...) foi um momento chocante porque no forró que é um forró tradicional na comunidade de Limoeiro no bairro da cidade e que reproduz essa coisa do conservadorismo, do pião, do machão da mulher e tal e ali eu achei tão massa, ele chegou com o namorado de mãos dadas e entraram no forró (Reginaldo Ferreira, 16/05/2018).

“A gente dançava muito lá na AABB (Associação Atlética Banco do Brasil). O pessoal ficava até meio (para de falar), no começo né, ficava até meio (para de falar novamente). Levantava o nariz... era chique pintada. A gente dançava de repente chegava um dançava com ela e tudo, chamava até ela pra cantar, mas ela nunca ia cantar” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018).

As falas de Társio Pinheiro, Reginaldo Ferreira e Marilúcia Mendonça apresentam situações em que a feminilidade foi reconhecida pelas outras pessoas, as

palavras da pedinte, o olhar curioso da criança e o convite dos homens para dançar com ela demonstra que havia uma margem de reconhecimento. Mas, ela sabia que essa assimilação era sempre parcial, tinha sempre algum “pião” ou algum “machão” que se aproximava ou se distanciava dela, que se sentia atraído ou ficava indignado, esboçando a sua performatividade de galã ou de troglodita, disposto a conquistar ou até bater. Ao invés de tentar definir o que seria a transexualidade, no singular, podemos pensar em transexualidades, que nascem na capela, nas boates, na sala do cinemão, na sala da sua casa ou no salão de um desses clubes de forró.

## 4 EXPOSIÇÃO 3: O CORPO E AS ARTES DA MEMÓRIA



Figura 174 - Recorte fotográfico das filmagens do enterro  
(Fonte: acervo de Mardônio Régis)

### 4.1 CORPOGRAFIA 6: MEMÓRIAS (EN)QUADRADAS

Essa corpografia é formada por uma cartografia da morte, que não pode ser desconectada das memórias pré-morte e pós-morte. O objetivo não é apenas entender como aconteceu o velório e o cortejo de enterro, é perceber como a sociedade, a família e a própria Márcia construiu enquadramentos nos últimos meses de vida. O clima das doenças e da morte alimentou uma maneira muito particular de falar sobre ele e ela que embalsamou a memória, petrificando a sua existência. O que vimos até agora foi o contrário, um corpo diverso, múltiplo, polivalente, complexo, que podia ser conservador e transgressivo, fixo e nômade, sacro e profano, instável e estável, amável e explosivo. A minha tese é que os meses que antecederam a morte, juntamente com o enterro e a memória pós-morte embalsamaram o seu corpo, empalharam, como tinha feito com a Coruja. Mas, essa mocha empalhada, como vimos anteriormente, tinha olhos de boneca e asas de anjo, como Eros. Existe uma dimensão, ou várias dimensões da vida de Márcio e de Márcia que a mumificação da memória não consegue apagar.

Quando estávamos na última parte da segunda exposição, acompanhando a construção de um corpo transexual e das suas artes, que fazia em casa, no convento, nas boates, no cinemão e nos clubes, abriram a porta da sala e um som triste invadiu o ambiente festivo. Descobrimos que estavam velando um corpo do lado de fora. A música de fundo que tocava parou, a banda de música emudeceu. Centenas de pessoas estavam com o caixão e saíram cantando em coro e em choro, como se fosse uma prece. A música era “Oração de um Jovem Triste” de Antônio Marcos.

“Eu tanto ouvia falar em ti  
 Por isso hoje estou aqui  
 Eu sempre tive tudo que eu quis  
 Mas te confesso não sou feliz  
 Calça apertada de cinturão  
 Toco guitarra faço canção  
 Mas quando eu tento me procurar  
 Eu não consigo me encontrar  
 Escondo o rosto com as mãos  
 E uma tristeza imensa me invade o coração  
 Já, já não sou capaz de amar.  
 E a felicidade cansei de procurar... ah ...ah  
 Por isso venho buscar em ti  
 O que eu não tenho o que perdi  
 Vestido em ouro te imaginei  
 E tão humilde eu te encontrei

Cabelos longos iguais aos meus  
 Tu és o Cristo, filho de Deus.  
 Tanta ternura em teu olhar  
 Tua presença me faz chorar  
 Eu ergo os olhos para o céu  
 E a luz do teu amor me deixa tão feliz  
 Se, se jamais acreditei  
 Perdoa-me Senhor pois hoje eu te encontrei ...hei ...hei  
 Lara laia laia laia lara laia laia laia  
 Cabelos longos iguais aos meus  
 Tu és o Cristo, filho de Deus.  
 Cabelos longos iguais aos meus”<sup>236</sup>

Nós estamos acompanhando um cortejo de uma “virgem” que não era virgem, de uma “freira” que não é oficialmente freira e de uma “santa” que não tinha nada de

<sup>236</sup> MARCOS, Antônio. Oração de um Jovem Triste. Sempre (Vinil/ LP/ Album/ Stereo), RCA – 103-004-2, 1972. Disponível em: <https://som13.com.br/antonio-marcos-famoso/albums/antonio-marcos-1972>, <https://www.letras.mus.br/antonio-marcos/222818/> e <https://www.youtube.com/watch?v=88hqwru13m4>. Acessados em 10 de julho de 2019. As três músicas de Antônio Marcos aparecem nesse momento apenas como elemento de composição da cena, elas voltarão mais a frente, em uma das nossas paisagens, para serem analisadas. O objetivo agora é se sentir dentro do cortejo.

santa<sup>237</sup>. Eu convido vocês a acompanharem de perto essa procissão de enterro. A mãe, Dona Francinete, e os outros familiares estão com os sentimentos à flor da pele. A cada passo que damos o cheiro os sons ficam para trás. A única fragrância que sentimos é o cheiro das pessoas e as únicas músicas que escutamos são as do cortejo.

“Mil novecentos e setenta e três  
 Tanto tempo faz que ele morreu  
 O mundo se modificou  
 Mas ninguém jamais o esqueceu...  
 E eu, sou ligado no que Ele falou  
 Sou parado no que Ele deixou  
 O mundo só será feliz  
 Se a gente cultivar o amor...  
 Hey irmão, vamos seguir com fé  
 Tudo que ensinou  
 O Homem de Nazareth... (2x).  
 Reis e rainhas que esse mundo viu  
 Todo o povo sempre dirigiu  
 Caminhando em busca de uma luz  
 Sob o símbolo de sua cruz  
 E eu, sou ligado no que Ele falou  
 Sou parado no que Ele deixou  
 O mundo só será feliz  
 Se a gente cultivar o amor...  
 Hey irmão, vamos seguir com fé  
 Tudo que ensinou  
 O Homem de Nazareth...(2x)  
 Ele era um Rei  
 Mas foi humilde o tempo inteiro  
 Ele foi filho de carpinteiro  
 E nasceu em uma manjedoura  
 Não saiu jamais  
 Muito longe de sua cidade  
 Não cursou nenhuma faculdade  
 Mas na vida Ele foi doutor...  
 Ele modificou o mundo inteiro  
 Ele modificou o mundo inteiro  
 Ele modificou o mundo inteiro  
 Ele revolucionou o mundo inteiro...  
 Hey irmão, vamos seguir com fé  
 Tudo que ensinou  
 O Homem de Nazareth (4x)”<sup>238</sup>

<sup>237</sup> Ela pintava freiras e santas, se vestia de freira dentro de casa, tinha um culto a Virgem Maria e solicitou a família que fosse enterrada como Santa Terezinha ou Nossa Senhora da Conceição.

<sup>238</sup> MARCOS, Antônio. O Homem de Nazareth. Antônio Marcos 1973 (Vinil/LP), RCA Victor, 1973 Disponível em: <https://som13.com.br/antonio-marcos-famoso/albums/antonio-marcos-1973>, <https://www.letras.mus.br/antonio-marcos/181247/> e <https://www.youtube.com/watch?v=1BbZGOf905U>. Todos foram acessados em 10 de julho de 2019.

Depois dessa peregrinação, chegamos na última exposição. O calor é tão grande que as folhinhas de cântico<sup>239</sup> balançam como se fossem os leques da gueixa que Márcia esculpiu na Escola de Belas Artes do Recife ou como os leques das travestis que ela conheceu. Entraremos na primeira exposição agora, cantando mais uma música de Antônio Marcos: “Se eu pudesse conversar com Deus”.

“Eu hoje estou tão triste  
 Eu precisava tanto  
 Conversar com Deus  
 Falar dos meus problemas  
 Também lhe confessar  
 Tantos segredos meus!  
 Saber da minha vida e perguntar  
 Porque ninguém me respondeu  
 Se a felicidade existe realmente  
 Ou se é um sonho meu!  
 Meu Deus! Não sei rezar!  
 Perdoe e por favor  
 Perdi meu tempo  
 Aprendendo amar  
 Alguém que nunca  
 Soube o que é o amor  
 Eu sei que é impossível  
 Mas eu queria tanto  
 Conversar com Deus  
 Nestas horas tão tristes  
 Só Deus me ajudaria  
 A esquecer você!  
 Mas sei que estou errado  
 Sou eu quem devo  
 Os meus problemas resolver  
 Meu rosto está molhado  
 De lágrimas cansadas  
 De chorar por você!”<sup>240</sup>

---

<sup>239</sup> Maria Francisneide Chaves de Azevedo. Entrevista concedida ao autor, em Limoeiro do Norte (CE), no dia 29 de abril de 2018.

<sup>240</sup> MARCOS, Antônio. Se eu pudesse conversar com Deus. Se Eu Pudesse Conversar Com Deus / Eu Sou O Mesmo De Ontem (disco compacto/ vinil 7”), RCA Victor – LC-6570, 1969 ou Todos os Caminhos (vinil/LP/álbum), Som Livre, 1988. A música também está disponível em: <https://som13.com.br/antonio-marcos-famoso/albums/todos-os-caminhos>, <https://www.letras.mus.br/antonio-marcos/198101/> e <https://www.youtube.com/watch?v=rrkHAq66kPs>. Todos foram acessados em 10 de julho de 2019.

#### 4.1.1 Paisagem Sentimental 28: O corpo-enterrado

**Topografia:** Casa da família, Igreja Catedral, Estátua do Bispo Dom Aureliano Matos, Avenida Dom Aureliano Matos, Colégio Diocesano Padre Anchieta, Cemitério de Limoeiro do Norte; **Cronografia:** 14 de janeiro de 1998; **Docgrafia:** caixão, entrevistas, filmagem do enterro, mapas, livros de memória, fotografias e letras musicais; **Sensigrafia:** saudade, desespero, tristeza, admiração, medo e compaixão.

O principal objeto da paisagem sentimental 28 é o caixão, ele era o foco do velório, do cortejo e do enterro e agora é o centro da nossa narrativa. O ritual de despedida de Márcia Mendonça começou na casa de Dona Francinete, na Rua Francisco Remígio, Nº 601, que fica na cidade de Limoeiro do Norte-CE. A família e os amigos choravam, os conhecidos e os desconhecidos chegavam para velar o corpo. As pessoas abraçavam a família e costumavam memórias ao pé do ouvido, falavam da infância e da adolescência, das artes de menino, das histórias da Igreja e das artes sacras. Trezentas e noventa e nove pessoas assinaram o livro da Funerária Anjo da Guarda. Mas, provavelmente algumas saíram sem assinar.

O que não faltou nesse momento foram abraços apertados e palavras de solidariedade. Os pêsames serviam de alento e desalento, como uma brecha de respiração no meio da dor ou como um soco no estômago que machucava e deixava o corpo sem ar. O espaço ficou cheio de tristeza e de felicidade, não pensavam apenas nos momentos de agonia, falavam das artes e das danças. Em alguns momentos, de descontração, um sorriso ameaçava sair pelo canto da boca e desaparecia, submerso na própria face pelo peso da ocasião. Pode parecer estranho alguém querer rir numa ocasião como essa, mas uma das características de Márcia Mendonça era justamente o sorriso, a gargalhada, era difícil lembrar das suas presepadas e não rir.

O cortejo do enterro saiu dessa mesma residência, que ficava no centro de Limoeiro do Norte. Mas, durante o velório o local estava quase vazio de móveis, os cômodos pareciam sem vida, como o corpo de Márcia. Não tinha ninguém habitando a casa, a mãe e as irmãs estavam morando em Pernambuco. Essa situação começou a mudar quando Márcia adoeceu e foi levada de Fortaleza para Limoeiro do Norte. Estamos diante de uma residência que se transformou em hospital, uma casa de saúde improvisada que foi ganhando corpo de acordo com as necessidades da paciente. Foi nesse local que aconteceu o velório e onde começou o cortejo que saiu em direção ao cemitério.

“Dali nós dobramos a direita e fomos para a Catedral”. Todas “essas músicas”, de Antônio Marcos, “nós cantamos no cortejo que foi pela avenida Francisco Remígio” (Francineide, 29/04/2018). Foi exatamente nesse perímetro que o menino Márcio Maia Mendonça passou parte da infância, nos arredores das igrejas e do Centro Histórico de Limoeiro do Norte, caminhando pela rua Cônego Bessa, primeira rua da cidade, e pela rua Coronel Malveira, onde sua família morou. Essas duas ruas são paralelas à Avenida Dom Aureliano Matos e ao Rio Jaguaribe. Na vertical, fazendo o cruzamento com elas temos as ruas Francisco Remígio e Coronel Serafim Chaves, que também fazem parte da sua história. Foi exatamente por essas ruas, que já não eram mais as mesmas, que o cortejo passou<sup>241</sup>.

Observem que o próprio caminho ajudava a criar a memória pós-morte, ela não começou com as palavras escritas, nasceu através da caminhada, foi através das ruas de Limoeiro do Norte que se produziram as primeiras lembranças com relação a família e a Igreja. Não é por acaso que o primeiro trecho foi exatamente da casa para a Catedral, são espaços que marcaram a sua infância. Mas, a Igreja Matriz não fazia parte apenas da vida da família Mendonça, ela estava no centro da cidade. Mais do que isso, foi ela quem definiu o que era centro ou não, foi ao redor dela que surgiu o povoado que se transformou em vila e em cidade. Não tem como negar a importância política dessa obra de arquitetura, se ela tivesse sido construída em outro lugar provavelmente teria mudado o mapa do município e o centro não seria no mesmo lugar.

Quando pararam na frente da Catedral costuraram a história de Márcia Maia Mendonça com a história de Limoeiro do Norte. É isso que precisamos prestar atenção se quisermos entender essa paisagem, o que estavam vendo era a história de um corpo em movimento, nascendo, morrendo e renascendo através do cortejo. A igreja não era apenas o lugar de sua devoção, era a sua casa, onde ele, e depois ela, viveu parte da vida, convivendo com os padres e com o bispo. Foi através desse espaço que conheceu a maioria dos personagens que aprendeu a pintar e esculpir. Apesar de viajar pelo Brasil e pelo mundo sempre voltava para Limoeiro do Norte e ajudava a

---

<sup>241</sup> Quarenta anos se passaram e as ruas se tornaram mais urbanas do que rurais, os prédios comerciais derrubaram ou danificaram os casarões e os carros e as motos atropelaram as bicicletas. Mas, as memórias continuam nascendo na sola dos pés. Antes de se transformarem em entrevistas, cartas, livros ou DVD elas foram vividas e sentidas, a experiência de caminhar é que faz o caminho, dando forma aos afetos na própria caminhada. Ou, depois, através das lembranças das pessoas que caminharam.

Diocese através da criação de estátuas, de quadros ou do processo de restauração das obras de arte. É por isso que parte das pessoas não entenderam porque as portas da igreja estavam fechadas na hora que chegou o cortejo.

“O que é que nós entendíamos, e tínhamos certeza, que chegando na catedral a catedral estaria aberta para recebê-lo, só que não. Só que não... eu rodei a catedral inteira, eu, Johnson e o Rosângelo e nenhuma porta aberta, como nós sabíamos que o padre morava ali na casa paroquial, a gente disse “Gente tem que abrir a igreja” como não tem padre para fazer a recomendação do corpo?” (Entrevista com Francineide, 29/04/2018).

A indignação de Francineide evidenciava a existência de uma visão muito particular de religiosidade, um modo de pensar que vinha da Pastoral da Juventude do Meio Popular. A PJMP era uma das iniciativas da Igreja Católica Apostólica Romana que surgiu depois do Concílio Vaticano II, com forte influência dos encontros de Medellín (1968) e Puebla (1979), que colocaram em evidência o papel dos leigos dentro da Igreja, ajudando a construir uma nova teologia que lutava ao lado dos mais pobres contra as desigualdades sociais. Juntamente com as Comunidades Eclesiais de Base, a Teologia da Libertação e o Projeto Brasil Nunca Mais, surgiram várias pastorais, como as que cuidam das juventudes (LIMA, 2012). Uma delas era a do Meio Popular, que fazia esse cruzamento entre fé e realidade social, “atuando diretamente com a juventude das periferias” (Lindon Johnson, 29/04/2018).

As outras pessoas, que possuem uma visão mais tradicional de Igreja, sempre questionaram o trabalho dessas pastorais e jamais aceitariam fazer essa homenagem a Márcia dentro da Catedral. Não apenas por causa das regras internas, o fato dela ter passado por uma série de transformações corporais interferia na opinião de algumas pessoas, não se tratava apenas de entrar e velar um corpo dentro da Catedral, era entrar e velar o corpo de uma pessoa trans. Mas, o desejo de fazer a cerimônia nesse local ia além do ritual de passagem, ela fazia parte da história da própria igreja.

“Então a gente abriu a igreja, a gente a família e algumas outras pessoas e colocou-se lá o caixão porque tinha que fazer aquele momento, aquela igreja trazia ele presente em tudo, nos quadros, na pintura em tudo... Nós abrimos a igreja! Porque nós acreditávamos que tivesse, a igreja estivesse aberta para ele, mas não. Porque você entra na igreja você olha para cima você já vê ele ali, ele está ali em todos os espaços. Como a igreja estava fechada para receber? A arte, o ser que conseguiu dar uma vida diferenciada para a própria igreja” (Entrevista com Francineide, 29/04/2018).

O desabafo de Francineide não era apenas individual, ele era resultado de uma subjetividade que se construiu na segunda metade do século XX através da pastoral popular, era a defesa de uma “igreja mais progressista” diante de uma “igreja muito conservadora”. Mas, o próprio pároco, João Olímpio Castelo Branco, também fazia parte dessa Igreja renovada, “ele estava na capital italiana quando as principais discussões sobre o Concílio Vaticano II estavam acontecendo na América e na Europa” e participou, juntamente com o terceiro Bispo da Diocese de Limoeiro do Norte (Dom Pompeu Bezerra Bessa), da construção de uma pastoral mais democrática e participativa (Machado, 2016, p. 121). Mas, diante das entrevistas que realizei, dos arquivos que visitei e dos livros que li, posso dizer que essa abertura tinha limites, principalmente quando envolvia as questões de gênero e sexualidade.

O padre não percebia, ou não queria perceber, a existência de um movimento internacional que tentava construir uma teologia queer a partir da Teologia da Libertação (Musskopf, 2008). Existiam divergências pastorais e desavenças pessoais, que acabaram criando desafetos. Havia desafetos de Márcia com o Bispo Dom Pompeu Bezerra<sup>242</sup> e com Monsenhor João Olímpio Castelo Branco. Este último era o responsável pela igreja na época dos conflitos em torno do quadro de Nossa Senhora da Conceição (1981) e no momento desse cortejo (1998).

“Só que (o livro “A Arte em Dois Mundos”) não citou o nome pra não ter aquele atrito, pra não, porque pouca gente sabe ou nem sabe não sei, fingia que não sabe. Tem muita gente que adora Padre João Olimpo, ele passa aqui fala “oi, como é que vai, tudo bem?” Digo oi tudo bem, tenho nada contra ele não, era eles dois né... Eles não se falavam... Desde a época da reforma da igreja que eles não se falavam” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018)

É interessante perceber a ênfase nas palavras quando ela diz que “era eles dois”, é obvio que não era apenas eles dois, existiam muitas questões circundantes, que mexiam com a história da Igreja e da cidade de Limoeiro do Norte, que interferiam inclusive na maneira como as pessoas participaram ou não dessa pesquisa. As desavenças tinham relação direta com experiências vividas dentro da igreja, com o encontro polêmico entre religião, arte e sexualidade. Como disse Francineide, era só olhar para cima, a mesma arte que ela usou para justificar a presença do corpo de Márcia nesse espaço, podia ajudar a explicar a ausência de outro corpo, o do padre.

---

<sup>242</sup> Em 1997 ele encontrava-se prostrado, sem poder falar e nem escrever por causa de um AVC que sofreu em junho de 1993.

Ao entrar na Igreja Matriz e fazer um ritual fúnebre os organizadores e as organizadoras do cortejo criaram histórias e memórias através da experiência. O encontro desses corpos em movimento se transformou em uma grande performatividade corporal coletiva, a própria presença desse cortejo dentro da igreja era uma atitude política. Mesmo que não existissem palavras, que não tivessem feito nenhum ritual, haveria linguagem, o corpo sempre fala alguma coisa, mesmo quando está morto, o corpo coletivo sempre fala, mesmo quando parece em silêncio (Butler, 2018, p. 14). Mas, no caso desse movimento em torno da Márcia a mensagem também foi passada através de palavras.

“Eu nunca tinha feito uma recomendação de corpo ou qualquer coisa do tipo, eu nunca fiz esse ritual mas eu subi lá, subi no... não sei mais como é que chama o negócio da igreja (pausa). Eu subi no patamar e peguei o microfone, muito nervosa ainda, mas eu tinha que falar... Fizemos o ritual! Nós fizemos o ritual sem o padre! E nós abrimos a igreja, porque a igreja não estava aberta. Nós abrimos a igreja! (...) achei muito bacana no nosso ritual (risadas), a forma que a gente fez saiu totalmente dos padrões que tinha, então a gente pôde falar o que a gente quisesse em nosso ritual lá na igreja mesmo, não tinha o padre então a gente, colocou-se muito mais presente, foi um presente que a gente conseguiu fazer ali, sabe (Entrevista com Francineide, 29/04/2018).

“Eu não sei te dizer te precisar porque foi, mas a gente teve dificuldade para abrir. Fomos nós que abrimos porque chegamos lá e estava fechado... sei que nós resolvemos ajudar nesse sentido de abrir a igreja, de abrir a igreja e de conduzir né, aquele ritual de recomendação que chama do corpo porque a igreja estava fechada, mas eu acho que a igreja deveria estar totalmente aberta para alguém que deixa até hoje uma marca tão forte que é o teto da igreja com a pintura tão forte” (Entrevista com Lindon Johnson, 29/04/2018).

Mais uma vez estamos diante de argumentos que tentam justificar a entrada do corpo na igreja e a realização do ritual. Mas, não se trata apenas de palavras, estamos diante de ações, de práticas e de atitudes da Juventude Católica, não era um debate sobre Teologia da Libertação, era uma prática teológica libertária. Não estou falando do cortejo como um todo, a maioria não sabia e nem vai saber o que estava acontecendo nos bastidores dessa cena, estavam apenas observando o desenrolar da caminhada, em respeito à família e aos amigos, seguindo a caravana por onde ela passava. Apenas quem fazia parte da Igreja ou conhecia os conflitos internos sabiam o que estava acontecendo.

Quando entraram na igreja não viram apenas a nave central, as naves laterais, os bancos de madeira, as portas, os óculos laterais, os arcos, as colunas, as imagens dos santos e das santas ou as varandas das antigas tribunas. Apreciavam “o quadro

de Nossa Senhora da Conceição, acima de nós, o da Santa Ceia, a nossa direita, o das Bodas de Canaã a nossa esquerda, a estátua de Dom Aureliano Matos, na frente da Igreja e o douramento do altar dessa Catedral”. Até parecia “que o Dom Aureliano” continuava vivo “e que N. Sra. Da Conceição” tinha resolvido “morar em Limoeiro”<sup>243</sup>. O quadro principal, da mãe de Jesus, encontra-se no teto, em cima do caixão. É como se a obra estivesse velando a própria mãe, ou como se Nossa Senhora estivesse velando uma filha. O contato com o quadro gerava um turbilhão de memórias, é isso que eu quero que se perceba, o cortejo não era apenas uma cerimônia de morte, era uma grande oficina de produção de corpos.

Depois que saíram da igreja entraram na Rua Coronel Serafim Chaves e seguiram em direção a estátua do bispo Dom Aureliano Matos. O poder da memória é tão grande que por alguns instantes o menino Márcio voltou a desfilar pela avenida e a correr ao redor das igrejas e do Bispado, acompanhando Monsenhor Otávio de Alencar Santiago. O adolescente Márcio voltou a esculpir a Deusa Olímpica e o adulto Márcio a estátua de Dom Aureliano Matos. Ao cruzarem com a estátua do primeiro bispo estavam produzindo memórias e fazendo história.

Nesse momento de morte, em que tudo parecia se deformar, a memória ganhava forma e a estátua recebia vida. Ela era a materialização de uma identidade, a concretização de uma "ilusão biográfica", a cristalização de um corpo-monumento, a construção de um "morto-vivo", que "vivia" através da memória. Mas, o bispo não se resumia a esse monumento, ele foi várias pessoas em uma só, o seu corpo e a sua subjetividade mudaram ao longo da vida. Cada década poderia ser representada, literalmente, por um corpo diferente. O monumento, nesse sentido, representava mais a morte do que vida. Para que ele existisse dessa maneira e não de outras foi preciso que uma infinidade de possibilidades morresse.

É por isso que a estátua era pesada, ela carregava o peso da identidade (única) e da ilusão biográfica (homogênea, contínua e linear). Mas, nenhuma pessoa consegue viver a vida inteira assim (cristalizada), existem terremotos existenciais, erosões de sentido, rupturas epistemológicas, fragmentações da identidade, descontinuidades, mudanças de rumo e de rota, produção de caminhos e de veredas, reinvenção da vida e de si mesmo. Essa pessoa-monumento, cristalizada, escondia

---

<sup>243</sup> Esses dois trechos foram retirados de uma Carta dos Jovens da Renovação Carismática e de um recorte do Jornal Folha do Vale escrito pelo escritor Gilmar Chaves, dois documentos que fazem parte do terceiro capítulo do livro “A Arte em Dois Mundos (Vital e Mendonça, 2007).

as pessoas invisíveis e indizíveis, que estavam sepultadas debaixo da memória oficial. Existiam várias pessoas, não monumentalizáveis, dentro e fora das pessoas que tinham se transformado em monumentos.

O corpo da estátua, assim como o corpo das múmias, é um corpo utópico, construído para sobreviver ao tempo e ao espaço (Foucault, 2013). As estátuas, assim como os mortos, evidenciam essa intersecção entre a vida e a morte, anunciam a presença de um morto-vivo<sup>244</sup>. O bispo, que já estava morto, ganhou existência através das mãos de Márcio. Agora aconteceu o contrário, a Márcia, que estava morta, ganhou vida quando passou pelos pés do Bispo. Ela estava lá, “aquela estátua ali era ele também” (Francineide, 29/04/2018). Mas, não se trata de um milagre de Deus ou da Igreja, era um acontecimento demasiadamente humano, o encontro com a criação fazia “renascer” o criador e/ou a criadora. O nascimento acontecia através das ruínas, da monumentalização e da mumificação da vida. Não tinha como definir o limite entre a vida e a morte. O corpo morto continuava sendo, de alguma maneira, nascituro e o corpo quando estava vivo já era natimorto<sup>245</sup>.

A estátua de Dom Aureliano Matos nasceu para ser sempre o Dom Aureliano da Avenida Dom Aureliano Matos, a re(a)apresentação oficial do bispo da Diocese de Limoeiro do Norte. O corpo de Márcio nasceu para ser sempre o Márcio da Igreja, a imagem oficial do pintor de artes sacras ou do escultor de artes religiosas. A estátua de Dom Aureliano Matos esconde a polissemia de Dom Aureliano, assim como a figura sacralizada do Márcio e a imagem demonizada da Márcia escondem a polissemia dos Márcios e das Márcias. Não existe apenas a vida de um lado e a morte do outro, o nascimento está carregado de morte e a morte é acompanhada de muitos nascimentos.

O cortejo funcionou como instante de fecundação, ele deixou as pessoas gestantes, prestes a entrar em estado de parto. A memória pós-morte é uma das

---

<sup>244</sup> O caixão de Márcia era um monumento de madeira, o corpo sem vida era um monumento de carne. Eles representavam a cristalização da imagem, a produção de uma identidade, a procura de uma história única. Mas, esses corpos mórbidos, de carne e de madeira, nem sempre foram assim, ao invés de parados eles eram vibráteis. Existem incontáveis corpos escondidos debaixo dessa mortalha. Essa é a força da memória e da arte, elas são ativas e reativas, estão a serviço da vida e da morte, podem aumentar ou diminuir as possibilidades de existência. A potência da vida pode ser estagnada quando alguém se transforma em estátua. Mas, acontece também o contrário, a ruína sobrevive ao tempo exatamente por causa da estagnação.

<sup>245</sup> Segundo o dicionário Aurélio nascituro é “que ou aquele que há de nascer” ou “produto da concepção, antes de vir a luz”; e natimorto é “que ou aquele que nasce morto”, “que está condenado ao insucesso desde o seu aparecimento”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/nascituro/> e <https://www.dicio.com.br/natimorto/>. Acessado em 10/09/2019.

formas de parir o morto, de fazer o trabalho de renascimento ou de “rematamento” do corpo. O cortejo fúnebre, que estou chamando de “centopeia em movimento”, conseguiu dar vida (e morte) a Márcia, valorizando ou desvalorizando os desejos que ela tinha em vida.

“Aí ele disse para alguém, não foi para nós, que tinha uma música que ele gostava muito essa música é do... tem um cantor chamado Marcos? Tem... Tem uma música dele (Antônio Marcos), eu acho que é Oração de um Jovem Triste, que eu lembro que a gente cantou no cortejo e cantou por muitas vezes que dizia assim: ‘Eu sempre ouvia falar de ti por isso hoje estou aqui nanananana’... nós fomos cantando as músicas que ele pediu e essa música era uma delas, a outra era “Deus não sei rezar, perdoa-me, por favor, num sei o que, meu tempo aprendendo amar alguém que nunca soube o que é. Eu hoje estou tão triste eu precisava tanto conversar com Deus falar dos meus problemas” (Entrevista com Francineide, 29/04/2018).

Ele manifestou o desejo de ser vestir de Nossa Senhora, a gente providenciou. Eu ajudei a vestir e como colocaram no caixão maquiou, quando fez a maquiagem tão singela, um semblante tão lindo (...) A gente fez missa de corpo presente na igreja. O Zé Maria tocou a música de preferência dele. Quando ele chegava em Limoeiro Zé Maria mandava logo chamar, que ele tocava violão também e ficava com Zé Maria e cantava a Oração de um jovem triste de Antônio Marcos, que por sinal, eu procurei nas minhas coisas, eu tenho aqui comigo, a oração de um jovem triste. Agora é fita cassete, acho que não tem mais nem aparelho para isso, se servir para você, porque está a voz dele aqui, agora eu não sei se ainda serve. Eu guardo como uma lembrança mesmo dele (Entrevista com Iara, 27/03/2021).

“Perto dela morrer, ela chegou pra mim... minha fia venha cá, quando eu morrer eu quero quatro pessoas levando o caixão, as pessoas mais pobres de Limoeiro, não quero glamour, eu quero só me enterrar como Santa Terezinha, E realmente... Só que a gente não podia fazer nada, na época quem era ela né? Mas, quem levou o caixão foi João Bracim, que não tinha um braço, Zezinho e mais dois caras, bem pobrezinhos” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018).

O corpo vibrátil de Francineide, Iara e de Marilúcia, que estavam presentes em cada passo do cortejo, produziu essas memórias. Mas, não eram apenas os vivos que enquadravam os mortos, os próprios mortos, antes de morrer, enquadravam-se e enquadravam os vivos. Estamos diante dos trabalhos da memória, não apenas de uma produção de passado, o que vemos é uma projeção de futuro. O que essas falas mostram é que Márcia não pincelava apenas quadros, pintava os detalhes da vida e da morte através das conversas com a família e os amigos. São esses gostos e desejos que estão aqui, no cortejo. A cena das pessoas cantando as músicas de Antônio Marcos foi uma idealização dela, assim como ser vestida com as roupas de Nossa Senhora.

Ela não foi enterrada como Santa Terezinha, as imagens que aparecem nas filmagens do enterro lembram, pelo menos em parte, Nossa Senhora da Conceição. Essa visibilidade incompleta é totalmente compreensível quando levamos em consideração o papel da funerária, foi a “Anjo da Guarda”, empresa profissional no mercado da morte, quem organizou o funeral. Nesse pacote de incompletudes podemos incluir a dificuldade que as pessoas tinham (e ainda tem) de respeitar seu gênero, a grande maioria continuava falando dela no masculino e quase todas as homenagens aconteceram em nome do Márcio e não da Márcia.

O cortejo de enterro continuou na Avenida Dom Aureliano Matos em direção a Faculdade homônima. Mas, não foi apenas a escultura do bispo que acompanhou o cortejo que desfilava na sua frente, as pessoas saíram nas calçadas e se juntaram aos pedestres, ou acompanharam de carro e de moto. Outros, preferiram acompanhar de longe. Em cada canto que passavam o corpo de Márcia ia ganhando novos tons e se expandindo, não apenas dentro do caixão, ela estava do lado de fora, caminhando com as pessoas. Como disse uma das interlocutoras: “Está viva em todos os lugares”, “você entra na igreja tá ela lá”, “você passa na Dom Aureliano tá ela lá” (Francineide, 29/04/2018). Com o Colégio Diocesano não poderia ser diferente, ela também estava lá.

“(…) da catedral parou ali perto do Liceu (na rua da Igreja Santo Antônio) em frente à Câmara, aí depois foi no Diocesano. Padre Pitombeira ainda falou, ainda deram as homenagens tudo a ele” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

“(…) e fomos porque estava certo de que o Diocesano receberia porque ele fez parte também da história e também não estavam esperando, eu lembro. E aí a gente entrou com o caixão mesmo assim, mesmo sem eles estarem esperando, foi um alvoroço porque ninguém nem sabia o que estava... `Como assim colocar o caixão, como?’ Eu lembro que a gente disse, ele é parte dessa história né, é preciso fazer uma homenagem agora também para ele e como lá o diretor era o padre ele veio e fez, o Padre Pitombeira” (Entrevista com Francineide, 29/04/2018).

Padre Pitombeira, diretor da Instituição, começou a ser gestor na década de 1950, quando o colégio ainda era um internato masculino. Coincidentemente, ou não, foi um dos organizadores das Olimpíadas Estudantis Jaguaribanas e encomendou ao jovem artista, que tinha voltado há poucos anos da Escola de Belas Artes, a estátua da Deusa Olímpica. Foi ele, também, quem contratou o jovem como professor de arte na década de 1970. Quando chegou perto do caixão veio à tona um flash, uma

memória afetiva de um tempo que não existia mais. Por alguns instantes o antigo internato masculino da Diocese parou para receber o Márcio. Apesar da generosidade do padre e da flexibilidade de parte dos interlocutores e das interlocutoras, que flexionaram o gênero no masculino e no feminino, ficou a sensação de que continuava sendo um espaço de homens<sup>246</sup>. Para muitas pessoas era apenas como Márcio, e não como Márcia, que o corpo podia entrar.

O peso da tradição continuava presente em vários lugares da cidade, estava no nome das avenidas, das faculdades e das escolas, tudo lembrava a Diocese e o primeiro bispo. Mas, também percebemos a presença de algo novo, que aparecia nas ações e nas canções, nas palavras e nos gestos, na voz e na performance corporal dos jovens e das jovens da PJMP. O que essas pessoas estavam vivenciando era um amálgama de tempos escorrendo pela Avenida, bem debaixo dos seus pés. Existia uma temporalidade ambígua, meio barroca, que criava diferentes interpretações do cortejo.

“Foi uma coisa linda, Wellington foi de noite, quando narraram no Vale do Jaguaribe que Márcio tinha morrido, aquele pessoal de Tabuleiro, Córrego de Areia, era uns caminhões, uns pau-de-arara, e caminhão normal. Encheu essa rua toda de um lado e de outro, foi um velório, meu Deus, eu botei o quadro inacabado na parede, fiz uma faixa e coloquei última obra inacabada” (Entrevista com Iara, 27/03/2021).

“Talvez não por ele, mas pela expressão que ele tem nessa cidade tinha pouca gente, pelo que ele representa, comparado com outros também, vamos dizer, que tem uma representatividade, poderia ter bem mais pessoas, poderia ter dado mais atenção a esse momento (...) Olha, deixa eu lembrar aqui... (pausa). Vamos dizer que juntando a gente da pastoral, a família, e outras que eu nem conhecia...umas 100 pessoas (...) nós fomos de ladinho de pra gente ir só de um lado. Não, não tinha essa proporção (grande). Não, não, não, de forma alguma. Comparado com outros, é que não quero citar nomes, que eu já presenciei, outros vamos dizer que no nosso olhar ele talvez tivesse até mais notoriedade mais expressão” (Entrevista com Francineide, 29/04/2018)

“Se chegar a 50 eu acho que é muito, não foi um cortejo grande não (...) Era um grupo pequeno. Eu lembro que era pouca gente mesmo, não teve movimento grande não, não teve não! (...) o preconceito acho que era bem grande né, eu penso que o preconceito foi de certa forma um impedimento né, um dificultador (...) praticamente a família, alguns amigos nosso e a gente só, mas a população em si em massa não participou desse momento de despedida dela né, não houve” (Entrevista com Lindon Johnson, 29/04/2018).

“Deu muita gente, foi bonito o enterro (...) Muita gente, muita gente, muuuuita gente, muita gente! Limoeiro em peso, isso aí ninguém pode (negar), não sei

---

<sup>246</sup> Mesmo que o corpo feminino pudesse entrar no espaço físico ele continuava fora por causa das estratégias de exclusão da linguagem, na boca de parte das pessoas continuava sendo Márcio, a Márcia fica do lado de fora.

se foi a curiosidade de ver e tudo. Mas, que teve gente, em peso, peso, peso. Quando disse 15 pras 17h Márcia morreu não deu meia hora aqui já era cheia de gente” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018).

“Pela lista aí você sabe (Cerca de 400 pessoas assistiram o que totaliza um conjunto de 23 folhas). Foram lá em casa e assinaram. Fora isso tinha os carros que fizeram um cortejo danado” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

A mesma caminhada aparecia como pequena ou grande, dependendo do ponto de vista de cada um(a). Tinha gente que dizia que era pequena quando comparada com o tamanho de suas artes e havia quem afirmasse que era grande por causa de suas artes, no sentido de danação. Quando a família disse que foi “muuuuita gente”, tinha o objetivo de mostrar que ela foi reconhecida. Com relação as pessoas preconceituosas, o mais provável é que acreditassem que deveria ter sido menor, não importa se foi quatrocentos ou cinquenta, continuava sendo muita gente para quem não a reconhecia como importante, para quem nunca entendeu como passível de vida e nunca vai reconhecer como passível de luto (Butler, 2015).

Quando lembravam do quase frei Capuchino, das imagens dos santos e das santas, da estátua de Dom Aureliano Matos, acreditavam que a procissão deveria ter sido maior. Mas, quando pensavam na sua transexualidade, associando-a com a morte por câncer e sida<sup>247</sup>, numa época em que ainda diziam que a aids era um “câncer gay” ou uma “peste gay”, acreditavam que a procissão poderia ou deveria ter sido menor. O tamanho que teve, ou que achavam que deveria ter tido, estava diretamente relacionado com o reconhecimento ou a falta de reconhecimento.

Tinha gente que dizia que o corpo e as artes nunca deveriam ter entrado na Igreja Catedral. Para essas pessoas o cortejo tinha mais gente do que deveria. Mas, também há quem afirme que a presença do seu corpo representava uma outra visão do que significava ser Cristo e do que significava ser cristão e ser Igreja. É uma outra interpretação de Márcia, feita a partir da religiosidade popular, mais ligada a São Francisco de Assis. Partindo dessa visão, de quem olhava a partir dos sujeitos excluídos, havia uma tendência de dizer que existia pouca gente, principalmente quando comparado com o cortejo e o enterro de outras pessoas. Era uma forma de denunciar a falta de reconhecimento.

Partindo de cada ponto de vista a escala se invertia, a altivez não surgia da pompa e da ostentação, estava na simplicidade dos detalhes. O altar celeste se

---

<sup>247</sup> Síndrome da Imunodeficiência Adquirida

confundia com os de baixo e a grandeza sagrada com os pequenos, a magnificência do enterro estaria na inversão de sentido, como na cena em que o caixão foi carregado por um homem que não tinha um braço e por homens em situação de pobreza. O cortejo em si era um só, com centenas de pessoas, carros e motos. O enterro era um só, com rezas, choros e lamentações. As interpretações é que eram diferentes. O máximo que podemos fazer é analisar os discursos e realizar o cruzamento com outras fontes.

Ao analisar a lista de assinaturas percebi que quase novecentas pessoas assinaram, o que pode ser pouco se levarmos em consideração que alguém pode ter deixado de assinar. Mas, nem todos que assinaram seguiram no cortejo de enterro, uma parte estava apenas de passagem. Com base nessas informações e nas filmagens do velório, do cortejo e do enterro podemos dizer que a quantidade de pessoas na Avenida não era nem cinquenta e nem quinhentas, era aproximadamente trezentas.

Não foi apenas a Márcia que construiu quadros ou que foi enquadrada, o próprio cortejo estava dentro de uma grande moldura, as interpretações que surgiam através da família, da Igreja e da sociedade, possuíam uma forma (ou uma fôrma). Mas, a própria Márcia também tinha se enquadrado. A maneira como aconteceu o velório, o cortejo e o enterro foi influenciado pelos auto enquadramentos que ela construiu um pouco antes da morte.

“Ele não queria ninguém... Não queria nem que ninguém acompanhasse. Mas, era impossível, deu muita gente, foi bonito o enterro, tinha as músicas que ele adorava, que a gente cantava, que ninguém conseguia cantar nem até o fim, que é a música de... (pausa tentando lembrar), como é o nome dele? (Antônio Marcos) Como é o nome da música que ele cantava? Eu via falar de ti, por isso hoje estou aqui” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018).

O cortejo não era apenas o momento inicial da destruição de um corpo, era uma oficina de produção de corpos, centenas de pessoas pararam e pensaram na carne, nas experiências que foram vividas, filtrando o que podia ou não ser dito. A fala de Marilúcia não foi construída por acaso, ela tentava aproximar-se do discurso de Márcia, dos “quadros” que ela produziu em vida. É por isso que deu tanta ênfase a Antônio Marcos, a Santa Teresinha e às pessoas simples que carregavam o caixão. Ela produziu um corpo e um rosto para Márcia, parcialmente adequado ao corpo e ao rosto que ela criou em vida. Mas, isso não acontecia em todas as ocasiões. Apesar

de lembrar que ela gostava de ser chamada de Márcia e não de Márcio, continua flexionando o gênero no masculino. Ela não percebia que as palavras cortam, matam e sepultam o corpo várias vezes, enterrando, desenterrando e reenterrando através da língua. A linguagem faz esse trabalho de parto e de sepultamento.

Ao sair do Colégio Diocesano Padre Anchieta o cortejo saiu em direção a Capela do cemitério “Nossa Senhora do Carmo”, onde fizeram os rituais religiosos e seguiram em direção ao portão de entrada da cidade dos mortos, invadindo as ruas da necrópole. O escritor Ítalo Calvino disse certa vez que os mortos de uma das cidades invisíveis fizeram “no subsolo uma cópia idêntica da cidade”, que os “cadáveres continua(va)m a cumprir antigas atividades” (Calvino, 1990). As pessoas gostam de imaginar que os mortos continuam fazendo as mesmas coisas depois de morrer. Talvez seja por isso que a família e os amigos dizem que Márcia Maia Mendonça continua pintando. É muito confortante ter uma visão religiosa ou poética sobre o que acontece depois da morte. Mas, essas visões utópicas não eliminam a topia e a crônica da decomposição.

As ruas da necrópole ficaram lotadas, tanto as cima como as de baixo. Os vivos se amontoavam em cima e os mortos embaixo. O caixão foi depositado no jazigo da família, deixando algumas pessoas com a sensação de claustrofobia e gosto de terra na boca. Era como se os vivos estivessem sendo enterrados juntamente com os mortos. Mas, o enterro também pode ser um momento de vitalidade, foi através dele que fizeram o luto e reinventaram o sentido da existência. O momento não era apenas de morte, era de ressignificação da vida, os cantos e os rituais religiosos funcionavam como canal de aceitação, criando uma nova maneira de pensar os vivos e os mortos.

“Nós saímos de lá depois que o corpo foi realmente sepultado e saímos cantando foi assim. Para mim foi um período bem, foram momentos muito fortes de vivências muito profundas e você ver, imaginar o final e começo da vida de uma outra pessoa, essa história da dor e da morte do corpo físico, da morte ali e como você é acolhido nesse momento para mim são momentos fortes, momento da dor, momento da morte. Você precisa ser, aí eu me refiro muito aos meus valores cristãos, né. E aí não só a mim, mas eu tenho certeza a todo o grupo (da PJMP) Johnson, Rosângelo, nós estávamos muito envolvidos” (Entrevista com Francineide, 29/04/2018).

A fala de Francineide traz à tona a importância dos sentidos e da sensibilidade, o canto para ela não era apenas um canto, era um turbilhão de sentimentos e de emoções, as músicas cantadas no cortejo produziram o que ela chamou de “momentos muitos fortes” e “vivências muito profundas”, em cada canto das ruas e da

avenida os sons estavam presentes, a geografia do cortejo não era apenas visível, era audível. Os sons do asfalto e do cemitério invadiram os corpos e os sons dos corpos invadiram o asfalto e o cemitério, o cortejo fúnebre, assim como o enterro, não pode ser visto apenas como uma centopeia com centenas de pernas, era um corpo com braços e cabeças, com bocas e ouvidos, capaz de afetar e de ser afetado. Francineide, Johnson e Rosângelo, por exemplo, faziam parte da PJMP e do Coral da Terra, é por isso que eles falam tanto das músicas que foram cantadas, estavam envolvidos com o canto, chegaram e saíram cantando.

Essa talvez seja uma das principais características de Márcia Mendonça, ela gostava de cantar, assim como de pintar e esculpir. A sua vida e nem mesmo a sua morte não se resume a um caixão debaixo da terra, a um enquadramento forçado dentro de um grande terno de madeira, ela queria ser enterrada como Santa Terezinha ou como Nossa Senhora, esse foi um dos seus últimos pedidos, ela disse qual era a roupa que deveria usar e qual a sonoplastia do seu enterro, é por isso que começamos com as músicas de Antônio Marcos.

O corpo que passou a vida toda enquadrando-se, desenquadrando-se e reenquadrando-se terminou sendo enquadrado por ela e pelos outros. Não foi apenas a funerária que engessou o corpo dentro de um caixão, ela própria estava se preparando para o fim e montava a sua lápide através da escrita. As filmagens do aniversário de Aécio de Castro não cabem numa pedra tumular mas podem muito bem ser visto como uma despedida antecipada e uma mensagem que foi deixada propositalmente para a posteridade. A memória pré-morte e pós-morte é fundamental para entender por que Márcia foi pensada de uma maneira e não de outras.

#### 4.1.2 Paisagem Sentimental 29: Corpo-centenário e corpo-aniversário

**Topografia/Cronografia:** Limoeiro do Norte (30 e 31 de agosto de 1997), Guaramiranga (primeiro semestre de 1997), Limoeiro do Norte (décadas de cinquenta, sessenta e setenta). **Docgrafia:** Filmagem do aniversário de Aécio de Castro, entrevistas, fotografias e músicas. **Sensigrafia:** alegria, tristeza, decepção, saudade, felicidade e entusiasmo.

Ao entrar na paisagem sentimental 29 tivemos uma surpresa, a sala estava tão escura que não conseguíamos ver nada. Os olhos ficaram atordoados diante do escuro. Caminhamos lentamente usando os ouvidos, o tato e o olfato, quase em câmera lenta, com medo de tropeçar em algum objeto. Alguns pontinhos de luz apareceram no chão, formando uma espécie de caminho que nos levou em direção ao centro da sala. Essa penumbra, cortada apenas por pontículos que pareciam pirilampos, quase desapareceu com os feixes de luz que acenderam na parede da sala. Esse é o único objeto da nossa paisagem, um projetor de imagens. A única coisa que apareceu na projeção foi um nome: Márcio Maia Mendonça. Depois de um minuto de silêncio surgiram algumas falas e um vídeo que ajudaram, cada um à sua maneira, a contar essa história.

#### Corpo-cidade centenária

A partir de agora vamos falar sobre as formas de enquadramento, de embalsamamento, de cristalização da vida, de engessamento da existência, que acaba com a complexidade do Márcio e da Márcia. Uma das formas de embalsamar os corpos humanos é através das comemorações, as homenagens, os títulos, são uma maneira de embalsamar em vida, de mumificar, de criar um corpo utópico, que sobrevive ao tempo. Mas, no caso de Márcia não se trata apenas da mumificação do Márcio, mas também da morte social da Márcia. A palavra experiência ganha duplo significado aqui, porque estamos falando de duas identidades em um corpo só, uma que ela tinha matado e que a homenagem fazia renascer e empalhar através da construção de uma memória, e outra da Márcia, que não precisava nem ser embalsamada para ser enterrada porque esse trabalho já estava sendo feito através das palavras.

Foi esse duplo exercício que aconteceu no auditório da Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos no dia 30 de agosto de 1997. As autoridades de Limoeiro do

Norte se preparavam a meses para a maior comemoração da sua História, o aniversário de cem anos da elevação da vila à condição de cidade (1897-1997). Uma das etapas dessa programação foi a entrega da Comenda Dom Aureliano Matos a cem personalidades que tinha contribuído com a História desse município. Uma delas era Márcia, que se preparava para um dos momentos mais importantes da sua vida, o reconhecimento público das suas artes.

“O auditório estava completamente lotado em que estavam representações da cidade desde as lideranças políticas, artísticas, desde o mundo da pintura, das diversas artes, da música, filhos ilustres, professores, doutores, filhos dessa terra que foram convidados para esse momento de celebração dos 100 anos da cidade. Então era um momento áureo da cidade receber a comenda mais importante naquela época que era a de Dom Aureliano Matos. Márcia esperava coroar essa sua nova fase com a legitimidade das lideranças, gestores públicos naquele instante (...) Ele veio a rigor, ele veio estilo um pouco Chanel, saia lápis tipo secretária, xadrez preto e branco, aquele taier preto moldurando sua cintura realçando seus seios aquele, taierzinho preto com um detalhe na manga combinando, era um conjunto de saia xadrez estilo um pouco Chanel. Seu cabelo pretíssimo, modelo Chanel, aquele corte estilo Chanel a gente conhece que é estilo cabelinho emborcado reto um pouquinho maiorzinho para frente de franja aquele batom vermelhíssimo, aquela pele de pêssego, uma maquiagem sublime, um rosto expressivo adequado a cor da pele, uma pele branca bem expressiva e um realce na sua boca de um batom vermelho que ele queria fazer jus a sua feminilidade e também ao seu estilo, a suas vestes. Sapato preto, escarpam preto altíssimo (...) quando ele foi chamado para receber sua comenda ele esperava naquele instante aquele momento áureo de destaque da sua vida, da sua condição de ter superado tantos entraves, superação de ordem pessoal e comportamental, de fato, ser chamado e intitulado como Márcia Mendonça e eis que foi chamado pelo cerimonial da mesa ele na condição de Márcio Mendonça e ele foi com aquele jeito! ele tinha uma característica não vou dizer de rebeldia, mas de espontaneidade, ele foi receber a comenda mas não deixou de fazer seus resmungos naturais manifestando uma insatisfação para aquele instante que ele considerava um comportamento de atraso na organização de não se dar conta de uma transformação que tinha acontecido com ele mesmo mas que era transformação de época e era importante para aquele registro histórico de 100 anos de emancipação da cidade. Limoeiro comportar um filho que também vinha se transformado na sua condição de gênero e ele entendia que ali era um momento histórico da cidade, histórico para a vida pessoal dele mas também era histórico por denotar essas transformações que vinham ocorrendo no mundo e em Limoeiro como cidade. Parte desse contexto seria um momento oportuno para seus gestores dar ênfase a esse novo momento da vida dele (...) e para a sua insatisfação que a gente percebeu nitidamente pelas expressões da sua face é que como ele mesmo manifestou o Limoeiro parece que estava começando a aniversariar não parecia que estava no século XX fazendo 100 anos” (Conceição Pinheiro, 17/05/2018)

“Em (agosto de) 1997 no centenário de Limoeiro ele veio receber aqui no auditório da FAFIDAM essa homenagem, essa comenda Dom Aureliano (Matos), ele estava com traje de peruca e tudo, Baton, uma aparência de mulher mesmo. Inclusive, quem subiu e levou Márcio até o palco foi eu, porque eu estava ao lado dela e na hora que chamaram eu notei que ela ficou meio sentida porque chamaram Márcio Mendonça e não Márcia Mendonça. Então ele fez assim ‘Meu Deus..!’, aí eu entendi é como se ele dissesse poxa vida no momento desse no centenário da minha cidade, quer dizer, não

reconhece que eu sou Márcia Mendonça, e aí eu disse: ‘Ei?! você não vai sozinha não, viu? Eu vou deixar você até lá’. Aí deu o braço a ela e a gente foi até o palco” (Entrevista com Társio Pinheiro, 18/05/2018).

“Foi uma frustração muito grande a festa do município, os 100 anos de Limoeiro, onde a Márcia, tá entendendo, toda trabalhada de mulher, com seu peitão, sua bundona, seus quadris. Márcia tinha uma cintura que invejava qualquer mulher. A mulher que olhava para a Márcia tinha inveja dos seus quartos. Então, Márcia vestiu seu melhor vestido de glamour e foi para o evento da cidade, os 100 anos da cidade, para receber sua comenda (...) na hora o rapaz cerimonialista chamou Márcio Mendonça e estava sentada em uma mesa uma mulher (...) os quadros dela, os últimos que tem muita gente que ainda tem a própria irmã ainda tem muita obra dela que era já assinada por Márcia Mendonça. Para a Márcia se levantar dessa cadeira nesse evento de Limoeiro comemoração de Limoeiro os 100 anos foi uma luta porque Márcia não queria se levantar (...) foi quando um grande amigo que estava do lado dela bateu nas costas e disse: “vá minha amiga, cabeça erguida e dê sua boa gargalhada.” Então, chamaram de novo Márcio Mendonça, e era uma mulher que estava ali sentada. Então isso era uma frustração para a Márcia foi uma das maiores frustrações da Márcia em Limoeiro foi essa. Sabendo que tinha uma mulher e já fazia anos que ela estava de mulher, chamar de Márcio Mendonça” (Entrevista com Arísio Barros, 20/05/2018).

“Eu convivi com o Márcio sentando na poltrona acho que foi meu último momento de felicidade de conviver com Márcio lá no auditório da FAFIDAM foram os 100 anos comemorado que ele veio e foi homenageado lá e fez a gente rir demais porque teve um fato inusitado lá da solenidade do evento e ele dizia “Como é que pode?” Ele era muito culto né e um fato lá tinha um erro no cerimonial e ninguém chamava atenção para acertar e corrigir e ele foi e ficou muito chateado, porque era Márcia e o cerimonialista chamou Márcio e ele todo vestido a caráter como mulher. (Ficou) muito chateado! Quase que não ia, nós que cutucamos vai, vai, vai. Aí ficou uns segundozinhos para ele levantar da cadeira, na época aquelas cadeiras de madeira, e ele terminou indo” (Entrevista com Marcos Coelho, 17/05/2018)

As falas de Conceição Pinheiro, Társio Pinheiro, Arísio Barros e Marcos Coelho nos ajudam a entender o peso da tradição na manutenção dos padrões de gênero. A homenagem que poderia significar um instante de renascimento social, um sopro de vida no meio da doença, se transformou no canto de uma coruja centenária, que já mostrava o bico para rasgar sua mortalha. Quando o locutor chamou o nome de Márcio Mendonça ela ouviu um grito fúnebre de agouro e sentiu a roupa, a pele e o chão se rasgar, como se perdesse por alguns instantes o sentido da existência. Mas, mesmo assim ela foi receber a homenagem, com todos os seus jeitos, trejeitos e resmungos. O parto social que ela tanto esperava nasceu natimorto, a entrega da comenda se transformou em recomendação de morte, ela estava socialmente morta.

Ela tinha entrado no auditório “montada”, com cabelo, roupa, perfume e maquiagem, e saiu desmontada, através da linguagem. O seu corpo ficou nu diante da multidão e ela foi vestida a força, com o nome de Márcio. Por mais que continuasse vestida de roupa, estava nua de direitos, destituída de parte da sua humanidade, sem

o reconhecimento do nome e da identidade que ela construiu ao longo de uma década e meia. Os comentários engraçados e o bom humor que manteve é uma maneira de enfrentar a dor, de brincar com a própria desgraça. Esse momento simbólico, que parece o ápice da vida e da morte, é apenas um exemplo do que aconteceu em boa parte da sua história. Em todas as paisagens podemos encontrar os Márcios e as Márcias nascendo e morrendo, renascendo e remorrendo, diante dos rasga-mortalhas da sociedade.

O canto agourento da coruja centenária estava negando tudo que ela construiu em vida, era a morte simbólica da sua existência, representava todas as vezes que ela morreu socialmente diante dos preconceitos e renasceu em nome da sua transexualidade. Se confunde com o guarda de trânsito, de Mossoró, que questionou a sua identidade de carne em nome da identidade de papel. Com os padres e com os bispos que negaram a sua permanência no seminário e nas ordens religiosas por causa dos padrões sociais de gênero e de sexualidade. Com todos os Carontes da memória, que carregam os corpos entre a vida e a morte, com todas as pessoas que mataram o corpo em vida e que continuam matando depois da morte.

Todas as vezes que Márcia Mendonça recebia uma homenagem como Márcio a cena se repetia. Quando a Câmara Municipal entregava a Comenda Márcio Mendonça ou quando apresentavam o Centro Cultural de Limoeiro do Norte como Márcio Mendonça, ela sofria mais uma vez, centenas de vezes, como se fosse uma eterna repetição. Mas, a culpa não é das corujas, o único animal dessa fauna que mata através da linguagem é o animal humano, somos nós que fazemos nascer ou morrer através das memórias. O corpo que aparece nessa paisagem é um corpo natimorto/nascituro, um corpo que já nasceu morto, que sempre esteve morto apesar de vivo e que teima em continuar vivo apesar de morto. Ela nasceu e morreu várias vezes, através das pinturas e das músicas, das doenças e do óbito, do cortejo e do enterro, das homenagens em vida e das memórias pós-morte.

As falas apresentadas acima são apenas um fragmento de tudo que vamos ver nessa paisagem. O nome que aparecia na tela, Márcio Maia Mendonça, foi substituído por um vídeo que mostrava Márcia Maia Mendonça ao lado dos amigos. Uma voz, em off, apresenta o vídeo: “Aniversário de Aécio de Castro: 58 anos. Gravado na Residência de Lindenor Andrade Maia na tarde de 31 de agosto de 1997, com a presença ilustre de Márcia Mendonça”. O aniversariante, Aécio de Castro, e o

anfitrião, Lindenor Maia, fazem parte de duas famílias de Limoeiro do Norte com quem Márcia tinha excelente convivência.

### **Corpo-enquadrado**

Esse momento de confraternização aconteceu no dia 31 de agosto de 1997, em um final de semana. Mas, esse não foi o único evento comemorativo da cidade, na noite de sexta-feira, 29 de agosto, tinha acontecido o Baile do Centenário na Associação Atlética Banco do Brasil (AABB) e no sábado foi a entrega da Comenda Dom Aureliano Matos. A presença de Márcia Mendonça cantando e tocando violão no aniversário de Aécio de Castro, depois de uma grande decepção, comprova o que já dissemos anteriormente, que ela podia ir de um extremo a outro com facilidade. Mas, também coloca em suspeição a expectativa sobre ser chamada de Márcia, naquela solenidade, provavelmente ela já sabia que poderia ser chamada de Márcio. Se ela aceitou receber a homenagem é porque a tradição estava dentro dela, ela queria ser lembrada e o desejo de ser homenageada valia o risco.

*Figura 175 - Imagem do DVD da Filmagem do Aniversário de Aécio*



Fonte: arquivo de Társio Pinheiro

O peso que damos a essa experiência muda de acordo com os nossos sentimentos, uma parte nem se preocupa com isso, vê como algo banal, porque para elas não tinha importância nenhuma. Os interlocutores e as interlocutoras fazem exatamente o contrário, dão destaque por acreditarem que ela merecia ser chamada com o nome que ela escolheu. Mas, Márcia Mendonça nunca reagiu apenas de um jeito as coisas que aconteciam na sua vida, ela tinha uma ambivalência ou polivalência sentimental que podia subdimensionar ou superdimensionar esses acontecimentos.

Ela sabia como era parte da sociedade limoeirense, ela já tinha conversado sobre isso várias vezes com seu amigo Tárσιο Pinheiro.

“Uma vez a gente conversando, ela perguntou assim para mim: ‘Tárσιο o que as pessoas de Limoeiro dizem ao meu respeito?’. Eu achei assim uma pergunta de muita coragem dela e mais coragem minha para responder. Eu tive que dizer a verdade. Você quer que eu diga a verdade? ‘Pode dizer!’. O pessoal fala assim ‘Oh, menino do seu Fausto e dona Francinete menino tão inteligente, tão bonitinho, mas é viado!’ Aí ele deu uma gargalhada, uma gargalhada, assim de dentro, sabe? Sabe o que foi que ele disse? Ele disse: ‘Meu Deus! Coitado deles!’ Só disse isso” (Entrevista com Tárσιο Pinheiro, 18/05/2018).

Esse tipo de resposta não anulava o que acontecia, não apagava as marcas subjetivas, não eliminava a dor. Mas, demonstra que ela se colocava acima dos ataques, das ações e dos comentários, sejam eles individuais ou institucionais. O que vemos nas imagens que foram filmadas no dia seguinte é uma Márcia disposta a suportar os desafios, a criar um corpo cada vez mais vivo através das letras, das imagens, das palavras e dos sons. No dia 30 de agosto ela estava natimorta. No dia 31 de agosto vemos exatamente o contrário, um corpo que nasce depois de morrer. Na frente das autoridades o Márcio nascia e a Márcia definhava, no meio dos amigos ela tinha a liberdade para renascer. O corpo estava doente e com sinais de fraqueza. Mas, o que ela tentava mostrar era exatamente o contrário, a vitalidade do corpo, a potência da arte e da memória.

O lenço na cabeça e o semblante no rosto denunciavam que alguma coisa grave estava acontecendo. Mas, a maioria não percebia a denúncia da carne, apenas a força da sua energia, a pujança que vinha do seu canto e dos seus encantos. A confraternização do aniversário de Aécio de Castro aconteceu em um sítio ao ar livre. O corpo dela não se parecia mais com aquele do cerimonial, era um corpo que brotava na ponta da língua e dos dedos, através de um ritual coletivo ao redor de um violão. A carne vibrava como as notas musicais, como o espelho d’água perto da roda de amigos, ou como as palhas dos coqueiros atrás da piscina.

A blusa branca de Aécio de Castro contrastava com as roupas escuras da convidada. Ela estava com um lenço e uma calça preta, ou quase preta, e uma blusa que mais parecia uma tela negra, de onde brotavam ornamentos que se assemelhavam a flores ou pequenos adornos de tinta. Esses florais ou manchas lilases ornamentavam e adornavam o corpo, cobriam os braços com mangas compridas e se espalhava entre os ombros e os quadris, onde uma abertura em forma

de “V” deixava parte dos seios à mostra, formando um “W” dentro do decote. As próteses de silicone faziam corpo com outras próteses, como roupa, óculos, maquiagem, calçado, batom e anéis, produzindo efeitos de identidade.

O corpo não estava vestido apenas com adereços, encontrava-se coberto de significados. Com exceção dos comentários sobre HIV e aids, que parecem constrangedores diante da situação, e das vezes que se referem a ela como Márcio, a maior parte da tarde foi de confraternização e de bons encontros. Não estou falando apenas do encontro com corpos de carne, me refiro aos corpos de imagens, de letras e de sons. Ela fez corpo com as notas do violão, cantando em italiano, francês, inglês ou português, transitando por várias línguas.

As músicas tocadas não faziam parte apenas do quinquagésimo oitavo aniversário de Aécio de Castro, elas evocavam outros tempos e espaços, onde aconteceram dezenas de outras confraternizações. As músicas funcionavam como uma oficina de produção de memórias, eram uma forma de se conectar com o passado, de brindar os momentos de alegria. É impossível não perceber a conexão entre Aécio de Castro, Márcia Mendonça e Társio Pinheiro, a cantoria evocava outros cantos, de outros tempos. Era o tempo da família, da escola e das igrejas; dos corais e das exposições de arte e poesia; da Diocese de Limoeiro do Norte e do Ginásio Diocesano Padre Anchieta.

Enquanto os copos secavam e a carne assada passava, deixando gostos e cheiros no meio do caminho, os sentidos iam ficando embriagados, confundindo passado e presente, criando um devir bêbado, um devir criança, um devir estudante, um devir adolescente, um devir artista, capaz de atravessar diversas temporalidades. Não se tratava apenas de uma idealização, o presente conseguia parir passados, o adulto Aécio, com 58 anos, sentia vários Aécios desfilando nas suas costas; a Márcia, com 48 anos, via o pequeno Márcio correndo na sua pele, enquanto ela corria na pele do menino que começava a devir menina através das roupas e dos saltos da própria mãe. Cada letra e cada nota musical conectava vários corpos, que davam vida ao passado e ao presente.

Ao cantar “Canção para Você” eles faziam corpo com as paisagens sonoras do final da década de sessenta e início de setenta, transportavam-se para o passado e transportavam os corpos e as músicas do passado para o final do século XX, criando uma ponte entre os adultos da década de noventa e as suas juventudes nas décadas anteriores. O repertório desta tarde era amplo, mas as músicas de amor apareciam

em destaque, por que faziam parte da História de uma geração. A Canção “Canzone Per Te”, por exemplo, tinha ganhado o Festival de San Remo na Itália, em 1968, na voz de Roberto Carlos<sup>248</sup>. Ela fazia parte de uma paisagem sentimental, de uma memória afetiva que não se restringia a essa música. Juntamente com ela surgiam dezenas de outras lembranças, muitas vezes esquecidas, que alimentavam os territórios existenciais do passado e do presente.

Ao tocar e cantar “Brasil, terra de graça e singeleza”<sup>249</sup>, os corpos adultos voltavam ao tempo da infância ou da adolescência, quando marchavam em fila nas escolas ou nas ruas de Limoeiro do Norte, nos desfiles de sete de setembro. Através das músicas apresentavam uma visão ufanista das belezas do país, dos lindos recantos e dos encantos, da natureza caprichosa, da praia, do luar, da noite estrelada, das palmeiras e do céu de anil, do pa(ra)ís(o) que surgiu na imaginação de gerações como “jardim da natureza”<sup>250</sup>.

Através do violão se conectavam com o tempo dos hinos, das marchas e das rezas coletivas, reinventando o tempo que viveram ou inventando um tempo que não viveram, como é o caso de alguns jovens que sonhavam com essas temporalidades, chegando a imaginar os internatos e as missas em latim. As pessoas se sentiam numa espécie de terceiro tempo, não se encontravam no passado e nem apenas no presente, estavam entre ambos. Os corpos dos adultos permaneciam em 1997, debaixo de um alpendre com uma parede de tijolo sem reboco, comendo, bebendo e ouvindo música ao som de um violão. Os seus corpos infanto-juvenis tinham ficado no passado, entre as décadas de quarenta e oitenta, dependendo da idade de cada um (ou uma). Mas, quando essas músicas tocavam, os adultos conseguiam se sentar ao lado das crianças ou dos adolescentes no banco das escolas e das igrejas e essas mesmas crianças ou adolescentes sentavam ao lado dos adultos na beira da piscina.

O cheiro da fumaça que saía da churrasqueira se misturava com o cheiro do incenso que saía das igrejas e dos mosteiros durante parte do século XX. Nessa

---

<sup>248</sup> A letra e a tradução podem ser encontradas no site: <https://www.letras.mus.br/il-volo/canzone-per-te/traducao.html>. Os vídeos na voz de Roberto Carlos e Sérgio Endrigo podem ser vistos, respectivamente, nos sites: <https://www.youtube.com/watch?v=zi49lQoJ3Uo> e [https://www.youtube.com/watch?v=8NbWKD\\_uo2Q](https://www.youtube.com/watch?v=8NbWKD_uo2Q). Ambos acessados em 20 de novembro de 2019.

<sup>249</sup> Disponível em: <http://lumbertresbarras.blogspot.com/2012/07/escola-general-osorio-tres-barras-sc.html>. Acessado em 20 de novembro de 2019.

<sup>250</sup> Essa é uma paisagem adestrada, que nasce das necessidades de corpos disciplinados que não esquecem a disciplina nem mesmo depois de alguns copos de cerveja, procurando a rigidez através da memória. Por meio desta paisagem sonora eles se conectam com outros tempos, quando o corpo infantil ou infanto-juvenil entrava em contato com outras normas, que idealizavam o corpo das pessoas, dos grupos e do país.

mistura entre sagrado e profano a cerveja e a carne assada se transfiguravam em vinho e hóstia consagrada. Enquanto os políticos<sup>251</sup> debatiam questões partidárias, embriagados de paixão, uma aura de coronelismo invadia o sítio, trazendo de volta uma cultura política da época dos coronéis. A nova e a velha política se misturavam, engolidas pelo tempo, descendo na garganta com mais um gole de cerveja. Enquanto Márcia dialogava com o jovem Márcio, da Ordem Menor dos Capuchinhos, o aniversariante conversava com o jovem Aécio de Castro, criando um quarteto intertemporal, capaz de improvisar uma missa em latim ao redor de uma piscina.

As cordas que tocavam não eram apenas as do violão, os corpos vibravam como se estivessem ajudando a compor uma sinfonia, a energia dos acordes acordava uma multidão de “ex-eus”, que dormiam debaixo da pele e dos escombros da memória. Quantas Márcias, quantos Aécios e quantos Társios existiam dentro desses corpos vibráteis? Quantos Diocesanos viviam dentro do corpo desse Colégio onde estudaram e/ou trabalharam?<sup>252</sup> As músicas acionavam esses “eus” partindo de um foco: Aécio de Castro. As pessoas estavam reunidas para comemorar o seu aniversário, ele era o centro das atenções e a memória construída gravitava em torno dele<sup>253</sup>.

A outra pessoa que chamava atenção era Márcia Mendonça, que cantava e contava suas histórias ao som de um violão. Na época em que ainda era Márcio estudou e trabalhou no Colégio Diocesano Padre Anchieta, onde parte dos convidados também estudou e trabalhou.

“...tudo que o Aécio fazia, toda apresentação que o Aécio fazia ele contava com o Márcio, Márcio fazia aquele painel enorme sei lá algo de 6 metros por 6, alguma coisa assim, que era muito grande entre aquelas colunas da biblioteca, então ele pintava ali, ele fazia o que? Uma paisagem cearense, o mar, a areia, a noite uma paisagem noturna e na parte de cima ele fazia, não pintava, deixava em branco, e uma lâmpadazinha ficava atrás escondidazinha para simular a lua, ficava a coisa mais linda. Aécio era muito música e o Márcio era exatamente a contraparte né, dessas criações, dessas apresentações” (Entrevista com Társio Pinheiro, 18/05/2018).

<sup>251</sup> Na Roda de Amigos estavam Gladis e Gilvan, vereadores de Limoeiro do Norte, e Paulo César Pitombeira, genro do então prefeito, José de Oliveira Bandeira (Careca).

<sup>252</sup> O Colégio Diocesano Padre Anchieta, antigo internato masculino, foi criado pela Diocese de Limoeiro do Norte no início da década de quarenta do século XX com a ajuda dos comerciantes e dos coronéis da região do Vale do Jaguaribe que se reuniram em torno desse projeto com o dinheiro do comércio e do ciclo da cera de carnaúba.

<sup>253</sup> Francisco Aécio de Castro fazia parte da História de Limoeiro do Norte, ele se formou em agronomia e deu aula de biologia para várias gerações. Mas, o que mais gostava era de artes, principalmente de música e carnaval. Foi professor de Coral no Colégio Diocesano Padre Anchieta e brincante nas ruas da cidade, onde fundou o Bloco Jaguar. Poderia ser lembrado por causa das poesias, das exposições, das Olimpíadas Estudantis do Vale do Jaguaribe e de muitas outras coisas que ajudou a organizar.

Essa dimensão de amizade aparece nas filmagens, é quase impossível não perceber a sintonia entre Márcia e Aécio de Castro. Esse elo não apenas por causa das artes plásticas, existia uma afinidade que se construía a partir de outras artes, no sentido de danação. A proximidade não era apenas por causa do que as pessoas viam, era devido ao que elas não viam (ou que faziam de conta que não viam), havia elementos de aproximação que não podiam ser ditos ou que eram ditos apenas nas fofocas de botequim. O que aproximava Aécio de Castro e Márcia Maia Mendonça não era apenas o gosto pelas artes, era o desejo pelas línguas, como é o caso do francês, eles falavam a mesma língua quando o assunto era desejo. O que unia eram os afetados que sentiam pelos mesmos tipos de corpos, sejam eles de carne, de imagens ou de sons.

A música “Do you love me?”<sup>254</sup>, interpretada por Sharif Dean em 1973, não era apenas uma das músicas cantadas no aniversário, era uma das canções interpretadas pelo Coral do Colégio Diocesano na década de setenta. Mas, essa afinidade é muito mais antiga, Aécio de Castro ajudou a organizar as Olimpíadas Estudantis Jaguaribanas com Padre Francisco de Assis Pitombeira e José Nilson Osterne e convidaram Márcio Mendonça, que tinha chegado há poucos anos da Escola de Belas Artes, para construir a Deusa Olímpica. Não é por acaso que o repertório desse aniversário lembra o grito de uma torcida organizada, uma parte dos convidados e das convidadas estiveram lá (literalmente), jogando ou torcendo pela sua cidade. Os jogos eram um dos momentos de epifania em que uma multidão se tornava, temporariamente, um corpo só, deixando de lado algumas querelas.

Ao longo da tarde o grupo de amigos se dividiu, Aécio de Castro foi para um lado e Márcia para outro. A estratégia utilizada para unir os grupos foi tocar e cantar uma pequena frase: “Em Limoeiro é assim”. A estratégia deu certo, Márcia escutou e respondeu: “Depois eu vou mexer com o teu coração”. É como se quisessem dizer: você está mexendo com o meu, então eu vou mexer com o seu. E ela realmente mexeu. Assim que voltou para o lado de Aécio sequestrou o violão e começou a cantar e a tocar as músicas que cantavam e tocavam na década de sessenta, durante as Olimpíadas Estudantis Jaguaribanas.

---

<sup>254</sup> A letra e a tradução estão disponíveis em: <https://www.vagalume.com.br/sharif-dean/do-you-love-me-traducao-2.html> e o vídeo pode ser assistido em: <https://www.youtube.com/watch?v=50Rpnczwlmg> . Acessados em 20 de novembro de 2019.

“Qual é o tom que tá (Aécio)... Ré maior, ré maior... ‘Do povo do sertão. Salve! Hó Limoeiro’. É o mesmo tom, no começo é assim, entendeu? Não, é o mesmo tom (Aécio, como se tivesse discordando de alguém que questiona o tom) ‘Povo de Limoeiro / que no esporte é o pioneiro / Mocidade canta e vibra / Entusiasmo, ardor, marcha / sou desse céu de anil / Salve! Jaguaribanos / Vamos lutar pelo nosso Brasil (corte brusco na filmagem). Povo, de Limoeiro / que no esporte é o pioneiro / Mocidade canta e vibra, entusiasmo, ardor, marcha, sobre esse céu de anil, salve, jaguaribanos, vamos lutar pelo nosso Brasil’, pra Limoeiro, ‘Limoeiro, segue muito feliz, conduzindo o troféu da glória, lutando para merecer, a bela taça da quarta vitória’. Era da quarta, que era no Jaguaribe”<sup>255</sup>.

O repertório mexeu com a memória sentimental de Aécio de Castro e de parte dos convidados. Os Jogos Olímpicos da Região do Vale do Jaguaribe fizeram parte das experiências de uma geração. Foi exatamente na segunda metade da década de 1960 que a rádio Vale do Jaguaribe começou a chamar Limoeiro do Norte de Princesa do Vale. Os radialistas, como Dr. José Nilson Osterne, eram da cidade e estavam diretamente envolvidos com o evento. Mas, para além da memória radiofônica, temos a memória dos jogadores e das jogadoras, dos torcedores e das torcedoras, que acompanharam as vitórias limoeirenses na própria cidade (1965 e 1966) ou que se deslocaram para Morada Nova (1967) e Jaguaribe (1968), na terceira e na quarta olimpíada<sup>256</sup>.

Os adultos que estavam cantando em 1997 eram adolescentes na época das olimpíadas, garotos e garotas que estavam saindo das fronteiras geográficas e existenciais, viajando para outras cidades e conhecendo outras pessoas, com quem podiam manter rivalidades ou laços de amizade e namoro. Não podemos ignorar o

---

<sup>255</sup> Esse trecho foi retirado da filmagem do aniversário de Aécio de Castro. Mas, como ela passou por vários tipos de mídia, sendo convertida de um formato para outro até chegar ao DVD, perdeu a qualidade das imagens e dos sons, se tornando difícil entender o que estava sendo cantado. Para resolver esse problema recorremos a Társio Pinheiro que conseguiu a música original através de Iolanda Freitas de Castro. A composição de Lenira Saraiva é interpretada por Vânia Dely. Foi através dessa fonte que retiramos a seguinte letra: “Hoje, vamos cantando assim / todos a Jaguaribe, enfim / Povo! de Limoeiro / que no esporte é o pioneiro / Mocidade canta e vibra / Entusiasmo, ardor, marcha / sou desse céu de anil / Salve! jaguaribanos / Vamos lutar pelo nosso Brasil / Limoeiro, segue muito feliz / conduzindo o troféu da glória / buscando em Jaguaribe / a nova taça da quarta vitória / Viva o tetra campeão / Glória dos jogos no sertão / Povo! de Limoeiro / que no esporte é o pioneiro / Mocidade canta e vibra / entusiasmo, ardor, marcha / sobre esse céu de anil / Salve! jaguaribanos, vamos lutar pelo nosso Brasil / Limoeiro, segue muito feliz / conduzindo o troféu da glória / lutando pra merecer / a bela taça da quinta vitória / Hoje, vamos cantando assim / Todos, pra Jaguaribe, enfim / Povo! de Limoeiro / que no esporte é o pioneiro / Mocidade canta e vibra / entusiasmo, ardor, marcha / sob esse céu de anil / Salve! jaguaribanos / vamos lutar pelo nosso Brasil.

<sup>256</sup> A música que ouvimos acima é da Olimpíada Estudantil que aconteceu na cidade de Jaguaribe, quando Limoeiro do Norte levou uma grande delegação para jogar e torcer. As duas experiências são complementares, não tem como separar os jogadores da torcida, assim como não tem como afirmar o que foi mais importante, ganhar em casa ou nas cidades vizinhas.

poder dessas memórias, elas criaram um corpo jovem e cheio de vigor, capaz de atravessar as fronteiras, viajando entre as cidades e os tempos, como transitavam entre Limoeiro do Norte e Jaguaribe ou entre Limoeiro do Norte e Morada Nova.

“Agora Morada Nova, arrasando com o pessoal daqui, que dizia que naquele tempo só tinha coroa, né? *‘Morada Nova deixa essa moçada com água na boca’*. Mas, eles gostavam mesmo era dessa: *‘Morada Nova tem, tem, tem, tem tudo que a gente quer, tem cachaça boa, tem boa mulher, boas amizades pra quem quiser’* (Filmagem do aniversário de Aécio de Castro).

Essa fala e essa música foram cantadas logo depois da fala e da música sobre a quarta Olimpíada Estudantil de Jaguaribe, como se fossem complementares. O que elas mostram é que o tempo da memória não obedecia ao tempo da História, as experiências se confundiam e muitas vezes se fundiam, compondo um tecido comum em que tempos e espaços se misturavam, aproximando as lembranças de 1967 e 1968, de Jaguaribe e de Morada Nova. A letra da música cantada na quarta Olimpíada não representava apenas a competição na cidade de Jaguaribe em 1968, ela alimentava o imaginário sobre as Olimpíadas Estudantis de modo geral. O que estava em jogo era a identificação com os times de Limoeiro do Norte.

Existia um esboço de identidade limoeirense e de identidade jaguaribana. Mas, a frase “Salve! Jaguaribanos” não se referia ao município de Jaguaribe, era uma alusão a região do Vale do Rio Jaguaribe, composta pelas cidades que estavam participando das Olimpíadas. Apesar das disputas locais, a competição unia a região em torno de uma identidade. Não era apenas “Salve! Hó Limoeiro”, era “Salve! Jaguaribanos”, unidos, em “luta pelo nosso Brasil”. Mas, ao mesmo tempo que cultuavam o nacionalismo e o regionalismo, alimentavam o bairrismo, transformando Limoeiro do Norte em centro da região.

“Pra ganhar as olimpíadas, não precisa roubalheira, é bastante ser atleta e morar em Limoeiro. Meu limão, meu Limoeiro, o meu pé de jacarandá, uma vez tindolelê, outra vez tindolalá, é bastante ser atleta, e morar em Limoeiro’ (...) Olha a nossa torcida, é a mais animada, e entusiasmada, já cantei pra ganhar. Olha a nossa torcida, alegria seleta, nanananá, Limoeiro a ganhar’ ... Só o centenário para reviver essas coisas” (Filmagens do aniversário de Aécio de Castro)

Essas músicas não eram apenas músicas, era memórias sonoras, lembranças audíveis, disparadores de emoções, que ajudavam a construir as memórias e as Histórias de determinada época. Mas, elas não seriam cantadas com tanta

intensidade se não fosse o presente, os gatilhos foram armados e disparados em agosto de 1997, no aniversário de Aécio de Castro e no centenário de Limoeiro do Norte. As memórias nasceram quando os convidados fizeram uma piscina “devir quadra”, transformando o aniversário em Olimpíada. Mas, ela também nasceu quando o sítio conseguiu devir igreja, internato ou procissão, se transfigurando em Congresso Eucarístico em homenagem a Imaculada Conceição. O sítio virava rua e se transformava no auditório da Escola Normal Rural de Limoeiro do Norte em tempos de festa.

Ao mexer com o coração de Aécio de Castro e dos convidados, Márcia Mendonça mexeu com o seu próprio coração. Não sei se foram as músicas que tocaram seus sentimentos e afloraram as memórias, ou se foi o contrário, se as músicas foram cantadas de maneira proposital para criar o clima propício para leitura das suas memórias. O que posso dizer é que ela já estava doente e que o clima dos aniversários (de Aécio e da cidade) amplificava as emoções. Qualquer música podia se transformar em um turbilhão de sentimentos, assim como os sentimentos podiam se transformar em novas músicas. Mas, não podemos esquecer que o texto foi construído a priori, ela não falou de maneira improvisada sobre a sua história, ela leu um texto que já estava pronto.

“Dê licença, eu estou aqui coçando para um negócio (alguém comenta, Há pensei que era coçando o negócio), deixa eu só fazer o seguinte, eu não vou quebrar o ritmo da coisa não, mas de repente me deu um chique aqui, deixa eu só ler um pouquinho, é só o introito, aqui de alguma coisa (alguém responde, pode coçar), que vocês vão... (passa as páginas procurando o que ler) ai meu Deus (alguém comenta, não vos alvoreceis, tenha calma, Mateus 15:16, já diz na Bíblia e o povo começa a rir) (Filmagem do aniversário de Aécio de Castro).

Apesar de todos os cortes<sup>257</sup> o vídeo consegue mostrar com precisão o que estava acontecendo naquela tarde e naquela noite de 31 de agosto de 1997. Existia

---

<sup>257</sup> Em algumas passagens do vídeo acontece um corte brusco e não dá para saber se ela leu alguma parte que não foi gravada, ou se ela deixou para ler mais à frente. O arquivo não é contínuo, ele possui vários cortes, provavelmente por uma questão de economia de fita, já que na época ainda trabalhavam com VHS. Mas, os cortes não foram criados através de edição, eles aconteciam na própria câmera Panassonic M-1000. Essa filmagem, que acontecia diretamente na fita, foi transformada em DVD por uma questão de preservação e comodidade, já que o novo formato facilitava a exibição nos computadores. Essas informações foram repassadas pelo poeta e professor Társo Pinheiro que estava no aniversário de Aécio de Castro e ajudou a fazer as filmagens, juntamente com Dedé Oliveira e Mazé Pinheiro (sua esposa). Esse material foi gravado em uma Filmadora Panassonic M-1000, que tinha uma fita VHS que saía diretamente para o vídeo cassete. Ela foi convertida para formato digital, transformada em DVD e encontra-se atualmente no arquivo pessoal dele.

um negócio coçando, uma espécie de comichão que não deixava ela quieta, prestes a dar um chilique. Essa coceira braba era resultado das feridas da memória, eram as lembranças se formando, mexendo com cada pedaço da sua carne. As músicas internacionais, a música popular brasileira e as músicas sacras e religiosas, formavam uma paisagem musical. Nessa grande salada de sons, que chamamos de repertório, cabia “O homem de Nazaré”, de Antônio Marcos e o “Garoto de Aluguel”, de Zé Ramalho; cabia Sharif Dean, Roberto Carlos, Sérgio Endrigo e todos os cantores de samba das “Memórias do Café Nice”. Cabia a “Perfídia”, de Alceu Valença e a alegria do “Skibão, skibão, bão, bão”, cabia as mulheres de Atenas, de Chico Buarque e a gatinha manhosa, de Erasmo Carlos, as Balada da Jovem Guarda e a Balada Nº 7, em homenagem a Mané Garrincha.

Foi no meio dessa festa que Márcia resolveu ler ao invés de tocar e cantar. Não podemos desconsiderar o significado de uma atitude como essa, não é normal alguém levar um texto para uma confraternização de aniversário. É por isso que ela repetiu várias vezes que não ia “quebrar o ritmo da coisa”, que era só um introito. Por mais inacreditável que pareça, ela realmente não quebrou, pelo contrário, entrou no ritmo da memória, ela não fez apenas um introito, leu quase um capítulo inteiro de suas memórias, sob os olhos e os ouvidos atentos dos convidados e das convidadas. Em uma das cenas Márcia Mendonça aparece segurando um calhamaço de papel e se prepara para ler alguns recortes.

As cordas do violão deram lugar as cordas vocais e os acordes foram substituídos pelos acordes da memória. Ao acompanhar o vídeo com calma percebi que foram 36 minutos de leitura. Mas, pode ter sido ainda mais, já que existem cortes na gravação. É muito tempo para conseguir prender atenção das pessoas em uma confraternização de aniversário, como ela conseguiu fazer. Isso jamais seria possível se o texto não possuísse tantos detalhes ou se não tocasse tão profundamente a maioria dos ouvintes. Ela não estava falando apenas dela, era da história da juventude de sua geração que, décadas depois, estava ali presente. Essa capacidade de conquistar os ouvintes pode ser percebida, por exemplo, na fala de Társio Pinheiro, que estava presente no dia da confraternização.

Ela apresenta com minúcias de detalhes o funcionamento da Igreja Catedral na época de sua infância, mostrando a relação de sua família com as procissões, com o Congresso Eucarístico e com as festas de Nossa Senhora da Conceição. Mas, essa memória se tornava ainda mais viva e cheia de cores quando ela falava do seu

Padrinho Monsenhor Otávio de Alencar Santiago. Apesar de descrever como seria o Bispo Dom Aureliano Matos (primeiro bispo da Diocese de Limoeiro do Norte), de falar sobre as vestimentas e os rituais, ela dedicou parte do tempo ao padrinho. O que parecia ser apenas uma coisa dela se tornou familiar para parte dos convidados e das convidadas.

O aniversário serviu como atelier e exposição, foi através desse espaço que ela apresentou a sua escrita. Mas, para entender esse esboço de autobiografia precisamos voltar no tempo, para o começo de 1997, quando ela escreveu essas laudas na reclusão do convento dos Capuchinhos na Serra de Guaramiranga.

“ – Você escreveu agora, há pouco tempo, ou faz tempo? –Foi aqui no Convento. Porque de dia eu pinto. Charles (que era o namorado nesse período) vai lá pro salão assistir televisão, e eu não gosto de ir, fico no quarto, aí vem na cabeça. – E por que você não coloca isso numa coisa e faz um livro? – Sabe por que? Eu devia fazer isso. Mas, eu digo, gente, se eu fizer isso, não vou fazer o que tenho que fazer (pintar)” (Filmagem do aniversário de Aécio de Castro).

A memória de Márcia bifurca o tempo, ela não fala apenas a partir do sítio. É como se estivesse no Convento, ela não diz eu pintava, diz eu pinto, ela está em dois tempos, em dois presentes, no presente do presente e no presente do passado, é uma “bilocação” espacial e temporal. Para entender o presente do presente (1997) e os presentes do futuro (entre 1998 e 2007), as memórias pré-morte e a memórias pós-morte, precisamos voltar mais uma vez ao Convento. Foi lá que ela conheceu o escritor Gilmar de Carvalho, que durante alguns meses esteve na serra de Guaramiranga para escrever sua pesquisa de doutorado. Foi nessa ocasião que ela chegou a lhe confidenciar algumas de suas histórias. A reclusão na Pousada não rendeu apenas uma tese na área de Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, resultou em um pequeno texto que foi publicado no Jornal *O Povo* de 23 de agosto de 1997, oito dias antes do aniversário de Aécio de Castro. Ele usou a expressão “Márcia Mendonça: Scheerazade”, que apareceu na legenda da fotografia.

Esse apelido denuncia que a sua arte não era apenas de pintar, era de pintar-se através das histórias que contava ou escrevia. Isso fica evidente nas confidências que fez a Gilmar de Carvalho e nos ensaios de uma autobiografia que nunca terminou. Ela era “muito truqueira” e tinha “mil e uma histórias” para contar (Gilmar de Carvalho, 20/03/2018). Uma parte dessas narrativas foram lidas e relidas para a mãe ou pela mãe nos meses que antecederam a morte, no período em que mais sofreu com as

dores do câncer e da aids<sup>258</sup>. Assim nesse vídeo a memória possui cortes, ângulos e granulações, ela não nasceu pronta, precisou ser produzida e reproduzida, carregando as marcas do tempo em que surgiu e dos tempos em que foi vista e revista.

As imagens possuem quadros, eles surgiram através da câmera e dos câmeras, da filmagem e dos filmadores, dos equipamentos que transformaram a gravação em VHS, em arquivo digital e em DVD. As memórias também possuem enquadramentos, elas surgem através dos gravadores, das canetas, das folhas de papel e dos computadores, dos instrumentos que ajudam a transformar a história vivida em memória escrita das pessoas e dos equipamentos usados para adaptar e extrapolar os rascunhos, convertendo em livros, vídeos e DVDs, divulgados através da editora, dos jornais e da internet.

---

<sup>258</sup> O texto que ela começou a escrever no Convento, que leu no aniversário, foi revisitado na véspera da morte e parte da transcrição foi feita pela própria mãe, quando Márcia já não conseguia mais escrever. Não é apenas uma escrita que ela leu para a família, é uma escrita que a família leu para ela. Não podemos ignorar a importância de cada um desses momentos e da recepção, a mesma história que foi contada mil e uma vezes nunca foi e nem nunca vai ser totalmente a mesma, ela muda através do ato de contar e de acordo com a ocasião em que foi contada. Uma coisa é falar, de maneira informal, para um amigo homossexual, outra coisa, totalmente diferente, é escrever de maneira formal e ler para os amigos de sua cidade natal, que conheceu ainda na infância e na adolescência. Outra coisa, mais diferente ainda, é ler para a família ou pedir a família para ler em um momento de dor.

### 4.1.3 Paisagem Sentimental 30: Corpo-doente

**Topografia/cronografia:** Limoeiro do Norte (janeiro de 1998), Guaramiranga (primeiro semestre de 1997), Fortaleza (outubro de 1997), Limoeiro do Norte (outubro de 1997), Limoeiro do Norte (dezembro e janeiro de 1998);  
**Docgrafia:** vitrola, músicas de Antônio Marcos, entrevistas, fotografias e quadros de Márcia. **Sensigrafia:** alegria, esperança, admiração, tristeza, compaixão, dor e medo.

Ao entrar na paisagem sentimental 30 encontramos uma vitrola que tocando, incansavelmente, “Oração de um jovem triste”. O primeiro objeto que topamos, ou melhor dizendo: que “timpamos”<sup>259</sup>, foi um objeto sonoro. O contato inicial não foi através do tato e nem da visão, foi da audição. Antes de decodificar as imagens, nós já estávamos ouvindo. Foi o som que guiou nossos corpos, que virou nossas cabeças em direção ao canto esquerdo da sala, onde estava a radiola. A primeira reação que tivemos não foi racional, foi por impulso. A música foi colocada de maneira proposital para afetar os sentidos. Ela não é o preambulo da exposição, ela faz parte da paisagem. Ela não é apenas o fundo musical de uma cena visual, ela faz parte da trama, é um dos elementos da História.

*Figura 176 - Fotografia de Márcia Mendonça pintando nos últimos meses de vida*



Fonte: arquivo de Marcise Mendonça

*Figura 177 - Fotografia de Márcia Mendonça pintando nos últimos meses de vida*



Fonte: arquivo de Marcise Mendonça

Enquanto a música tocava começamos a tatear cada pedaço da sala em busca da fonte sonora. Não nos contentamos com o som, queríamos ver e tocar. Foi assim que encontramos o “toca-disco”, os vinis de Antônio Marcos e as últimas fotografias que fizeram dela quando estava acamada. A casa que aparece nas imagens é a

<sup>259</sup> O verbo timpar não existe na gramática oficial, é apenas um trocadilho com tímpano.

mesma em que ela viveu e onde aconteceu o velório. Mas, nesse momento específico ela estava doente e pintando seus últimos quadros.

“Tinha uma parte, onde era o atelier, perto do atelier, aí tinha uma sala que ficava o piano e tudo, aí tiraram esse piano e colocaram uma cama de colchão d’água e tudo. Ela não saía mais dessa cama praticamente, mas pintando direto” (Entrevista com Társio Pinheiro, 18/05/2018)

“Quando eu cheguei, tinha a garagem, nós entrávamos pela garagem raramente entrei pela porta da frente. Entrávamos pela garagem, aqui, e atrás tinha a cozinha, aquela devia ser a sala de jantar tinha uma cama aqui e uma rede que quando estava cansado de uma coisa estava na outra, quando não estava na cama, estava na rede, geralmente estava na cama” (Entrevista com Vanuza Holanda, 19/05/2018).

“Márcio ia ditando, porque ele ficava deitado ele não tinha mais como chegar ao cavalete, ele já estava muito fragilizado, então ele não alcançava, ele precisava que alguém segurasse a tela assim, botava a tela em cima da cama, aqui, e ele deitado pintando, certo? Até as folhinhas douradas pressionava aí ficava, aí quando tirava ficava aquele dourado o relevo né. Aí em uma dessas, nas duas últimas eu ajudei. Eu estava lá, aí ela me chamou e disse ‘Társio, segura aqui a tela’. Aí eu fiquei segurando aqui, tinha que firmar mesmo né, ele disse ‘Não balance não’, e eu segurando aqui e ele pintando só os detalhezinhos aí quando terminou essa tela ele colocou assim e começou a conversar e tudo aí quando estava mais enxuto ele disse assim “Me pega aquela tela”, aí eu peguei aí ele disse ‘Olhe, vire assim não pode tocar, eu vou dizer aqui umas palavras e você vai escrevendo’. Aí eu peguei uma canetinha, era uma caneta tipo essa aí, esferográfica, se não passava para o outro lado, aí era a dedicatória para Doutor Álvaro Pinheiro Rocha” (Entrevista com Társio Pinheiro, 18/05/2018).

O que vemos na imagem é um corpo doente e a cena é o prenúncio de muita dor. Não estou falando apenas da dor criativa do parto que faz nascer as obras de arte. Me refiro a dor da carne em estado de decomposição e erupção, se desmanchando e explodindo de dentro pra fora. Entre uma pincelada e outra surgiam os gritos, que podiam ser ouvidos do outro do quarteirão (Marilúcia Mendonça, 15/05/2018). Primeiro, ela sofreu por causa da ausência de procedimentos médicos e da falta (ou do mau uso) de medicamentos adequados para os procedimentos pós-cirúrgicos da cirurgia de transgenitalização. A operação, que foi realizada em 1994, de maneira ilegal e sem a devida preocupação com o tempo de resguardo, deixou o corpo vulnerável. Mas, a situação só se tornou grave por causa de um câncer de próstata e da fragilidade do sistema imunológico, que já não tinha mais o mesmo poder de reação devido ao HIV que se transformou em aids.

Figura 178 - “Lembrancinha” feita por ocasião da morte de Márcia



Fonte: arquivo de Társio Pinheiro

O resultado da neoplasia maligna foi uma parada cardiorrespiratória e o óbito, que aconteceram no dia 13 de janeiro de 1998, às 14:13hs. Mas, não podemos restringir os sentidos da vida e da morte aos extremos de uma estrela de Belém, de um lado (\*1949), e a cruz de falecido, de outro (1998†)<sup>260</sup>. Quem nasceu em 1949 não foi Márcio e nem Márcia, foi um substrato de carne, uma base que serviu de modelagem, uma carapaça que foi se transformando em corpo através do contato com outros corpos.

Figura 179 - Márcia Mendonça na Pousada dos Capuchinhos de Guaramiranga



Fonte: acervo de Zé de Telvina

Figura 180 - Márcia e Zé de Telvina na Pousada dos Capuchinhos de Guaramiranga



Fonte: acervo de Zé de Telvina

Figura 181 - Márcia e Zé de Telvina na Pousada dos Capuchinhos de Guaramiranga



Fonte: acervo de Zé de Telvina

Ela não nasceu no parto ou na cirurgia de transgenitalização e nem morreu apenas uma vez, de aids e de câncer, existiram outras mesas de operação ou tumbas de cemitério ao longo de sua existência, há muitas outras formas de fazer nascer ou de fazer morrer em nossa sociedade (Butler, 2015). Mas, antes de falar sobre essa

<sup>260</sup> Existe um leito farto, que corre entre essas duas margens, distribuindo os sentidos da vida e da morte ao longo do caminho. Há braços subterrâneos desse rio que teimam em brotar mesmo quando dizem que ele não existe mais, é através da memória que os Márcios e as Márcias continuam nascendo e morrendo, mesmo depois da morte física e do ritual de enterro. O mais importante dessa exposição não são as margens da vida e da morte (1949-1998), é o turbilhão de vitalidade e de mortalidade que passa no meio, entre os extremos.

vitalidade e essa mortalidade, precisamos voltar no tempo, para entender onde ela estava antes da doença e da morte.

Alguns meses antes, no primeiro semestre de 1997, Márcia estava na Pousada dos Capuchinhos em Guaramiranga (CE). Não podemos esquecer que foi nessa fase, entre 1994 e 1997, que ela pintou o acervo do Convento dos Capuchinhos da capital e da região serrana do Maciço de Baturité. Esse período equivale exatamente ao pós-cirúrgico, ela estava a todo vapor fazendo quadros sacros e cusquinhos, recebendo amigos como Francisco de Assis e Zé de Telvina. Foi também nesse espaço que ela teve a oportunidade de participar da equipe de produção do Filme “Milagre de Juazeiro”, de Wolney Oliveira, que foi lançado no mercado em 1999.

*Figura 182 - Equipe de Produção e atores do filme "Milagre de Juazeiro" (1997)*



Fonte: Vital e Mendonça, 2007

*Figura 183 - Filmagem do filme "Milagre de Juazeiro"*



Fonte: arquivo de Marcise Mendonça

*Figura 184 - Recorte de Jornal sobre o Filme Milagre de Juazeiro*



Fonte: arquivo de Marcise Mendonça

“No final de março de 1997, assessorou em assuntos religiosos a equipe de produção do primeiro longa-metragem do cineasta cearense Wolney Oliveira Milagre de Juazeiro, durante a parte ficcional do filme em Guaramiranga. No Jornal O Povo, de 4 de março de 1997, Caderno Vida & Arte, publicou-se: Uma das personagens mais interessantes do local, apesar de não estar no elenco, é a artista plástica Maia Mendonça. Com formação católica desde a infância ela vem se dedicando a pintura sacra e ao catolicismo a muitos anos. Por acaso, teve contato com a equipe de produção em Guaramiranga e passou a ser uma espécie de assessora para assuntos religiosos da produção” (Vital e Mendonça, 2007, p. 86)

“Guaramiranga foi antes, foi no começo do ano, ficou pintando alguns painéis lá. Aí depois veio a história do Milagre do Juazeiro, um grupo que foi fazer um filme em Guaramiranga. Daí, quando terminou a história do filme do Milagre do Juazeiro foi que a doença pegou mesmo” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

“Fizeram um documentário lá em Guaramiranga, aquele filme, filme não, documentário que um dos artistas lá da globo não compareceu, quem foi fazer a freira foi Márcia e Charles. É o milagre de Juazeiro. Você ver ela vestida de freira tudinho, não era pra ser a freira, mas como faltou o artista pra ser a freira, no documentário, procure pra você ver no You Tube você ver” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018).

“Ela que coordenou tudo, foi ela que coordenou tudo. Ela dizia para José Dumont e Roberto Bonfim, aquele ator José Dumont, na hora que você for para a reunião tem que ter um relógio, não tem aqueles relógios que o pessoal usava? Roberto Bonfim usava aqueles óculos. Roberto Bonfim ficou uma amizade com a Márcia que era uma coisa medonha. Até hoje é elogiada a Márcia (...)Márcia desmaiou e tudo, aí Roberto Bonfim você merece um papel de atriz e Márcia dizia, ‘Ah se fosse! Sempre fui artista’ (...) Entramos como figurante, eu e ela. Eu entrei até como padre, para segurar Maria de Araújo que era a Márcia. Está no filme. José Dumont que bota a hóstia na boca da Márcia, aí a Márcia desmaia, e se desmancha em carne. Aí eu seguro ela, os padres todos seguram ela. Um dia eu perguntei, e o filme? Rapaz está na para publicar. A Márcia era uma atriz era uma pessoa completa (...) Foi gravado uma parte em Guaramiranga Pernambuco, Palmácia, que é onde Padre Cícero andou pregando. José Dumont que representava Padre Cícero. Aí Roberto Bonfim acompanhava, e a Márcia era a Maria de Araújo. Fizeram em Maranguape, Palmácia. Aí perguntaram, você aguenta Márcia? Aguento (...) Acompanhamos, nós éramos figurantes. A Márcia era Maria de Araújo (...) A Márcia resgatou no isopor o símbolo do Juazeiro, lá de Guaramiranga tem tudinho, a figura. Frei Domingos, eu não acredito não. Ela resgatou tudinho. Ela pintou tudinho, fez o cenário tudinho. José Dumont e José Bonfim disseram, essa artista eu vou dizer, não tem como ela não. Eu disse estar aqui ela. Eu já estava era com ciúmes dela, que José Bonfim só abraçando ela. Rapaz não dá para soltar ela não? Porque Márcia era bonita” (Entrevista com Charles, 09/05/2021)

Márcia Mendonça ficou acamada e se debatendo de dor no segundo semestre de 1997. Mas, antes desse período ela já tinha passado por complicações, algumas pessoas mais próximas, como Charles e o irmão Marconi, sabiam que a situação podia se agravar a qualquer momento. A pelo menos um ano que ela reclamava que não estava bem, embora continuasse pintando e fazendo todas as suas artes, como no Filme Milagre de Juazeiro. Ela estava no convento dos Capuchinhos de Guaramiranga quando piorou e saiu doente para o hospital Cezar Cals em Fortaleza e depois para Limoeiro do Norte.

“Quando ela saiu do convento já muito fragilizada e já com problemas que levaram a morte dela no ano seguinte ele (Frei Domingos) me chamou e disse: ‘- A Márcia é soropositivo, está com problemas com HIV e os problemas estão se acentuando, e vai sair daqui, saiu daqui e vai ser cuidada pela família’, acho que em Limoeiro se eu não me engano. Então, foi quando eu soube que a Márcia tinha assim já, convivia com esse problema de saúde. Durante toda a temporada nada me foi dito e eu nada percebi que ela estava ali recebendo toda aquela assistência por conta da gravidade do estado de saúde dela” (Gilmar de Carvalho, 20/03/2018).

Não tenho como afirmar se o convento estava dando assistência devido a doença, por causa dos serviços que ela tinha prestado à ordem, ou pelos dois motivos. Antes de descobrir a doença ela já estava hospedada na pousada, sem precisar fazer nenhum pagamento, por causa da amizade e da parceria que tinha exercido durante décadas com Frei Domingos, que era o responsável pelo convento dos Capuchinhos de Guaramiranga nesse período. Ela saiu do Convento para o Hospital César Cals, em Fortaleza. A situação tinha se agravado e ela teve que ser internada. O que mais me chamou atenção nessa história não foi a doença e nem o prenuncio da morte, foi a vida em sua extrema pulsação. Ela continuava pintando “para dar (de) presente ao médico e a enfermeira” (Frei Domingos, 23/07/2018). Mas, em questão de minutos, o clima de contemplação podia ser substituído pelos gritos de dor.

“No hospital quando eu fui entrando acho que eu já escutei os gritos no corredor. Eu vinha no corredor lá do Cesar Cals e eu ouvia os gritos. Disse que tomava muita morfina, doses altas, por causa da dor e já não fazia mais efeito (...) Quando descobriram que ele estava com o vírus já administraram os coquetéis. Mas foi por muito pouco tempo, que eu digo assim, mais ou menos em agosto foi que ele ligou pra mim, quando eu estava em Paris me dizendo que estava com ‘aquelas letrinhas’. Eu voltei em outubro, ele já estava no hospital em Fortaleza e morreu no mês de janeiro em Limoeiro... Eu fui a Fortaleza em outubro, quando eu cheguei no hospital, ele já estava em um estado horrível lá no César Cals (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

“Muito triste. Deprimente. A gente saiu tudo deprimido de lá, por ver ele sendo tratada assim no lugar de pouca condição, falava pra mim ‘Ana, mulher, olha o jantar que vem pra mim, umas almondegadas cheio de nervo, não tem condição, eu não consigo, chega nem desce’. Aí a gente ficou com os olhos cheio de lágrimas com pena dele (...) Pra você ver, na mesma hora que ele contava essas histórias, ele contava as presepadas “e dona Judith heim? Dona Judith dizia pra gente na Escola Normal: “Vamos cantar o hino nacional”. Aí ficava todo mundo assim parado né ninguém vibrava aí ele dizia assim “se quiser canta se não quiser eu canto só”, e ele imitando, isso dentro do hospital, com todas as dores, com todos os problemas, ele contando, e imitando (...) Ele era muito cheio de imitação, de brincadeira, ele era chegado, aí ele ria um pouco, mas foi muito penoso ver ele assim. Aí ele ‘Ana como é que estou com o chifre na cabeça’, apareceu um chifre na cabeça, umas coisas pontudas aqui. Aí ele se vestiu de freira, botava aquele pano branco como se fosse freira pra cobrir, porque ele tinha uma tara pra essa coisa de igreja, pra você ver” (Entrevista com Ana Carlos, 12/09/2019).

Estamos diante de um corpo que passava por um processo de decomposição. O fluxo contínuo de tinta era acompanhado por um fluxo descontínuo de sangue e de outras secreções, um movimento de vida e de morte, de criação e de destruição das células e dos tecidos. Os seus sonhos continuavam ilimitados, a sua vontade de pintar era imensurável. Mas, o corpo não obedecia a sua vontade, as doenças o

transformavam em prisão. Quando saiu do Hospital Cesar Cals, em Fortaleza, levaram ela para Limoeiro do Norte, para ficar na casa da família. Os gritos de Márcia se espalhavam pela sala com a mesma intensidade com que a tinta se espalhava pelos quadros, enchendo a casa de beleza e de dor.

“Eu pedi para ela (Dona Francinete) tirar Márcio daquele hospital e levar para Limoeiro. Ela levou (...) Foi para Limoeiro e ficou lá em cima de uma cama, tinha dia que era melhor, tinha dia que piorava, era assim” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

“Olha ela passou dois meses no hospital Cesar Cals, aí o médico disse que não tinha mais jeito, levasse pra casa e trouxe e na época o prefeito era o ‘Careca’ ele deu maca, tudo que precisava, ele mandou deixar aqui, no cantinho aqui. Ele olhando pra mim, aí (pausa) foi 3 meses quase 4 meses por fim, ele já era os gritos não tinha morfina por aqui nem em Fortaleza. Meu tio irmão da minha mãe que era militar, coronel que mora em Recife ele mandava buscar morfina em São Paulo, não tinha negócio de avião, o pessoal da polícia ia lá buscar e vinha deixar morfina aqui, e por fim, a morfina já não estava mais dando vença, era os gritos, os gritos, os gritos, os gritos” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018).

Diante de uma dor como essa o máximo que podemos fazer é imaginar o que ela estava sentindo. Ninguém vai conseguir sentir a sua aflição, o que sentimos é uma agonia pequena diante da sua agonia. Mas, as dores fortes e agonizantes parecem chegar aos nossos sentidos, a carne treme e a gente se arrepia diante dos gritos. Não tem como ficar incólume diante da dor, saímos transformados por causa da presença ou da ausência de empatia em nosso corpo. Não sentimos a mesma coisa, mas sentimos. Esse amalgama de sentimentos é importante para entender as paisagens dessa exposição, eles criavam uma atmosfera mórbida e, ao mesmo tempo, fecunda.

Esses pequenos flashbacks mostram, de uma maneira rápida, o caminho que Márcia percorreu nos últimos meses de vida. A paisagem do convento, em Guaramiranga, foi substituída pelo Hospital, em Fortaleza, que entrou em uma espécie de devir-casa. Assim como a casa, em Limoeiro do Norte, entrou em devir-hospital. Mas, esse percurso também pode ser descrito como uma viagem pelas instituições, ela saiu do espaço da Igreja Católica, com toda a força do poder pastoral, para o hospital e a família, duas instituições disciplinares. Durante esse caminho duas coisas permaneceram: a arte e a dor.

Não foi apenas os quadros que nasceram diante da aflição, a própria memória começou a ser pintada com agonia, as experiências e as expectativas nasceram no travesseiro da sua cama, ela enquadrava o passado e o futuro, criando idealizações da

vida e da morte. Ela queria deixar uma imagem idealizada que sobrevivesse ao enterro, ou melhor, que sobrevivesse através do enterro, já que ela pensou os detalhes dele em vida. Um dos elementos desse ritual era a paisagem sonora. Não é por acaso que começamos o percurso com o som de uma vitrola. Ela representa esse universo das tecnologias musicais, o violão e o piano que ela tocava, ou as fitas-K7, vinis e CDs com música clássica, canto gregoriano e canções brasileiras, francesas e italianas que escutava. Mas, nesse momento, ela representa o vizinho e amigo, Zé Maria, que cantava as músicas de Antônio Marcos quando ela pedia (Renato Remígio, 17/05/2018).

Não se tratava apenas de acariciar os sentidos, ela estava construindo, através dos cantos, um canto para viver e/ou morrer. Inventando um espaço da saudade, da esperança e da utopia, através das letras, das palavras, dos gestos e dos sons. Ela sabia que estava com câncer e aids e que algo poderia acontecer a qualquer momento. As músicas de Antônio Marcos faziam parte dessa trama e desse cenário (ou esse “sonário”). Mas, não eram todas, parte da discografia parecia sem sentido nesse momento, apesar de ter feito muito sentido em outros. Uma coisa era ouvir as canções nas décadas de 1960, 1970 e 1980, outra era ouvir em 1997, quando estava doente.

As memórias desse último período nasceram das experiências traumáticas, em que a vida estava correndo risco. Ela sabia que podia morrer a qualquer momento. É por isso que existe uma ênfase nas questões religiosas. Não é apenas a idealização de um Márcio sacro que existiu no passado e que deveria ficar, como a Márcia sacra, santa e freira, para a posteridade. São as memórias de um corpo em desespero, que faz um último apelo, tentando dialogar com Deus. Um momento de confissão e de autoanálise.

É por isso que “Oração de um jovem triste” é tão importante para ela. Não significa que seja a mais extraordinária de todas as canções ou que represente a trilha sonora de sua vida, existiram outras músicas que foram tão importante quanto esta. Mas, nesse momento específico, de dor e de sofrimento, essa é a música que a toca, que a afeta, que meche com os seus sentidos. A agonia e a aflição desse corpo são ingredientes perfeitos para avivar a fé, para procurar a força do inumano, para buscar uma ajuda transcendental, capaz de dar o que os médicos não conseguiram: a esperança de sobrevivência.

Essa afirmação de fé nasce das necessidades da própria carne, a busca vem das entranhas, de dentro das cavidades corporais. É por isso que ela canta: “Eu sempre tive tudo que eu quis, mas te confesso não sou feliz”<sup>261</sup>. É preciso analisar essa afirmação a partir da doença e da dor, se estivéssemos falando de outras paisagens a sonoplastia seria diferente e a confissão não seria igual, existem outras histórias e muitos outros motivos para ser feliz. Essa afirmação de infelicidade, que ouvimos ecoar através da música, é circunstancial, não tem como ser feliz em uma situação como essa. A dor levou ao pedido de clemência e a continuação dela criou a sensação de que não conseguia ser ouvida. A impressão de um distanciamento de Deus levou a um instante de autoanálise e de autocrítica e a música de Antônio Marcos se transformou em uma das formas de falar de si.

“Mas quando eu tento me procurar  
 Eu não consigo me encontrar  
 Escondo o rosto com as mãos  
 E uma tristeza imensa me invade o coração  
 Já, já não sou capaz de amar.  
 E a felicidade cansei de procurar... ah ...ah  
 Por isso venho buscar em ti  
 O que eu não tenho o que perdi”<sup>262</sup>

É muito cômodo julgar esse trecho como uma declaração de arrependimento, como se as transformações corporais criassem um desencontro com Deus. O que acontece é justamente o contrário, o tema do sagrado sempre esteve presente na sua vida, nas casas onde ela morou, nas igrejas onde entrou, nos terços que carregava em sua bolsa, nas artes sacras e nas memórias. Em alguns momentos ela pode ter pensado sobre isso, alimentando essa ideia de distância e de desencontro com Deus, como no começo da música. Mas, não podemos desconsiderar as tentativas de aproximação e de encontro, como aquele que vemos ao ouvir o final dessa mesma canção.

“Vestido em ouro te imaginei.  
 E tão humilde eu te encontrei.

<sup>261</sup> MARCOS, Antônio. Oração de um Jovem Triste. Sempre (Vinil/ LP/ Album/ Stereo), RCA – 103-004-2, 1972. Disponível em: <https://som13.com.br/antonio-marcos-famoso/albums/antonio-marcos-1972>, <https://www.letras.mus.br/antonio-marcos/222818/> e <https://www.youtube.com/watch?v=88hqwru13m4>. Todos foram acessados em 10 de julho de 2019.

<sup>262</sup> MARCOS, Antônio. Oração de um Jovem Triste. Sempre (Vinil/ LP/ Album/ Stereo), RCA – 103-004-2, 1972. Disponível em: <https://som13.com.br/antonio-marcos-famoso/albums/antonio-marcos-1972>, <https://www.letras.mus.br/antonio-marcos/222818/> e <https://www.youtube.com/watch?v=88hqwru13m4>. Todos foram acessados em 10 de julho de 2019.

Cabelos longos iguais aos meus  
 Tu és o Cristo, filho de Deus.  
 Tanta ternura em teu olhar  
 Tua presença me faz chorar  
 Eu ergo os olhos para o céu  
 E a luz do teu amor me deixa tão feliz  
 Se, se jamais acreditei  
 Perdoa-me Senhor pois hoje eu te encontrei ...hei ...hei  
 Lara laia laia laia lara laia laia laia  
 Cabelos longos iguais aos meus  
 Tu és o Cristo, filho de Deus.  
 Cabelos longos iguais aos meus”<sup>263</sup>

A música não apresenta um Deus celeste, difícil de encontrar, ou um Deus punitivo, capaz de instigar a autopunição. Ela mostra um ser humilde, que mais se parece com o Deus dos necessitados de São Francisco de Assis. Um Deus que conhece as chagas humanas, que carrega no corpo as dores alongadas e fios de cabelos compridos, iguais aos seus. A referência aos cabelos longos não é uma afirmação de feminilidade ou de travestilidade como poderíamos supor, é apenas uma forma de dizer que Deus encontra-se ao seu lado, que possui algo semelhante, que ele está presente em sua vida e que faz chorar. Que está no seu corpo, em cada célula e em cada fio de cabelo.

O Deus que aparece no final da música se parece com o Deus do catolicismo popular, que leva em consideração os pobres, os doentes e os oprimidos da terra. A “Oração de um jovem triste”, olhando por esse ângulo, acaba se tornando a oração de um jovem feliz. Não é apenas o canto ou o desencanto de alguém desamparado, é uma tentativa de encontrar outro canto, de cantar e de se encantar com um Deus de acolhimento e amor.

Essa dualidade também aparece na música “O Homem de Nazareth”, uma igreja de um Deus soberano, onde reis e rainhas se curvam ao seu poder, e uma igreja de um Deus que era um rei descalço, capaz de ser “humilde o tempo inteiro”, “filho de carpinteiro”, nascido “numa manjedoura”. A luz reluzente não surge de uma coroa de ouro, nasce da capacidade de “cultivar o amor”. O dourado não aparece como símbolo de poder ou como destaque dentro de uma hierarquia formal, é algo que nasce da vontade de modificar o mundo inteiro, de revolucionar o mundo inteiro<sup>264</sup>. As músicas

<sup>263</sup> idem

<sup>264</sup> MARCOS, Antônio. O Homem de Nazareth. Antônio Marcos 1973 (Vinil/LP), RCA Victor, 1973 Disponível em: <https://som13.com.br/antonio-marcos-famoso/albums/antonio-marcos-1973>, <https://www.letras.mus.br/antonio-marcos/181247/> e <https://www.youtube.com/watch?v=1BbZGOf905U>. Todos foram acessados em 10 de julho de 2019.

escolhidas por Márcia e cantadas por Zé Maria falavam de dor e de amor, era um turbilhão de sentimentos por Deus e pelos homens.

“Eu hoje estou tão triste  
 Eu precisava tanto  
 Conversar com Deus  
 Falar dos meus problemas  
 Também lhe confessar  
 Tantos segredos meus!  
 Saber da minha vida e perguntar  
 Porque ninguém me respondeu  
 Se a felicidade existe realmente  
 Ou se é um sonho meu!”<sup>265</sup>

A música não era apenas sobre a relação com Deus, era sobre as dificuldades para ter o amor dos homens. A saudade do ex-namorado e a distância de quase todos os seus “amores” assombravam o presente. O que vemos é uma paisagem de sofrimento e de dor. Mas, não se trata apenas da dor causada pela doença, existe uma outra dor, a dos amores ausentes.

Ao contrário do que a música poderia nos fazer supor ela conversava com Deus. Boa parte da sua vida foi com padres, bispos e freis, participando das romarias, procissões, missas e missões da Igreja Católica. Diferente do personagem composto por Nelson Ned, Márcia sabia rezar. Em uma de suas últimas cartas ela se dedica exatamente a isso, a conversar com Deus. Mas, a sua grande preocupação nesse momento é com a memória pós-morte. Se Antônio Marcos está presente na sua cama nos últimos meses de vida não é apenas em nome de um gozo ou de uma dor pessoal, ele cantava o que ela queria falar e não conseguia. O canto de Zé Maria não era apenas para Márcia, era para os outros, todos deveriam escutar várias vezes, para acreditar que essa é a trilha sonora da sua vida, da sua morte e até do pós-morte. É por isso que começamos a paisagem sentimental com ela, a insistência de Márcia deu certo, as músicas foram usadas no cortejo e no enterro. Toda vez que alguém canta essas músicas para quem conhece essa história ela se faz presente.

Esse autoenquadramento sonoro era resultado da dor, das doenças e da expectativa de morte. O que ela via, tocava, comia, ouvia, cheirava ou falava produzia

---

<sup>265</sup> MARCOS, Antônio. Se eu pudesse conversar com Deus. Se Eu Pudessem Conversar Com Deus / Eu Sou O Mesmo De Ontem (disco compacto/ vinil 7”), RCA Victor – LC-6570, 1969 ou Todos os Caminhos (vinil/LP/álbum), Som Livre, 1988. A música também está disponível em: <https://som13.com.br/antonio-marcos-famoso/albums/todos-os-caminhos>, <https://www.letras.mus.br/antonio-marcos/198101/> e <https://www.youtube.com/watch?v=rrkHAq66kPs>. Todos foram acessados em 10 de julho de 2019.

memórias, que nascia dessa combinação sensorial (Le Breton, 2016). Não tem como separar as músicas de Antônio Marcos das pinturas e das conversas ao pé do ouvido, dos cuidados da família, das dores e das alegrias, das cores e das sangrias, do gosto de remédio na boca, dos odores que saiam do corpo, do cheiro do material de limpeza ou dos lençóis.

Não tem como separar o corpo de Márcia Mendonça do corpo das igrejas e das artes. Não tem como isolar ela dos lugares por onde passou, das pessoas que conheceu, das histórias que viveu, das dores e das alegrias que experimentou, das músicas que ouviu, dos gostos, dos cheiros e das carícias que sentiu. Esse corpo que está sendo composto não é apenas o corpo individual do Márcio e da Márcia, nem o corpo de textos e de memórias da família e dos amigos, a arte de fazer corpo não é apenas uma atividade individualista ou que surge a partir de um grupo restrito de pessoas, fazer corpo é uma arte bem mais ampla, que envolve uma relação antropofágica com o corpo de Deus e com o corpo do mundo, uma espécie de androfagia coletiva com os corpos da Igreja, da sociedade e da tradição.

O corpo do menino Márcio não era apenas o corpo de carne, eram as ruas por onde corria e se danava, as igrejas em que rezava, os pianos que tocava, as palavras que ouvia e os cheiros que sentia. Era o som dos sinos e das procissões, ou o gosto das comidas na festa de Nossa Senhora da Imaculada Conceição. O corpo do adolescente ou do adulto Márcio não se limitava a própria pele, se confundia com a epiderme da Escola de Belas Artes do Recife, da Igreja e do Mosteiro de São Bento em Olinda. A sua cútis protética se estendiam no tempo e no espaço, estava nas missões maranhenses e nas danações de Fortaleza, ficava do tamanho das suas viagens.

É muito simples dizer que ela estava na cama que foi colocada em sua casa. Ela era a cama e a casa. Tudo que estava ao seu redor fazia parte do seu corpo e do seu rosto. O atelier improvisado, os baldes de tinta, os pincéis, as músicas, as orações, as visitas, o tempo flexível das pinturas e o tempo rígido dos coquetéis, tudo fazia parte do seu corpo, como se fossem próteses. O corpo não era mantido apenas por um fluxo de sangue, existia um fluxo de tinta, cada quadro que ela pintava era resultado de um turbilhão de afetos e de emoções, que coagulavam em uma imagem.

A maioria das obras desse período foram assinadas com o nome de Márcia, com a perna do “a” bem grande, quase do tamanho do nome, como se quisesse mostrar o tamanho da sua feminilidade. Não tem como separar a Márcia que pintava

da Márcia que se pintava. Quando ela planejou o seu próprio enterro não imaginou as vestimentas de São Francisco ou dos Frades Capuchinhos, foram as de Santa Teresinha e de Nossa Senhora, ela queria ser enterrada como uma freira ou como uma santa. Quem fez os quadros de São Francisco de Assis no Convento de Guaramiranga não foi o Márcio da Ordem Menor dos Capuchinhos, foi a Márcia. Ela deixou suas marcas em todos os lugares por onde ela passou, inclusive nos quadros.

As pinturas ajudavam a fazer corpo. Mas, o câncer e a aids desestruturavam a produção corporal, fragilizando a anatomia e a estética, criando uma imagem negativa perante a sociedade. O corpo deixou de obedecer às funções que a biologia e a medicina atribuíram a cada órgão e se rebelou contra os padrões de beleza e de gênero da nossa sociedade. O que estava acontecendo dentro do seu corpo era uma guerra contra a desestruturação. O instrumento de defesa podia ser o coquetel, a pinça, a peruca, o lençol ou o lenço na cabeça, tudo isso ajudava a manter a esperança de sobrevivência do corpo e da identidade.

“Ela não chegava para não causar, ela tinha que chegar para causar (risadas). Então as vezes que eu a via na doença, nossa! Belíssima! Uma mulher encantadora, belíssima! Muito bem pintada, muito maquiada, um cabelo muito perfeito que usava muitos cordões, muito bem feita, um corpo bem escultural, né. Ela se amava muito. A mulher que ela é (...) depois já vinha percebendo que não tinha, ela não conseguia muito sabe? Porque também ela estava passando por uma dor muito forte a fisiologia todo o corpo dela ela estava sentindo isso resguardava de muitas dores... então você já percebia que ela não conseguia tanto mais, que já foi nesse processo mesmo (...) quando eu a via ela estava sempre com lençóis por cima porque a gente tinha que trocar esses lençóis permanentemente então, eu nunca tive a curiosidade assim de perceber mais de perto. Já estava no estágio bem avançado da doença e ela ficava muito acamada, né” (Entrevista com Francineide, 29/04/2018).

“Ela já estava transformada. Ela já estava no corpo feminino, mas debilitada devido a doença, mas ela já tinha o corpo feminino já (...) ela ficava muito mais como se fosse roupa de hospital até por conta das fraudas geriátricas. Então assim, eu não percebia ela muito com a pintura né nesse sentindo não, por conta da doença né, na doença a gente fica muito frágil nesse sentido né, a gente foca muito mais no tratamento e deixa em segundo plano os cuidados com o embelezamento” (Entrevista com Lindon Johnson, 29/04/2018).

“Vi muitas vezes no espelho com a pinça, gostava apenas de tirar os pelos, mas não fazia (pausa). Para mim era uma pessoa que não fazia, sei nem explicar, quando ia falar não usava nem o masculino e nem o feminino. Era como se não tivesse mais importância para ela nem uma coisa nem outra, talvez a situação pela qual passava era superior a isso (...) não via ele de peruca de jeito nenhum. Usava muito lenço e devido ao calor, a situação ele estava sempre coberto (...) Ele não tinha mais peruca ele ficava sempre de lenço para não ficar sem nada e lençóis. Ele nunca estava vestidinho também a não ser quando saíamos na calçada no ano novo, vestiram ele no natal e

no ano novo foi o último natal o último ano novo” (Entrevista com Vanuza Holanda, 19/05/2018).

“A gente era quem cuidava sabe? Logo que ela não tinha mais barba, não crescia mais, certo, não crescia mais. Mas a gente tinha cuidado em cuidar dela, fazia a sobrancelha dela, só de leve e tudo, não tinha sabe, mas vontade, só queria mesmo era pintar, ele deitado, mas pintava. Pintou ainda uns quatro quadros, até grande, foi pequenininho não, ainda pintou, na cama, mas ainda pintou. A nossa senhora inacabada está lá na casa da minha irmã foi o que chegou a não terminar (...) Por fim, ele estava com aquelas (perucas) que pode molhar, pode tomar banho, pode ir pra praia e tudo que não sai, mas ela nunca deixou de botar um lenço assim, nunca” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018).

Não é apenas a tela de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro que termina incompleta, o próprio corpo de Márcia parece incompleto, com todos os signos de gênero borrados, como se fosse uma tela inacabada. É por isso que ela pediu para ser sepultada como Santa Terezinha ou como Nossa Senhora, ela sabia o que podia acontecer. O desejo de ser enterrada como uma freira ou como uma santa não era apenas uma maneira de demonstrar o tamanho da sua religiosidade, era uma forma de manter viva a sua feminilidade. Faz parte da luta para manter a arte, a fé e a identidade de gênero. As últimas semanas de vida foram narrados por Mardônio Régis e Maria lara da seguinte maneira:

“Em 1998 eu fiz uma visita a Márcio Mendonça nas suas fases terminais em sua própria casa, ali por detrás da Igreja de Santo Antônio. Formamos uma equipe de um grupo de agentes comunitários de saúde, eu e a Dona Ivone, e a Joeci da Cidade Alta e fomos até a sua residência, chegando lá fomos bem recebidos pela sua irmã e pela sua família. Tivemos a oportunidade de entrar, de adentrar e falamos com o próprio Márcio, onde estava desenhando um quadro de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Um quadro muito bonito, por sinal ele estava pintando, desenhando e falando com a gente com alegria, felicidade imensa. Eu perguntei como é que ele estava. Ele disse ‘\_Estou bem, estou me recuperando. O médico tinha dado uma terapia ocupacional para se recuperar através das telas, da qual estava pintando. Isso me emocionou muito, pela criatividade, pela maneira, o astral da pessoa, querer sempre mais passar por cima, sobrevivendo, ter força espiritual. Eu perguntei se ele queria fazer um tratamento com babosa, voltei na semana seguinte, uns três, quatro ou cinco dias depois, voltei levando as babosas para fazer os asseios, lavatórios, fazer coisas de higiene com a babosa” (Entrevista com Mardônio Régis, 30/01/2020).

“A preocupação dele mesmo era mais com o Charles, sabe. Que ele vivia com o Charles, ele estava muito preocupado com Charles, ele com medo do Charles ter contraído aids. Ele não reclamava, ele só fazia dizer, eu sei que eu vou embora. A gente passava a noite conversando, mas tem algumas coisas que eu gostaria de ficar só pra mim e ele, entendeu (...) Quando Dr. Ari veio que chegou e olhou disse, que está perto do fim (...) Eu busquei coragem não sei de onde pedi a vela, eu não acertava nem acender a vela, outra pessoa acendeu, eu coloquei na mão dele, e o coração fez tum, o coração deu aquela última pancada e pronto fomos cuidar” (Entrevista com lara, 27/03/2021).

A desestruturação foi acontecendo aos poucos, enquanto as doenças destruía o corpo da Márcia. Mas, essas informações não são iguais, a quantidade de batom, a existência ou não de pelos, o uso ou não de perucas, o cuidado ou a falta de cuidado com a feminilidade, tudo depende do estágio da doença e da pessoa que está falando sobre ela. O fato é que a desestruturação aconteceu, independentemente da atenção ou da falta de atenção, a Márcia deixou de ser corpo, voltou a ser apenas carne.

#### 4.1.4 Paisagem Sentimental 31: Corpo-estigmatizado

**Topografia/cronografia:** Guaramiranga (primeiro semestre de 1997), Limoeiro do Norte (agosto de 1997); **Docgrafia:** Quadro da coruja, cabeça da Deusa Olímpica, entrevistas, fotografias, livros de memória, atestado de óbito, lista de assinaturas e comenda Dom Aureliano Matos; **Sensigrafia:** medo, pena, culpa, rejeição, solidariedade, compaixão, empatia, admiração, preocupação, pânico, pavor e repulsa.

Ao entrar na Paisagem Sentimental 31 encontramos dois objetos que se transformaram em personagens conceituais: o quadro d' "A Coruja" (1973) e a cabeça da "Deusa Olímpica" (1969). Eles não são apenas fontes, são o ponto de partida da nossa História, é a partir deles que vamos tecer a nossa narrativa. Ao lado deles existe uma mesa com vários documentos, uma lista com o nome e a profissão das cem pessoas que foram homenageadas no centenário de Limoeiro do Norte (inclusive Márcio<sup>266</sup>), a comenda Dom Aureliano Matos (que ele recebeu), o atestado de óbito (que o cartório emitiu), livros de memória (que falam sobre o centenário de Limoeiro do Norte) e dezenas de entrevistas. Ao analisar esse material encontramos dois exemplos onde a morte social estava presente, durante as doenças e na homenagem que recebeu na época do centenário.

O corpo de Márcia sempre esteve entre a pira da Deusa Olímpica e o canto da Coruja, entre o fogo dos jogos e o grito da morte. É isso que vamos ver nessa paisagem: os sentidos da vida e da morte não obedecem apenas a biologia, existem através da cultura. Não foi apenas a aids e o câncer que mataram a Márcia, existia uma doença que é social: o preconceito. Foi ele quem "fez com que a Márcia adoecesse mais rápido" (Arísio Barros, 20/05/2018). Mas, esse tipo de discriminação não atingia apenas ela, recaia também sobre o ex-namorado: "Eu enfrentei Limoeiro né? Enfrentei a sociedade limoeirense e até hoje ainda sou discriminado" (Entrevista com Charles, 30/05/2021).

Ele fez o teste várias vezes e sempre deu negativo mas as pessoas nunca deixaram de relacionar o seu nome com HIV e aids. O vírus, nesse caso, está na língua, é a linguagem que acende o fogo da exclusão. A pira da Deusa foi acesa várias

---

<sup>266</sup> O nome está sendo colocado no masculino de maneira proposital para mostrar como aconteciam as homenagens nesse período. Não era a Márcia, era apenas ao Márcio e, principalmente, ao pintor de arte sacra. Essa situação mudou apenas em 14 de maio de 2020 quando a Câmara Municipal de Limoeiro do Norte alterou através de projeto de lei "a denominação do Centro Cultural Márcio Mendonça" e da "comenda Márcio Mendonça" para "Centro Cultural Márcia Mendonça" e "Comenda Márcia Mendonça".

vezes e o canto das aves de agouro nunca parou de assombrar os vivos e os mortos. As corujas que rasgam mortalhas não são apenas seres mitológicos, são sujeitos da história, são pessoas de carne, ossos e sentimentos, com todos os seus amores e rancores. A imagem da coruja ao lado de uma cabeça degolada, destituída de corpo, não poderia ser mais simbólica.

### **Memórias de um “câncer gay”: ensaios de uma sociedade doente**

A coruja, animal que foi domesticado, empalhado e pintado por Márcia, não era apenas o símbolo da sabedoria, ela representava o agouro, o desastre e a morte. O canto da rasga-mortalha era ouvido e interpretado como anúncio de mau presságio. Mas, a nossa coruja, ao contrário das outras, não dormia apenas de dia e nem cantava somente à noite, ela ecoava sapiência ou falta de sapiência em qualquer hora do dia, pousava na janela de qualquer casa e invadia as salas e os quartos. Estava nas igrejas, nos casarões, nas escolas, nas festas, nas mesas de bares e nos cabarés, não fazia escolha de classe, idade, sexo, gênero ou cor, bastava que a janela ou a porta estivesse aberta para ela entrar. Não era ela que trazia sabedoria ou falta de sabedoria, que trazia os bons ou os maus presságios, ela apenas nutria o que já existia na sociedade.

O canto da coruja era ouvido como algo que levava aquém. Mas, o olhar dela era entendido como algo que levava além. Essa visão panorâmica, que rasgava os céus, é importante para entender a morte da Márcia. Precisamos ir além da casa de Dona Francinete ou de Limoeiro do Norte. O câncer e a aids fazem parte da historiografia, há uma história das doenças. O câncer existe há milhares de anos, “os egípcios, os persas e os indianos”, já se referiam a ele como “tumores malignos” e os gregos chamavam de carcicoma ou cirro. Eles apareciam e “reaparecia(m) depois de extirpado(s)” ou “se alastrava(m) para diversas partes do corpo levando a morte”. Durante séculos eles foram entendidos como resultado do “desequilíbrio dos fluidos” e apenas no século XVIII passaram a ser vistos como “uma doença de caráter local” (Teixeira, 2007).

No século XIX, os cientistas descobriram que “as células cancerosas se desenvolvem a partir de células normais e que o processo de metástase, como postulava Recamier, era resultado do transporte das células cancerosas pela corrente sanguínea ou linfática”. A falta de tratamento fez com que a maioria dos pacientes

vivessem e morressem em “asilos para desenganados”. Apenas no século XX, com o desenvolvimento da Biologia, da Química, da Física e da Medicina, surgiram as cirurgias especializadas, além do raio x, da radioterapia e, posteriormente, da quimioterapia (Teixeira, 2007). Mas, apesar de todos os avanços, os cânceres ainda são vistos como doenças mortais, cujos nomes não podem ser ditos, por carregar o mau agouro, uma palavra maldita, que se assemelha ao canto da rasga-mortalha.

A maioria das pessoas utilizam apenas a sigla CA, como se quisesse dizer que as iniciais da palavra são menos agourentas. Foi exatamente assim que Márcia conversou com sua irmã em agosto de 1997 (Marcise Mendonça, 04/08/2018). Ela não falou que estava com a Síndrome da Imunodeficiência Humana, disse apenas que estava com “aquelas letrinhas”, evitando dizer até mesmo as siglas: HIV e aids. É como se a ausência das palavras evitasse que as doenças evoluíssem. Assim como o câncer, a aids era entendida como uma doença mortal, capaz de gerar a morte física e social das pessoas. A desinformação acabava contrastando com as campanhas do Governo Federal que existiam desde a década de 1980.

Ao contrário do câncer, a aids era uma doença recente, apareceu no final da década de 1970, no Haiti, nos EUA e na África Central, chegando ao Brasil no início da década seguinte. Ela foi definida inicialmente como a doença dos 5H, “homossexuais”, “hemofílicos”, “haitianos”, “heroinômanos (usuários de heroína injetável)” e “hookers (profissionais do sexo)”<sup>267</sup>. Mas, dessa vez a sigla não servia para simplificar ou esconder os nomes, pelo contrário, eles poderiam e deveriam ser ditos, como uma forma de direcionar o canto da coruja para os “5H” ou transformar esses grupos na própria rasga-mortalha, capaz de transmitir a desgraça. As letrinhas, nesse caso, não bastavam, era preciso dizer o nome dos “bandos”, como se fossem macacos, piranhas ou veados, transformando em uma fauna de marginais selvagens.

A aids teria vindo da selva, o HIV seria resultado da variação dos vírus de chimpanzés africanos, do contato com o sangue ou o esperma dos animais em algum ritual macabro. Mais uma vez a ciência se transformava em rasga-mortalha. Transformando os africanos em animais e amaldiçoando o sangue e o esperma das pessoas de um continente inteiro. A teoria dos filhos de Cam, dos descendentes amaldiçoados de Noé, foi resignificada através da ciência, das novas religiões e do senso comum. Ao lado do estigma dos “filhos de Cam” podemos acrescentar o

---

<sup>267</sup> O Vírus da aids, 20 anos depois. Fio Cruz. Disponível em: <http://www.ioc.fiocruz.br/aids20anos/linhadotempo.html>. Acessado em 20 de maio de 2019.

estigma dos supostos “filhos de Sodoma e Gomorra” (sodomitas), vistos durante a Idade Média como responsáveis pelas doenças e desastres ambientais que deram origem a incontáveis teorias do fim do mundo.

A peste foi associada ao apocalipse, criando ondas de perseguição aos judeus, aos homossexuais, as bruxas, aos hereges, as prostitutas e aos leprosos, movimentando padres e bispos que faziam cruzadas mor(†)ais (Richards, 1993). As minorias não se encontravam apenas no caminho das cruzadas, elas estavam no meio da inquisição. A aids assumiu o lugar da peste, inventando novas “cruzadas” e novas “inquisições” em nome de Deus, criando a imagem fantasmagórica da “peste gay” e do “câncer gay”, transformando as pessoas doentes em filhos e filhas do demônio.

Essa nova perseguição atingiu principalmente as pessoas, os países e os continentes que foram historicamente excluídos. A aids foi associada aos povos mais necessitados da América e da África. A desvalorização das pessoas negras e latinas, vistas como sinônimo de doença, crime, drogas e prostituição, criou uma onda de xenofobia. Mas, a aids também foi chamada de “peste gay”, alguns setores das Igrejas, das mídias e dos Estados ajudaram a criar essa interpretação, comparando-a com a peste bubônica ou pneumônica, conhecida pejorativamente como “peste negra”. A outra associação que fizeram foi com o câncer, criando a ideia de que existia um “câncer gay”.

Os cientistas descobriram que o HIV e a aids não se restringe aos 5H e muito menos aos homossexuais. Mas, essas descobertas não foram suficientes para acabar com o estigma que recaiu sobre essa comunidade. A imagem cadavérica do cantor brasileiro Cazuza e de vários outros artistas na mídia, juntamente com o canto da coruja das igrejas, alimentaram o estigma dos homossexuais e das travestis, apresentados(as) como “grupo de risco” e “de punição”. Mas, com a luta dos movimentos sociais os Estados Nacionais criaram políticas públicas de assistência social, de produção e distribuição de medicamentos, transformando os soropositivos em portadores de direitos. Apesar dos embates com as multinacionais dos medicamentos, os cientistas nunca deixaram de estudar a doença. Apesar das leis do final da Ditadura Militar e do canto agourento da sociedade, as travestis nunca deixaram de cantar.

Quando Márcia Mendonça adoeceu e morreu, uma década depois, ela estava em Limoeiro do Norte, numa cidade onde ainda não existia movimento de travestis. A

aids tinha deixado de ser uma peste ou um câncer gay. Já existiam estudos científicos e projetos governamentais (e não governamentais), que se articulavam com os organismos internacionais em defesa dos direitos LGBTs e das pessoas com HIV/aids. Mas, no senso comum prevalecia a mesma desinformação, a imagem de câncer e peste gay, uma mistura entre neoplasia maligna e doença contagiosa.

“Quando ele já se instala aqui, que ele já vem com problemas de saúde eu tive contato porque as pessoas começaram a falar: ‘Olhe ele está doente, ela está doente, superperigoso ninguém deve andar lá na casa porque ele está com uma doença contagiosa isso, daí vai contaminar a cidade inteira’. Então existia um mito muito forte e a nossa compreensão não nos permitia jamais mergulhar nessa concepção que começou a circular porque era muito forte na cidade em 97 e 98 (...) E aquilo nos deixou impressionados, primeiro a reação da comunidade limoieirense por conta daquela época a sida (Síndrome da imunodeficiência adquirida) ou aids como queira dizer, era um terror então se dizia que pegava pelo ar que nós íamos ficar contaminados, então nós também começamos a sermos excluídos porque nós começamos a fazer as visitas e fazer frente a isso” (Entrevista com Francineide, 29/04/2018).

A fala de Francineide nos permite sair desse olhar panorâmico, da história das doenças, para pisar no chão, para ver de dentro da paisagem e não apenas de cima. O pio da rasga-mortalha não vem do alto, vem do lado, a coruja estava na vizinhança, no mesmo bairro ou na mesma cidade. O canto delas não era apenas o presságio da morte física, era o prenúncio da morte social. Enquanto a aids e o câncer atingiam o corpo, atacando os tecidos e o sistema imunológico, a doença social do preconceito atingia o corpo da sociedade, alimentando rumores malignos, que ajudava a matar a Márcia. Não apenas no sentido físico, a morte acontecia através das palavras, dos gestos e dos olhares. O ato de lembrar, nesse caso, era tão mortal quanto o de esquecer.

O que fez com que ela morresse não foi apenas a deterioração do organismo, foi a composição de um corpo “aidético”<sup>268</sup> e “canceroso” através da linguagem, não foi só a parte física em decomposição, foi a camada de significados que passou a existir sobre ela. Mas, o estigma da aids e do câncer não maculou apenas a Márcia, colocou em suspeição todas as pessoas que acompanhavam e ajudavam no tratamento.

---

<sup>268</sup> O termo usado atualmente é soropositivo. Mas, mantive a expressão aidético porque estou falando da identidade negativa que foi criada para esses corpos.

“O que mais me chamava a atenção as histórias que saiam na cidade de que tipo ele estava tirando o próprio sangue para quando as pessoas chegarem lá ele contaminar as pessoas, então foram muitas histórias assim cruéis que saíram e de pessoas que nem estavam lá, nós estávamos lá entende? Então foi uma relação no momento da dor, nossa relação se torna profunda intensa porque foi no momento de muita dor e eu já admirava demais sempre admirei, continuo admirar né (...) quando eu saía de lá o que eu escutava era isso: ‘Vocês estão contaminados!’. E nós passamos a ser as pessoas excluídas por alguns também porque nós nos envolvemos com uma doença gravíssima. Eu lembro que tinha pessoas que moravam ali próximo que fechavam as portas não queriam que a gente nem entrassem nem passasse por perto, havia uma rejeição, um medo. Eu creio que toda essa rejeição se deve ao medo do desconhecido (...) as pessoas não entendiam né, e tinham muito medo mas o que eu chamo atenção nessas histórias do medo era o que foi criado por que que ele queria contaminar todo mundo? Tinha essa história. Ele ia pegar uma seringa ia jogar sangue nas pessoas e essa doença se pegava até no ar, imagine no sangue?” (Entrevista com Francineide, 29/04/2018).

“A gente sentia que o preconceito impedia que outras pessoas se aproximassem. Vários preconceitos, preconceitos acerca da condição sexual da Márcia, preconceito em relação a doença porque ela na época falar em aids e em CA nem tanto, mas muito mais a aids, se bem que (na família) se falava mais do CA né (...) a grande maioria das pessoas que a conhecia de certa forma evitava, podia até doar, mas evitava de visitar de ir até a casa né devido essas questões que eu acho muito mais uma questão de preconceito (...) aquela pessoa naquele momento estava precisando de ajuda (...) as pessoas evitaram muito esse contato com ela e era isso que me chocou um pouco né” (Entrevista com Lindon Johnson, 29/04/2018).

A imagem construída não era apenas de uma pessoa doente, era de uma não pessoa, havia uma tentativa de desumanização do corpo através do processo de patologização e de criminalização. Ela não era vista como perigosa apenas por causa da doença, a ameaça estava na possibilidade de transmissão de maneira proposital. A desinformação, juntamente com a má fé, produzia o medo do desconhecido. Principalmente alguém lidava com os fluidos corporais. Se as pessoas achavam que a “peste gay” podia ser transmitida “até no ar”, “imagine no sangue” (Francineide, 29/04/2018). Existia o temor de se chegar perto de alguém com a enfermidade, principalmente quando era homossexual ou travesti. Quando a doença aparecia no corpo LGBT personificava a peste e legitimava a ideia de que era resultado de um castigo.

A aids mexeu com dois tabus milenares, o do sangue e o do esperma. A transgressão de Márcia contaminava e ameaçava as normas da sociedade. Quando esse corpo (que passou a vida inteira viajando) parou em uma cama, materializou a imagem da punição. O corpo não teria adoecido, apenas piorado. Desde o primeiro ato sexual, ou do primeiro pensamento, ela já estaria doente, é isso que algumas pessoas pensavam. Não importa se durante a maior parte da sua vida ela não teve

HIV, aids ou câncer, a imagem do depauperamento e da destruição antecede as doenças e a morte. O adoecimento estaria na capacidade de desviar, de não seguir a linhagem, de não perpetuar o sangue, de não colocar o esperma numa vagina e fazer filho. Esses enquadramentos sociais produzem uma patologia social sobre as patologias identificadas pelo saber médico, seria uma doença elevada ao quadrado.

O resultado dessa equação era uma dificuldade de se aproximar dela durante a vida e de falar sobre ela depois da morte. Mas, nem todas as pessoas agiam por má fé, as vezes era apenas por desinformação, acreditavam que a doença podia ser transmitida através do toque ou até mesmo da respiração. Quem não ia visitar desconfiava de quem ia e mesmo aqueles que iam ficavam desconfiados de quem cuidava com mais proximidade.

“Ah ele está vivo? Eu não sabia que ele estava vivo. Ah ele pintava muito bem. Mas, não quero vê-lo. Ah eu conheço de ouvir falar, mas não de querer estar lá. De querer estar presente. Alguns até diziam: Ah qualquer dia, vou ver, vou conhecer (...) Tinha a situação de saúde dele era muito difícil (...) Quando se falava sobre esse assunto de estar com a HIV acho que ele tinha câncer também nera? (...) as pessoas lamentavam pela expressão e pela fala é como se a pessoa dissesse ‘bastava um, tinha que ser os dois’? É como se fosse assim a pessoa lamentava, mas não é comigo vou nem lá. Não é comigo, não é com ninguém da minha família, não está diretamente ligado a mim, então, lamento, mas não vou lá” (Entrevista com Vanuza Holanda, 19/05/2018).

“Muita gente chegava perto (e dizia): ‘Fátima...’ que era a enfermeira, ‘como é que você chega perto dele sem luvas?’ Minha filha se eu tiver de morrer disso eu morro (dizia ela). Nem eu nem ela ninguém botava luva. Nunca botei. Se eu tivesse de morrer da doença, não foi transmitido por ele porque eu não tinha corte e ele não tinha corte foi aí que eu arranjei por aí. Tá entendendo?” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018).

“Era jogar, descartar! E o pessoal assim, quando falava de aids aí pronto. Ninguém queria lavar as roupas dele, fazer nada (...) 20 anos atrás! (...) Duas doenças brabas. E ele estava com todas duas, era o câncer e a aids ao mesmo tempo. Todo mundo se afastava. Evitava isso, evitava aquilo” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

“Só para você analisar como estava difícil até na hora (do enterro) porque as pessoas diziam que (mesmo) depois do caixão fechado pegava doença” (Entrevista com Francineide, 29/04/2018).

A morte social, como podemos perceber, aconteceu antes e depois da morte física, a preocupação com os fluidos, com os miasmas, com o contato corporal, os argumentos sobre os perigos da visita, a desconfiança com relação aos cuidados médicos e até ao enterro, demonstram que Márcia morreu em vida e que continuou sendo morta depois de enterrada. Mas, em algumas situações, o que parece ser uma

morte social pode significar vida. Algumas pessoas queriam guardar a imagem da Márcia viva, saudável e feliz, do tamanho do seu sorriso e das suas artes.

“Mamãe não queria ir né, achava melhor não ir porque queria se lembrar do Márcio do jeito que ele era, alegre, brincalhão” (Entrevista com Társio Pinheiro, 18/05/2018).

“Aí veio a doença dele, eu não fui visitá-lo de jeito nenhum porque eu não tive coragem porque a gente queria muito bem a Márcio Mendonça, independente de qualquer coisa para gente ele foi bom e muito importante. Nós aprendemos muita coisa com ele, muita, viu. A alegria era constante lá em casa. Ele andava muito, muito, muito lá em casa. O pessoal ficava indignado porque Márcio Mendonça vivia socado lá em casa, mas ele queria muito bem a gente os meninos tudinho” (Entrevista com Marinice, 19/05/2018).

A ausência, nesses dois casos, não significava a morte, representava a vida, era uma forma de manter a vitalidade das experiências. A entrevista na frente de um gravador, por outro lado, não significava apenas a vida, podia representar a morte. A presença do Márcio e a ausência da Márcia nas citações está relacionada com o hábito, a maioria o conheceu e não ela, as pessoas mais idosas conviveram com o menino e o adolescente, a maior parte das experiências que tiveram foi com uma pessoa do gênero masculino, que performatizava uma identidade cis dissidente e que tinha uma sexualidade disparatada. É preciso levar em consideração que a Márcia só começou a surgir, oficialmente, na década de oitenta do século XX, até então era conhecido como Frei Capuchino, pelos conterrâneos, e como “bicha padre”, pelas travestis de Fortaleza.

As transformações corporais aconteceram fora do estado e do país, em São Paulo ou na Europa, longe dos olhos da sociedade limoeirense, que só via ela apenas em algumas ocasiões, quando visitava a família e os amigos, ou quando participava das festas e dos bailes de carnaval. Esse argumento é legítimo, é preciso se colocar no lugar das pessoas para entender como elas pensavam e a maneira como agiam. Mas, não podemos desconsiderar a força do preconceito e da falta de empatia, não se trata apenas de desconhecimento, o hábito vem acompanhado de códigos, de padrões comportamentais, de racionalidades e sensibilidades codificadas, que obedecem a lógicas preestabelecidas.

Quando falo que a morte é social não estou querendo dizer que todas as pessoas queriam agredir a Márcia, que tinham o desejo de violentar e matar ela de maneira literal ou através da linguagem. A destruição social não acontecia apenas de maneira explícita, ela podia acontecer sem essa intenção. Algumas pessoas nem

percebiam o que estavam fazendo, ao contrário daqueles e daquelas que faziam por prazer. A maneira de agir pode até ser diferente, mas não deixa de ser uma forma de enterrar uma pessoa viva através da língua. Mas, também podemos ver o contrário, uma experiência de desenterramento e de renascimento através de um parto social, que aconteceu através das rádios, das comunidades juvenis da Igreja Católica, do Coral da Terra, da família e dos amigos.

### **Uma campanha em nome da vida**

Não tem como falar sobre os últimos três meses de Márcia Maia Mendonça sem falar dos instantes de sofrimento e de dor, das imagens produzidas por causa da aids e do câncer. Mas, juntamente com o preconceito e a discriminação também emergiu um sentimento de solidariedade, criando uma mobilização em nome da vida. A família e os amigos conseguiram movimentar setores da arte, da cultura, da Igreja, do comércio, da Prefeitura e das rádios para ajudar nesse momento de necessidade. Houve uma visibilidade (ou uma sonoridade) que atingiu o público de Limoeiro do Norte e do Vale do Jaguaribe.

“Ela (Dona Francinete) disse que fez (campanhas). O supermercado dava fralda, dava mantimento, dava um bocado de coisa (...) Tinha um pessoal que deu muito apoio, eram do grupo carismático, parece, era uma coisa assim. Tinha umas meninas (...) Foi um pessoal que deu muito apoio, Também tinha Fátima Noronha que foi uma enfermeira que mamãe contratou. Que aplicava as injeções dele e, era quem fazia tudo. Até nos jornais ela falou. Agora, essa época mesmo eu não acompanhei não (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

“Não foi difícil para mim estar lá com ele, ir para casa dele, entrar lá e ficar lá, quando a gente começa a adentrar nesse espaço dele a gente começa a perceber também que há umas situações que concretamente a gente precisava ajudar. A família já tinha gastado demais porque ele estava em casa. Ele se recusou a deixar de pintar ele ficava na prática dele, da vivência dele ali, mas estava precisando muito de ajuda e a gente começou a fazer campanha junto com as pastorais e nós também na época. Olha só outro detalhe, nós participávamos do coral lá no NIT (Núcleo de Informação Tecnológica), o Coral da Terra, na época do Aécio de Castro (...) e eu lembro que eu conversei com a pessoa do Coral da Terra também trazendo essa questão de como que a gente pode nesse momento, o que a gente pode estar fazendo por ele, por ela, que ele já não era mais ele. E aí a gente começou a fazer campanhas eu lembro que a gente chamou Eugênio Leandro para fazer uma atividade cultural, gratuitamente voluntariamente e chamávamos as pessoas, nós exibíamos filmes no NIT para puder arrecadar por que ele precisava muito de lençóis, fraudas geriátricas (...) Então, eu digo para você que foi toda a construção do meu ser dentro de todas essas interfaces enquanto movimentos, pastorais, concepção, paradigma que me fez está junto nesse momento naquela família, naquele grupo todo né. E fizemos

frente, e fizemos muitos movimentos, foi bem interessante, não foi tanto tempo, mas foi bem profundo (...) a família, Dona Francinete já estava na exaustão, é a mãe e vendo toda aquela dor e como as pessoas tratavam né, então a gente não teve em nenhum momento a gente pensou assim: “Ah será?” em nenhum momento” (Entrevista com Francineide, 29/04/2018).

“Eu tinha um contato com a família dela, no caso eu tive o contato com a sobrinha é porque assim, a filha da Marilúcia (irmã de Márcia) ela dançava na Quadrilha Cio da Terra (...) aí teve o período que ela veio para a cidade de Limoeiro para a família, porque ela já estava com CA e também com aids, né. Então, a gente observou que a família já tinha utilizado tudo que ela tinha de dinheiro e estava precisando de apoio nesse sentindo de fazer campanha para que pudesse ter lençóis suficientes porque o lençol era usado uma única vez... lençóis, fraudas geriátricas né, e aí na época também além de estar na quadrilha eu também fazia parte da PJMP que é a Pastoral da Juventude do Meio Popular. Então eu lembro muito bem que na época tanto eu, como a Neidinha e o Rosângelo, que foram as pessoas que ficaram mais à frente, também a gente fazia parte do coral do NIT, então a gente também solicitou na época ao diretor do NIT que hoje é o CVT (Centro Vocacional Tecnológico), mas na época ainda era NIT... nós solicitamos a parte do auditório detrás para projetar filmes e toda a entrada do filme a bilheteria a ser arrecadada era para doações. Eu lembro inclusive que tinha um filme que era a temática acerca da aids, do HIV, que era “A Cura” eu lembro de ter passado esse filme, agora eu não lembro todo o repertório de filmes não, mas a gente teve essa iniciativa de fazer essa campanha. A gente teve que ir na rádio também fazer solicitação para o público, para as pessoas né, para ajudarem nesse sentido (...) eu não sei com precisão quanto tempo, mas acho que foi coisa de meses (...) Foram vários filmes projetados, várias vezes que a gente foi para rádio a gente fez contato com pessoas, a gente ia constantemente a casa, quase que diariamente né, para ver e para acompanhar, apesar da gente trabalhar a gente de certa forma por entender a importância de estar apoiando as pessoas por uma questão de compaixão mesmo de pensar na vida e também em pensar de como ajudar alguém no momento tão difícil que é assim que a humanidade se torna mais frágil quando ela está numa situação mais de fragilidade e vulnerabilidade. Então, nesse período a gente viu que a gente precisava está mais junto e a gente sentia que o preconceito impedia que outras pessoas se aproximassem” (Entrevista com Lindon Johnson, 29/04/2018).

Vieram uns crentes, a gente até comentou com ela, você deixa porque uma hora desse negócio de religião, aqueles crentes que vem orar sabe? Entraram fizeram uma oração bonita até que, ela aceitou e tudo, mas ela era católica demais, muito católica (...) Fizemos até uma campanha eu agradeço aonde ele estiver a Nicanor Linhares e a Laurinho, eles fizeram uma campanha pra fraude, lençol, água sanitária, de limpeza tudo porque a gente não estava mais dando vença, aí teve uma pessoa aqui que eu cito o nome é Zé Lauro Machado cedeu toda a parte da limpeza a minha ex-sogra que já faleceu, deu a máquina de lavar, mais muita gente ajudou, a coisa mais linda, que até hoje a gente tem aqui na memória e no coração uma senhorinha linda chegou aí na porta bateu palma: ‘eu posso ver Márcia?’ Aí a gente, a mamãe que atendeu, (disse) pode! ‘Mas eu amo Marcim, eu vim dar um auxílio pra ele, eu não tenho muito não, mas eu tenho 2 reais aqui’. Até hoje esses dois reais valem mais que um milhão, ela saiu bem pobrezinha, sair de casa com esses dois reais, foi a coisa mais linda até hoje que a gente acha. Ela entrou, `não aguento ver ele muito tempo, saiu chorando. Essa daí é sincera, pode não ter conhecimento muito com ela, mas gostava muito dela” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018).

Foi essa mobilização que possibilitou a infraestrutura de cuidado da Márcia. Mas, a mesma sensibilidade que produziu vida também amplificou o olhar sobre a doença e a possibilidade de morte, os holofotes da campanha, que geraram solidariedade, fraternidade, assistência social e assistencialismo, também colocaram as luzes sobre o corpo doente, amplificando a imagem do câncer e da aids. As mesmas doenças que produziram o sentimento de ajuda ao próximo, criaram o medo e a insegurança que dificulta uma aproximação. Não podemos falar de solidariedade absoluta e nem de desprezo total, uma parte das pessoas ajudaram bastante, enquanto outras desprezaram ou ficaram indiferentes.

As entidades religiosas, que alimentaram esperanças e preconceitos ao longo da sua vida, estavam presentes. Mas, não podemos cobrar uma homogeneidade teológica, o significado da Teologia depende da imagem que se tem da Igreja, de Deus e do mundo. Apenas setores, ou pessoas, das Igrejas Católicas e Protestantes foram prestar solidariedade. Não podemos negar a existência das corujas agourentas dentro e fora das Igrejas. Mas, juntamente com esse cacarejo macabro temos o canto da Pastoral da Juventude do Meio Popular e do Coral da Terra. Uma parte desses jovens cantores e dessas jovens cantoras eram da PJMP e ajudaram a criar uma sinfonia teológica de vozes e corpos em ação.

A exibição dos filmes no auditório do Núcleo de Informação Tecnológica (NIT) de Limoeiro do Norte é um exemplo de solidariedade. Mas, essas sessões não aconteceram apenas para arrecadar dinheiro e ajudar a família, o que já seria importante, era uma forma de problematizar o tema da aids, de criar um debate sobre os sentidos da doença na sociedade. Mais do que isso, era uma maneira de colocar o tema da exclusão em pauta. A junção de centenas de pessoas no auditório de uma instituição pública para assistir um filme sobre aids era vital. Apesar do clima de mortalidade existia um sentimento de vitalidade, de solidariedade, que era fundamental em uma situação como essa.

Como a Márcia via os sentidos da vida e da morte? Ela criava vida e morte através do corpo, produzindo o Márcio e depois matando ele para criar a Márcia, isso é vitalidade e mortalidade. Se essa pergunta fosse feita ao adolescente Márcio da década de sessenta, ao adulto Márcio da década de setenta, a Márcia da década de oitenta ou a Márcia da década de noventa as respostas seriam completamente diferentes. Ela criava vida e morte através dos desenhos, das pinturas, das esculturas, das restaurações, das teclas do piano ou das cordas do violão.

Ela fazia a gestão da vida e da morte através do corpo e da memória. Não foi apenas a família que produziu enquadramentos para sua memória, ela fez os seus autoenquadramentos. Ao longo da vida ela se enquadrou, se desenquadrou e se reenquadrou socialmente. Mas, a forma que prevaleceu foi a que ela construiu nos últimos meses de vida, sentindo as dores em decorrência da aids e do câncer. As interdições e as regulações não começaram com Dona Francinete ou com Marcise Mendonça, foi com a própria Márcia. Essa é uma das principais constatações dessa pesquisa, que a memória pós-morte é resultado da comunhão familiar e da dor. A partir da agonia uma identidade nasceu e uma multidão de Márcios e de Márcias morreram. A polissemia e a polifonia da vida e da morte se transformaram em unissemia e unifonia, resultado de uma memória familista.

A memória pós-morte começou a nascer no pré-morte, enquanto ela conversava com a família e com Deus. Era preciso pedir para melhorar ou clamar pela providência divina para partir. Ela estava tentando dar forma aos afetos através da escrita e das telas. O resultado dessa tentativa aparece nos quadros e nas três laudas e meia do caderno de anotações, em um texto escrito à mão e de caneta azul com algumas palavras ou linhas riscadas, que ela usou para conversar com o filho de Deus: “O amor é Jesus. Já não sou eu que vivo e sim Cristo que vive em mim”. Mas, também era uma forma de conversar com as outras pessoas sobre ele: “Abra o coração para Cristo e deixe o próprio Cristo viver em si”. Ao falar com Deus ela estava falando também com a família, que podia ler o que estava escrevendo. Por fim, estava falando consigo, numa espécie de meditação sobre a própria vida.

Os conceitos que mais aparecem no texto são vida, amor e morte. A vida e o amor surgem de duas maneiras, como resultado de Deus e do filho de Deus, é fruto do ser soberano que teria criado tudo através do criacionismo, da origem primordial. A outra concepção de vida e de amor seria pós-Cristo. A grande fundamentação do que seria a vida estaria na Bíblia, “Eu vim para que todos tenham vida, para que todos tenham vida plenamente” (João 10:10). “Na criação da vida Deus” a teria louvado “de amor”. “Sendo esse amor o próprio Deus” e seu filho, que se tornou a outra “expressão de amor”<sup>269</sup>.

A escrita vai se transformando em uma forma de oração: “Jesus é vida e nos dá a vida. Jesus vive intensamente em nós”. A dor e a angústia intensificam a fé,

---

<sup>269</sup> Os trechos que aparecem entre aspas nesse parágrafo e nos que seguem foram retirados do caderno de anotações que se encontra no arquivo de Marcise Mendonça.

fazendo com que ela começasse a pensar sobre a vida e a morte a partir de uma visão teológica. “No caso, qual o conceito de vida? A vida é a manifestação animal”, que seria o resultado da criação, e a devoção do amor cristão que “propõe existir sentindo-se e fazendo-se ser” em Cristo, porque “nada existe de real sentido quando não é encaminhado pelo amor”.

Dentro dessa concepção o mundo e o amor são divinos, “a vida deve ser aproveitada como objetivo de viver o amor. O que é de fato o amor? O amor é a própria existência de Deus que sustenta a nossa vida”. “A vida é o maior dom de Deus. É pela vida que nos conhecemos criaturas de Deus e seus filhos, por nosso senhor Jesus Cristo”. Esse conceito de vida parte da sua própria vivência, ela estava conversando com Deus, tentando convencer e convencer-se que viveu em Cristo, que merecia o milagre da cura ou a dádiva de encontrar-se com o Criador. Isso se torna perceptível quando ela diz “só há vida quando essa é sintetizada e vivida para o criador. Viver sem objetivo não é viver, é vegetar”.

O estado vegetativo seria a vida sem sentido e sem qualidade, que era exatamente o que ela estava vivendo naquele momento, quando o corpo começava a entrar em erosão, perdendo a capacidade de pintar e se pintar. Diante da falta de sentido ela precisava encontrar sentido, que seria Deus. Mas, ela faz isso olhando para trás, para tentar mostrar que sua fé não começou agora, que ela passou a vida rezando, pintando e esculpindo em nome dele. Olhando por esse ângulo ela não estaria em estado vegetativo, porque seu sofrimento teria uma finalidade. O objetivo seria a devoção à vida e à religião, ou como ela mesma disse: “a vida é a vocação”. “Pela qualidade de vida é que se tem a confirmada presença de Jesus” e pela presença de Jesus é que se tem a qualidade de vida. “Da vida se tem a resposta, os méritos, os merecimentos, os proveitos”.

Dentro dessa concepção a vida e Deus não se separam, porque Deus é vida e o mundo é vida, criando uma mistura entre devoção e liberdade. Ela entende que as qualidades humanas são dádivas divinas que merecem um retorno através da devoção, porque elas seriam um “apelo do amor de Deus”. Mas, ela também destaca a importância da escolha, da liberdade de decisão, que seria um presente divino, “o respeito do mesmo ao livre arbítrio”. Esses dois conceitos perpassam toda a escrita, a devoção e o livre arbítrio, o território da fé e a desterritorialização do mundo. Essa é uma das características da Márcia, ela era devota do sagrado e do profano, de Deus e do mundo. Se existe uma palavra que resume essa ânsia é a gula, ela era uma

pessoa gulosa, em todos os sentidos da palavra, tinha fome de comida, de artes, de viagens, de línguas, de corpos e de liberdade.

Esse é o grande objetivo de sua conversa com Deus, mostrar que viveu, que aproveitou a vida, que exerceu o livre-arbítrio e que sempre acreditou em Deus, se tornando uma devota. Ela sabia que podia morrer a qualquer momento e que teria uma vida curta, diante da expectativa de vida da maioria da população brasileira. Uma vida curta que era longa, quando comparada com a expectativa de vida das travestis e das transexuais, que muitas vezes morriam antes dos trinta ou quarenta anos. Mas, essa vida se torna ainda mais longa quando vista através do sentido e da qualidade da vida “em Cristo”.

O tamanho, nesse caso, não é medido pela cronologia, é um cálculo, incalculável, de intensidade. O que define a vida não é a quantidade de anos, é se ela teve ou não sentido, se teve ou não qualidade. Esse sentido e essa qualidade podem ser produzidos pelo livre arbítrio, como ela tantas vezes exerceu, ou pela devoção, “por mais longo que seja o tempo de vida, é muito pouco quando a vida não é qualificada para Deus”. O outro conceito que ela aborda é o de mortalidade, porque “quando se fala em vida vem à tona o antônimo morte”.

“A Morte não é o fim da vida e sim uma continuação intensamente concentrada da vida. Existe a morte física e a substancial. Espiritualmente, quanto mais se morre, mais vida se obtém. Se a vida é santamente vivida, também a morte será.

Não existe vida por acaso. Toda vida é provinda da ânsia de viver. Viver de boa qualidade significa morrer em boa qualidade. Maria Santíssima não morreu, teve a “Boa Morte”. A boa morte não faz jus a “má morte”. A boa morte é dormir e ao se acordar estar num estágio de outra dimensão de grande amor que é estar junto a Deus.

Maria concebeu vida em Deus. Viveu intensamente em Deus e por Deus. Deus a recebeu em mérito de santidade por resposta do próprio amor, o prêmio de estar com Deus. Invertamos pois os valores. Em ordem regressiva vemos que é impossível dormir em Deus tendo vivido sem Deus” (Caderno de anotações – arquivo da família).

Essa visão é totalmente compreensível quando olhamos para a aflição do corpo. Não temos como exigir outra postura de alguém que era religiosa e que estava sofrendo com muita dor. Essa atitude é tópica e crônica, por que ela criou uma visão sobre a vida e sobre a morte a partir do que estava sentindo naquele local (Limoeiro do Norte) e naquele momento (1997), é uma crônica do corpo agonizando. Mas, é também utópica e ucrônica, porque partia de uma utopia da alma, que é vista na nossa sociedade como corpo utópico indestrutível, criando uma utopia do tempo fora do

tempo dos homens, no limbo atemporal da cidade de Deus. “Ao homem ele eternizou sua vida, impondo-lhe uma alma imortal e dando-lhe a mesma sua imagem e semelhança”.

A criação de um corpo utópico ou de um corpo ucrônico é uma das maneiras de anular o espaço e o tempo do corpo, de negar sua finitude, de acabar com suas fraquezas, de aplacar suas dores. Ela precisava destituir o corpo, em nome de outro corpo, que ficaria em outro espaço e em outro tempo ou fora do espaço e do tempo (Foucault, 2013a e 2013b). Essa “discorpia” pode parecer estranha quando falamos de alguém que passou a vida inteira fazendo corpo e se relacionando com outros corpos. Mas, essa heterotopia distópica, de querer ir para um lugar de onde não se pode voltar, é totalmente compreensível quando lembramos que a carne já estava em erosão. Não tem sentido querer ficar ou querer voltar para um corpo que deixou de ser corpo, que é apenas carne em decomposição.

Os últimos meses de vida, em que pintou os últimos quadros, reescreveu suas memórias ao lado da mãe, ouviu as músicas de Antônio Marcos, sentiu as dores e agonia das doenças e rezou muito, e definiu a maneira como seria contada a sua memória. Essa visão criou o corpo do Márcio e da Márcia, esculpido dentro de uma fôrma ou pintado dentro de uma moldura. Mas, a Márcia era palimpsêstica e caleidoscópica, não pode ser reduzida a um quadro oficial, nem mesmo a um conjunto de enquadramentos que, organizados em ordem cronológica, formariam a sua biografia. A Márcia era muito mais complexa do que as lembranças e esquecimentos biográficos, ela era como miríades de pedaços de vidros coloridos que formam novos desenhos que se modificam de acordo com a oscilação do caleidoscópio.

#### 4.1.5 Paisagem Sentimental 32: Corpo-arquivo

**Topografia/Cronografia:** Casa de Marcise Mendonça em Olinda (agosto de 2018), França (1982); França e Suíça (1985); Alemanha e Tailândia (1989); Guaramiranga (primeiro semestre de 1997), Limoeiro do Norte (31 de agosto de 1997) Vaticano (começo do século XXI); Olinda e Recife (PE) (entre 2003 e 2007); Fortaleza-Aracoíaba-Guaramiranga-Limoeiro do Norte (CE) (entre 2003 e 2007); **Docgrafia:** Filmagem do aniversário de Aécio de Castro, entrevistas, caixa de papelão (com fotografias, desenhos, recortes de jornais, um caderno de anotação com transcrição de cartas, cartões postais e recortes das memórias da Márcia, esboços do livro com capas e sumários antigos), esculturas, objetos pessoais da Márcia, quadros, etc. **Sensigrafia:** saudade, admiração, gratidão, afetividade e amor.

Ao entrar na Paisagem Sentimental 32 encontramos uma sala iluminada e com vários objetos, que estavam dentro de uma gaveta, de um baú ou de uma caixa de papelão velha. Ao redor delas encontramos cartas, cartões postais, textos escritos, fotografias, recortes de jornais, documentos pessoais, desenhos, livros, CDs, DVDs, etc. É isso que estou chamando de arquivo da família, é tudo que a mãe e a irmã organizaram e analisaram para fazer o livro e o DVD que possuem o mesmo nome: “A Arte em Dois Mundos”. Mas, boa parte desse material não nasceu como arquivo de pesquisa, eram apenas objetos da vida cotidiana, não estavam guardados em uma caixa, em um baú ou em uma gaveta, não estavam nem mesmo juntos, já que surgiram em épocas e espaços diferentes.

O que chamamos de arquivo da família era um arquivo pessoal, ou melhor dizendo, eram objetos pessoais que, com o tempo, se transformaram em uma espécie de baú de recordações. Márcia não era arquivista, pelo contrário, não parava em nenhum local por muito tempo, tornando difícil a produção e o arquivamento das suas memórias. A grande maioria dos acontecimentos que ela viveu não foi e nem vai ser arquivado, porque não deixaram registros, é muito difícil encontrar os vestígios de uma vida andarilha, primeiro por causa das andanças, segundo por causa da fragilidade dos objetos que se quebram ou se perdem ao longo das viagens.

O que temos são as ruínas, os vestígios, os rastros, as pegadas, as pistas do que um dia foram esses objetos e do que eles representavam. São esses restos que nos ajudam a imaginar esse corpo, através das paisagens sentimentais. Márcia Mendonça não cabia e não cabe em caixas, baús, gavetas ou armários, ela criava e ultrapassava as fronteiras, era barragem e, ao mesmo tempo, transbordamento. Ela não guardava apenas elementos de fixidez, guardava objetos de viagem, registros de

uma vida em trânsito. É por isso que existem tantas fotografias, as primeiras caixas que ela organizou foi de imagens.

Para o encanto da família e dos amigos ela voltava da Europa (1982, 1985 e 1989) e da Tailândia (1989) com uma caixa de recordações, que serviam para mostrar aos familiares o que não era familiar. As cartas e os cartões postais não eram apenas uma forma de voltar para casa, de dar notícia a família e aos amigos, de demonstrar que sentia saudade ou que alimentava um sentimento de identidade, era uma maneira de trazer a alteridade para dentro de casa, de assanhar esses olhos regionalistas e familistas.

Ao olhar para todas estas fotografias, cartas, cartões postais, desenhos e textos, precisamos ter cuidado para não cair no anacronismo e achar que naquela época, em que ela construía os quadros e o próprio corpo, já existia arquivo, esse material não estava totalmente reunido e mesmo o que já existia não tinha esse sentido estrito de arquivo, como conhecemos hoje. Essa compulsão pela memória, essa vontade de contar a própria História, de falar sobre a infância, de mostrar a juventude, as artes e as viagens, começou apenas em 1997, quando ela descobriu que estava doente. E mesmo quando isso aconteceu ela não usou, pelo menos no início, esses objetos. Ela estava no Convento dos Capuchinhos em Guaramiranga e não contava com nada disso em mãos, a única coisa que ela tinha era a memória e a imaginação.

Não temos como saber quantas vezes o texto foi reescrito, nem se ela entrou em contato com os registros pessoais antes do aniversário de Aécio de Castro. O que podemos dizer é que ela estava com uma pasta e que passou alguns minutos colocando as folhas em ordem, mostrando que o material ainda não estava em formato de livro ou de apostilha, não era um bloco grampeado, colado ou encadernado, eram apenas folhas soltas que ela foi retirando de uma pasta e colocando na sequência que gostaria de ler. Não era um esboço, mas também não era um texto finalizado e pronto para publicação. Como ela mesma disse poderia ter feito um esforço maior para que esse material fosse concluído e publicado, mas se fizesse isso deixaria de fazer algumas pinturas, que era o que considerava mais importante. Quando as doenças apareceram foi que ela percebeu que o tempo não estava a seu favor e que precisava fazer alguma coisa nesse sentido.

O texto que apresentou no aniversário de Aécio de Castro faz parte desse exercício de escrita que ela começou e não conseguiu terminar. Não sei se vocês

perceberam, mas voltamos aos tempos e espaços das paisagens anteriores, o tempo da escrita é o mesmo tempo da dor e da morte. Essa volta não é por acaso, precisamos entender como essa agonia impactou diretamente na escrita. Essas coisas não estavam separadas, ao mesmo tempo que pintava os quadros e sentia a agonia do câncer e da aids, reescrevia esse texto e lia para a mãe, ou falava o que ela deveria escrever, quando não conseguia mais continuar com as próprias mãos.

“Tinha uma papelada lá e eu comecei a folhear e eu disse: ‘oxe mamãe o que é isso aqui?’. Ela disse: ‘é que seu irmão estava escrevendo um livro. Não sei se era uma peça de teatro, ou era um livro e muitas vezes eu ajudei a copiar’ (dizia a mãe). Ele digitava, ele já estava doente né, e outras ela escrevia, tinha umas coisas que era com a letra dela (da mãe)” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

Essa fala é muito importante para entender o ambiente em que se produzem as memórias. O texto de Márcia Mendonça não era familiar apenas porque falava de sua própria família, ele foi lido e relido em casa, não era apenas o conteúdo, era a operação memoriográfica que era familista. Isso explica, pelo menos em parte, porque o livro demorou tanto tempo para ser lançado. Ele é filho da dor e do luto. A família precisou de um tempo de cinco a seis anos para se recuperar desses acontecimentos dolorosos que aconteceram de maneira intensa em um espaço de tempo tão curto. A mãe e as irmãs precisavam desse exercício de esquecimento para continuarem com suas próprias vidas, até o momento que estivessem preparadas para falar novamente sobre o assunto, planejando as homenagens que levariam mais alguns anos para se transformarem em livro e DVD.

Minha mãe morava num edifício, no Vaticano (Itália), quando resolveu morar em outro apartamento e me chamou para ajudar na mudança. Ela tinha lá uma gaveta que ela guardava as coisas de papai. Tinha lá máquina fotográfica, umas coisas assim. E tinha outra gaveta que era o arquivo de Márcio, pouca coisa (...) depois que mamãe morreu eu fui lá pegar as coisas e sai jogando dentro de um baú plástico, guardei. Saí tirando uma coisa ou outra pra juntar ali e colocar dentro daquela caixa” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

A fala de Marcise se refere a espaços e a tempos que são muito diferentes, vai do Vaticano a Olinda, da primeira a segunda década do século XXI, dando pistas das transformações que aconteceram ao longo do tempo. O arquivo não nasceu arquivo, eram apenas as coisas do Márcio e da Márcia que passaram para a mãe, as irmãs e o irmão, os objetos da vida cotidiana que ficaram guardados nas gavetas, nos baús e

nas caixas da família. O arquivo só se transformou em arquivo a partir do momento que Dona Francinete e Marcise decidiram fazer o livro, foi a pesquisa que deu às coisas do Márcio e da Márcia essa condição de fonte, de documentos que contariam uma história, de provas que comprovariam a existência de uma trajetória e não de outras.

“Foi ela...foi ela. Ela (Márcia) que começou dizer que vai fazer um livro, começou ainda a escrever, certo? (...) ela tentou, mas ela era tal coisa, fazia ali esquecia. Aí né, quando ela faleceu aí minha irmã e minha mãe disseram vamos continuar fazendo, e vamos ver onde foi que ele parou e vamos continuar até a morte dela, vamos?” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018).

“Eram uns capítulos, aí colocava as coisas, isso e aquilo, e aquilo o outro. Aí quando eu peguei... Até está aí na caixa os pedaços. Aí eu digo: ‘mamãe eu acho que é bom a gente juntar e fazer um livro’” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018)

A Márcia e a família começaram a guardar esses restos carcomidos da história vivida. Mas, foi a operação memoriográfica que transformou as vísceras e os fatos desses objetos moribundos em fatos que poderiam e deveriam ser escritos. Foi através dos trabalhos da memória que elas seguiram os rastros e deram carne aos restos, transformando as entranhas em carne e a carne em corpo. Mas, de qual corpo estamos falando? Do corpo de textos ou do corpo do Márcio e da Márcia? Não tem como separar esses corpos, ao produzir as memórias se produz carne e da carne se faz corpo. Os textos nunca foram apenas textos, eles ganharam materialidade e se encarnaram, por meio da escrita. Quando o corpo de Márcia Mendonça foi enterrado um novo corpo começou a ser criado, não apenas através do enterro, do cortejo, das cartas, dos poemas ou dos recortes de jornais, ele nasceu através dos restos que se transformaram em arquivo e do arquivo que se transformou em livro.

“Olhe, eu não sei qual foi à primeira vez que eu mandei a versão pra Valdir Sombra, era uma coisinha de nada assim, dava um livrinho deste tamanho. Aí eu fui aperfeiçoando, aperfeiçoando... Eu acho que eu levei uns quatro (4) anos nessa história! Entre fazer, mandar pra Waldir Sombra. Waldir escreveu o prefácio, a gente modificou, aí depois mandei pra revisar. Aí depois foi a questão das fotos. Aproveitei que meu marido foi (para o Ceará), que ele é nadador. Houve um festival de natação, um torneio de natação lá em Fortaleza. Aí eu disse que ia também porque tinha que ir pra Guaramiranga. Fui em Guaramiranga, tirei as fotos, fui na igreja. Várias igrejas em Fortaleza e assim, tirei foto. Fui naquela igreja do Patrocínio (...) Aproveitei e juntei as fotos, então resolvi fazer aquela parte das fotos dos quadros. Sai juntando, juntei só alguns. Márcio produzia demais, não tinha muito como, como (juntar todos) (...) Achei que ainda estava tão magrinho

esse livro, então falei: eu vou escrever a segunda parte, que é aquela parte que eu faço de lembrar algumas coisas da infância e isso, e aquilo. Daí, eu escrevi a segunda parte. Depois que ele morreu o povo de Limoeiro mandou muitas cartas. Daí, eu disse que ia aproveitar, mamãe guardou as cartas, eu disse que essas cartas, eu vou incluir no livro. Fiz o livro, porque senão ninguém ia nem se lembrar dele, ah morreu” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

O mais impressionante da fala de Marcise é que conseguimos ver o corpo do livro nascendo e crescendo. Mais do que isso, ao ver o corpo de tinta e de papel vemos a carne se transformando em corpo, através dos trabalhos da memória. Não é por acaso que falamos de parto, Dona Francinete pariu pela segunda vez, assim como Marcise pariu o irmão e a própria Márcia se pariu. Através da carne ela deu vida a escrita e através da escrita ela deu vida a carne ou, como prefiro dizer: da carne se fez escrita e da escrita se fez carne.

A matéria-prima de tudo isso foram as memórias dela que serviram de inspiração para que a família pudesse escrever os textos do livro que foi revisado por Waldy Sombra e Mari Noeli K. Tapachino<sup>270</sup>. Mas, é preciso ter cuidado com o anacronismo, o texto da Márcia não era um livro, era apenas um corpo pequeno e “magrinho” que ganhou carne e se transformou em um capítulo: “1. Eu era Feliz e Não Sabia”. O que deu sustança, para que não morresse raquítico, foram as cartas e as fotografias, que resultaram em mais dois capítulos (3. “Entre Aspas” e 4. “Memória Iconográfica”).

Depois de analisar esse corpo e perceber que ele continuava “magrinho”, Marcise resolveu escrever mais uma parte, que se transformou no segundo capítulo (“De Retalho em Retalho”). Essa é a organização atual do livro, está dividido em quatro capítulos, o primeiro com as memórias da Márcia, o segundo com as memórias da irmã, o terceiro com cartas, recortes de jornais e poemas, e o quarto com a memória iconográfica. Alguns parentes e amigos ajudaram direta ou indiretamente, fazendo a revisão, localizando as obras, mandando cartas, poemas e recortes de jornais. Mas, o projeto era principalmente de Marcise Mendonça Vital e Francisca Maia Mendonça. Foram elas que planejaram, organizaram, editaram e publicaram o livro.

---

<sup>270</sup> Waldy Sombra era um escritor de Limoeiro do Norte, autor de vários livros como *O Porteiro do Palácio* (1996), *A Guerra dos Panfletos: maloqueiros versus cafinfins* (1998), etc. Era neto de José Ferreira Sombra, o Mestre Sombra, arquiteto responsável pela construção de vários prédios públicos e privados de Limoeiro do Norte, com destaque para a Igreja Santo Antônio e o altar da Igreja Matriz. Mari Noeli K. Tapachino era professora da UFRPE.

“A demora foi só a gente colher foto, reportagem, colher tudo, fazer um negócio bonito pra levar pra editora (...) não me lembro se foi mil, acho que foi menos, bem menos (...) foi tudo por fora, tudo particular. Tudo particular, tudo dinheiro de Dona Francinete (...) os professores (da UFRPE) leram pra ver se estava correto o português né, e tudo que tem que corrigir né, mas foi tudo por conta de Dona Francinete, foi tudo por conta do bolso dela. Foi tudo particular” (Entrevista com Marilúcia Mendonça, 15/05/2018)

“Olhe, veja, esse livro foi feito com recurso próprio, recurso de mamãe. Então na época a gente mandou; meu filho tinha, tem, um amigo que imprime. Uma empresa que imprime que não é livraria, que não é de fazer livro, mas ele resolveu falar com ele e ele imprimiu e não cobrou muito caro não. A gente fez pra distribuir 250 livros (...) Se eu tiver seis (6) livros desse aí, tem muito. Parece que eu deixei dez (10) ou doze (12), uma coisa assim. Vamos dizer que eu distribuí uns 230 e o resto a gente ficou (...) (o ISBN) Foi pela universidade. Foi da Rural (UFRPE) que meu marido é professor lá das antigas. Aí ele foi lá na biblioteca e a bibliotecária foi e requisitou. E quem fez a revisão também foi uma colega dele que era lá do departamento de linguística ela. Ela cuidou da revisão. (Lá de Limoeiro do Norte) teve Liginha que foi com mamãe tirar umas fotos lá em Guaramiranga (Ligia Remígio), que era amiga de mamãe e também ajudou muito. Agora assim, de escrever, a única coisa que teve foi de Waldyr Sombra que fez o prefácio. Depois tem a parte das cartas, Tárzio fez um poema. Teve uma amiga de Marilúcia (tem um Cd dela ai na caixa), com a poesia que ela recitou. Era um poema do Tárzio e Majela Colares. Esses dois” (Entrevista com Marcise Mendonça, 04/08/2018).

Através das falas de Marilúcia e Marcise Mendonça podemos ver o livro em transformação. Mas, é preciso ter muito cuidado para não supervalorizar o resultado final e esquecer dos rascunhos, o livro não nasceu pronto e acabado, ele passou por várias mãos, se modificando através das leituras e das correções. Não foram apenas algumas palavras ou frases que saíram ou entraram, a formatação e a diagramação também mudaram, a concepção da capa e a organização do sumário não era igual ao que conhecemos hoje, é preciso levar em consideração os rabiscos de caneta que existiam ao lado dos primeiros textos, as marcas de lápis que foram deixadas entre as linhas ou dentre as margens, as marcas que enfeitam as laterais, os cabeçalhos e os rodapés de azul, de preto ou de vermelho. Não foi apenas Márcia Mendonça que aprendeu a arte de montar ou de maquiar, o livro também foi sendo montado e desmontado, ganhando ou perdendo cores, vestindo-se a caráter, de acordo com cada ocasião.

A família se envolveu física e economicamente nesse projeto, desde a análise do arquivo, passando pela leitura e releitura do texto da Márcia, pela seleção das cartas e das fotografias, pela escrita e reescrita do texto, pela diagramação artesanal e digital, pela construção da capa, pela negociação com a gráfica e pela solicitação do ISBN, em todas as etapas Dona Francinete e Marcise estavam presentes. Mas,

não foi apenas a pesquisa e a diagramação que mudou, as pesquisadoras também, através dos encontros, com pessoas, músicas, textos, imagens, livros e arquivos. Ao longo de quatro anos elas fizeram corpo com esses corpos, transformando-se através da experiência desse projeto. Elas mudaram juntamente com as capas, os capítulos, os tópicos e o nome do livro.

Esse projeto é familista, é da família que ele parte. Precisamos pensar sobre a prática e a escrita das duas organizadoras. Não estamos falando de memorialistas profissionais, elas se tornaram guardiãs da memória por uma questão de circunstância, não passaram a vida escrevendo sobre a memória da família, da Igreja ou da cidade. Dona Francinete foi aluna e professora da Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos (Fafidam/Uece) e Marcise estudou Física na Universidade Federal de Pernambuco, não tinham essa prática memorialística. Elas tinham contato com o mundo das pesquisas, mas era algo totalmente diferente, era uma prática e uma escrita em áreas específicas.

Elas não são memorialistas, mas acionaram os trabalhos da memória. Existem procedimentos que são gerais, que estão presentes em qualquer produção de cunho memoriográfico. Eles ajudam a interditar, separar, rejeitar, dizer o que é falso e o que é verdadeiro na ordenação de um arquivo. São eles que definem o que pode ou não pode ser arquivado ou publicado. Mas, existem procedimentos que servem para ordenar o que não foi interditado, que auxiliam na classificação, na ordenação e na escolha dos documentos que serão utilizados. Essa é uma regra básica: o que pode ser dito não pode ser dito de qualquer jeito. A estratégia, nesse caso, não é proibir de falar, é fazer falar, só que de maneira controlada. “Não se trata (apenas) de dominar os poderes que eles têm, nem de conjurar os acasos de sua aparição”, a intenção é determinar os critérios e as condições de funcionamento (Foucault, 2014)

Os arquivos estão cheios de interdições ou de regulações em torno das questões de sexo e de gênero, principalmente quando se trata das sexualidades dissidentes. Esse é um dos temas preteridos e preferidos. Existe essa dualidade ou essa complementaridade entre proibir de falar e fazer falar de maneira controlada. Os arquivos do Brasil e de várias partes do mundo são atravessados por questões de sexo, gênero e religião, que se transformam em motivo de proibição ou de regulação.

É preciso levar em consideração que Márcio Mendonça não era apenas um pintor de arte sacra, era um pintor chamado de marica ou de viado. A Márcia não era apenas uma pintora de cusquinhos, era uma artista transexual. Não tem como

separar totalmente o que seria sagrado do que seria profano, as coisas boas, bonitas e sãs das coisas que seriam más, feias e insanas. Elas se misturavam e se completavam, fazendo parte do mesmo corpo e da mesma existência. Mas, o arquivo da família, como qualquer outro arquivo, é seletivo. Primeiro, porque não tem como preservar tudo, a maioria dos acontecimentos da história vivida não deixaram vestígios e mesmo aquilo que foi registrado, através de textos, de fotografias ou de vídeos, nem sempre foi parar no arquivo. Assim como nem tudo que faz parte do arquivo se transformou em assunto da pesquisa e do livro.

O arquivo é um corpo indisciplinado, que passa por adestramento para se tornar disciplinado. Há uma tentativa de dominar os poderes e de conjurar os acasos, de controlar as condições de funcionamento. Existem estratégias de “rareficação”, que tornam cada vez mais raro alguém se transformar em autoridade do arquivo. Não estou falando de conseguir autorização para pesquisa, essa não foi a parte mais difícil, estou me referindo ao reconhecimento informal ou oculto, que não funciona apenas através do papel, é a autorização cotidiana, aquela que não é formalizada, porque nasce da empatia com relação ao que se pesquisa e como se pesquisa.

Quem possui a autoridade do arquivo é a família, primeiro porque não existe uma institucionalização do acervo, ele não está registrado, ele é um arquivo informal, sem qualquer reconhecimento do Estado. Segundo, porque o arquivo é muito recente, tem aproximadamente duas décadas, não se constituindo como domínio público. Mas, a autoridade da família não é apenas por causa da informalidade, tem a ver com os rituais da tradição, com os códigos não escritos que definem a qualificação dos indivíduos que possuem o direito de falar. Não estou falando necessariamente da lei, embora existam limites legais. Me refiro ao senso comum e ao juízo familiar, a percepção social de que cabe à família “a autoridade sobre a instituição do arquivo”. Essa lógica, que faz parte da vida cotidiana, tem uma historicidade, ela não nasceu agora, possui séculos de tradição (Derrida, 2001).

A palavra arquivo lembra “Arkê”, “que designa ao mesmo tempo o começo e o comando”, é da ordem da natureza e da história, ou da naturalização da História, determinando uma origem “onde as coisas começam” e uma hierarquia nominal ou institucional “onde os homens e os deuses comandam”, lá “onde se exerce a autoridade” e “a ordem social”. Arquivo vem “do arkheion grego” que era “uma casa, um domicílio” ou “um endereço”. Ele ficava na residência dos arcontes, dos “magistrados superiores”, dos homens que comandavam o poder político, que faziam

ou que representavam as leis, guardando os documentos oficiais em suas casas (Derrida, 2001).

Eles não eram responsáveis apenas pela segurança física dos arquivos, tinham o poder de interpretação, não eram somente guardiões de uma herança topológica, eram os responsáveis pela herança nomológica. Eles defendiam o suporte ou o lugar de arquivamento, mas eram reconhecidos como autoridades hermenêuticas, eles tinham o poder de dar sentido ao material. Não eram apenas guardiões, eram as únicas pessoas que podiam ler, organizar e interpretar o arquivo, eram eles que criavam a sensação de monossemia, de unidade, de sentido único, de identidade, através da segmentação e da classificação. Viviam nesse lugar “onde a lei e a singularidade se cruza(va)m no privilégio”, lá onde o poder estatal se encontrava com o poder e a autoridade do “paterfamilias” (Derrida, 2001).

Eu sei que estamos fazendo uma análise-arquétipo, mais arquetípica do que histórica, correndo o risco de matar a História dos arquivos em nome de uma origem primordial. Mas, essa análise traz elementos importantes para pensar os arquivos da família, porque eles também fazem parte dessa encruzilhada topo-nomológica. Francisca Maia Mendonça, Marcise Mendonça Vital, Marilúcia Maia Mendonça e Marconi Maia Mendonça, mãe, irmãs e irmão de Márcia, são responsáveis pelo conteúdo que estava nas gavetas, nos baús e nas caixas, por quadros, esculturas, CDs, DVDs e até mesmo pelo piano, elas e ele guardam o material que era da Márcia ou que falam sobre ela, como cartas, vídeos e recortes de jornais. Mas, também são responsáveis pela leitura e interpretação desse material, se transformando em “autoridade(s) hermenêutica(s) legítima(s)”. O arkheion grego era paternalista, ele girava em torno de uma “função árquica”, a “discussão arcôntica da domicialização” dos arquivos era patri-árquica (Derrida, 2001). O arquivo que estamos analisando não é patriarcal, é matriarcal, ele começou a ser organizado quase dez anos depois da morte do pai (Fausto Mendonça), as guardiãs-intérpretes são mulheres.

Elas foram responsáveis por colher os retalhos da memória e transformar em uma colcha, composta pelos objetos das gavetas, das caixas e dos baús, criando a sensação de que existe um grande corpo, organizado e ordenado. Essa unidade idealizada, capaz de unificar a narrativa, criou o sentimento de identidade. Quando vemos o arquivo, quando tocamos e cheiramos os papéis, quando devoramos as informações como se fossemos traças, percebemos que essa unidade não existia a priori, que ela foi construída. Elas sabem que essa construção ainda carrega os rastros

da dispersão e as pegadas do caos. É aí que entra a decisão de fazer o livro, a tentativa de que a escrita dessa forma a esse mar revolto que teimava em se jogar contra as falésias das gavetas, das caixas e dos baús, criando erosão.

Marcise e Dona Francinete mergulharam nas profundezas desse arquivo e saíram navegando por mares desconhecidos em busca de cartas, jornais, fotografias e quadros. O texto que elas produziram é resultado da viagem e das codificações das navegações, é uma tentativa de alisar esse mar estriado. O livro “A Arte em Dois Mundos” é um instrumento náutico, que leva os leitores e as leitoras para determinada direção e não para outras. Essa sensação de unidade não é natural, ela nasce dos instrumentos de controle. Essa ilusão biográfica, que produz uma história de vida linear e homogênea, é uma estratégia discursiva, que faz parte da ordem do discurso. O próprio conceito de biografia, assim como de autor ou de organizador, é alimentado por relações de saber e de poder. O autor não é apenas uma pessoa, ou um conjunto de pessoas, é um “princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência”. Ele não é apenas um indivíduo de carne e osso, é uma ideia coletiva, é uma criação social, embora pareça (e apareça como) individual (Foucault, 2014).

O autor é uma instituição, não apenas porque funda e fundamenta histórias, criando começos e produzindo raízes. Ele é institucional por causa da sua função social, ele alimenta e é alimentado pelos costumes, pelas normas, pela tradição, lidando com o imaginário social de uma época ou de uma sociedade. O autor não é a-histórico, ele é fruto da sociedade moderna e nasce no “momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências”. Na Idade Média, por exemplo, os textos podiam driblar a autoria, eles apareciam sem nome ou com pseudônimos, podendo ser escritos por várias mãos<sup>271</sup>, de maneira quase anônima (Foucault, 2001).

O livro “A Arte em Dois Mundos” organiza uma história de vida e modela uma

---

<sup>271</sup> O que prevaleceu na maior parte da História não foi a escrita e a individualidade, foi a oralidade e a coletividade, muitas histórias eram repassadas de boca em boca, sem a necessidade de apresentar o nome do autor, que muitas vezes era desconhecido. Foi apenas na modernidade que essa instituição autor, como a conhecemos hoje, surgiu. Essa entidade con-sagrada nem sempre existiu, apesar de ter ganhado estatuto de unidade e de homogeneidade, se tornando durante muito tempo quase inquestionável. Foi apenas no século XX que os escritores perderam essa aura e quase decretamos a morte do autor (Foucault, 2001). Mas, essa é uma discussão da Filosofia e não da historiografia tradicional. A grande maioria dos memorialistas continuaram afirmando o poder das autorias, das biografias e das autobiografias, apresentando-as como sinônimo de uma vida linear, homogênea e totalmente coesa, vivida e organizada de maneira racional.

trajetória, colocando o Márcio e a Márcia na linha. Ele busca a coerência e se preocupa com a unidade. Só que dentro dessa unidade existe uma diversidade, há momentos que a Márcia fala, que a irmã fala, que os jornais e as reportagens de TV falam, que os remetentes das cartas falam, criando uma polifonia de vozes. A forma como foi organizado impossibilita a supervalorização da autoria, não tem como garantir homogeneidade quando existem várias pessoas falando ao mesmo tempo. Não existe uma maneira de falar do Márcio ou da Márcia, o que há são estilos variados de escrita e visões distintas de mundo.

O livro não existia até o início do século XXI. O que havia era um texto que Márcia queria transformar em livro, que não era necessariamente o mesmo que a família produziu, com exceção da primeira parte. O primeiro capítulo: “Eu era feliz e não sabia” equivale a uma parte do sumário que encontrei no caderno de anotações, ao texto que foi lido no aniversário de Aécio de Castro, a trechos de uma reportagem do Jornal Tribuna do Ceará e a fragmentos da entrevista com o repórter Lúcio Brasileiro. Tudo isso foi agrupado em um único texto e colocado na primeira pessoa do singular. A maioria dos tópicos permaneceram iguais aos que tinham no caderno de anotação ou sofreram pequenas modificações. Mas, encontramos casos em que são completamente diferentes.

Como não temos o texto original recorremos as filmagens do aniversário de Aécio de Castro, onde ela leu parte dessa memória, e fizemos o cruzamento com o caderno de anotações e o livro. Mas, não temos noção do tamanho da parte que foi lida e que não foi gravada, das partes que ela pulou na hora da leitura ou da quantidade de páginas e de recortes que ela não leu. O texto que aparece no vídeo é apenas um recorte do texto original, que também mudou ao longo do tempo. A mesma coisa acontece com o caderno, as anotações e as transcrições não apresentam a totalidade das memórias que foram escritas pela Márcia, é apenas um recorte, não temos como saber quantas páginas deixaram de ser transcritas e nem o que foi modificado.

*Figura 185 - Imagem retirada do DVD do Aniversário de Aécio de Castro*



Fonte: acervo de Társio Pinheiro

Não sabemos quantas folhas dessa memória foram parar no caderno e nem quantas folhas do caderno foram perdidas, carcomidas pelo tempo. O que possuímos é apenas uma filmagem, um sumário digitado com observações escritas a caneta e um caderno velho de anotações e transcrições. Todas essas fontes possuem limitações, o vídeo não apresenta o texto original completo, o sumário aparece sem o texto que ele sintetiza e o caderno registra apenas uma parte da memória que foi escrita por ela. Ele encontra-se parcialmente destruído, as letras e as linhas azuis entram em contraste com as folhas amareladas e manchadas com tinta azul e sujeira. As marcas podem ser percebidas no sorriso do espiral, a gengiva e os dentes já não são mais os mesmos, os cantos das folhas carregam rugas e buracos que surgiram ao longo das décadas.

Com o corpo frágil e a tinta envelhecida, a maquiagem escorre de um lado para o outro das páginas. Elas apresentam, na pele, as marcas da idade, resultado do contato com os humanos e com os animais microscópicos, que também aprenderam a viver nos arquivos. Mas, curiosamente, são essas fontes, frágeis, que ajudam a entender (ou desentender) alguns aspectos da vida e da morte de Márcia Mendonça. Elas trazem informações que jamais conseguiríamos sem o uso de cada uma delas. A fragilidade não retira a importância, pelo contrário, apenas denuncia que existe algo maior por trás dos restos e dos rastros, traz à tona a operação que tornou essa seleção de imagens e de textos possível e denuncia, de maneira indireta, o que ficou de fora. Nos ajuda a pensar sobre as exclusões e as inclusões da memória, mostrando o que foi que entrou na narrativa e como foi se transformando ao longo do tempo.

Os enquadramentos aconteceram antes da morte, através da sociedade limoeirense, da família, dos amigos e da própria Márcia. A maneira como aconteceram as homenagens do centenário, a forma como ela leu as suas memórias no aniversário de Aécio de Castro, a organização do velório, do cortejo e do enterro e a memória

pós-morte produziram molduras, criaram quadros, definiram a forma de pensar o corpo e a sua identidade. Mas, não existe arquivo, obra e nem biografia que seja totalmente homogênea, coesa e linear, o que vimos ao longo de todas essas paisagens foi exatamente o contrário, que há vários Márcio e várias Márcias, vários corpos habitando as mesmas carnes.

Márcia Maia Mendonça (artista, transexual e católica) podia ser uma pessoa extremamente tradicional. Mas, também era a personificação do prefixo trans. Ela transitou e transgrediu através dos espaços (das cidades, dos estados e dos países) e de suas próprias carnes, viajou entre Limoeiro e Fortaleza, entre o Ceará e Pernambuco, entre o Nordeste e o Sudeste, entre o Brasil e a Europa, entre o Ocidente e o Oriente, entre o sagrado e o profano, entre os universos que convencionamos chamar de masculino e feminino. Ela sentia as dores e os prazeres através dos transes (realizados de maneira individual ou coletiva através da religião) e das transas (com um ou vários parceiros). Ela não era apenas um albergue, como Fernando Pessoa, era uma igreja, um hotel, um convento, um motel ou um atelier ambulante, “com rodas e asas”, capaz de viajar pelo mundo, carregando vários sujeitos dentro de si e conhecendo outros(as). Márcia não era apenas divina, era mundana, penetrou e foi penetrada por várias culturas, por diversas línguas (nos dois sentidos da palavra) e por múltiplos corpos (tanto de textos como de pessoas). É por isso que ela transita (até hoje) entre a lembrança e o esquecimento.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dessa pesquisa nós falamos de corporalidades, as três exposições, as seis corpografias e as trinta e duas paisagens sentimentais falam exatamente sobre a maneira como as carnes se transformaram em corpo através do contato com outros corpos, sejam eles de carne, de tinta, de barro, de gesso, de sons, de imagens, de água, de bichos, de bichas, de plantas, de ideias, etc. O corpo de Márcio Mendonça nasceu através da tradição, não foi apenas por causa da parteira, ele surgiu através de outros partos, que aconteceram nos cartórios, nas igrejas, na família, na casa das vizinhas, na casa paroquial, nas ruas, nos rios e no cinema. Ele brincava com os códigos da sociedade, transitando entre as normatizações e as transgressões, os rituais e os jogos, fazendo corpo com órgão e corpo sem órgãos. Era um exercício de organização, desorganização e reorganização da vida, de territorialização, desterritorialização e reterritorialização da existência.

Essas corpografias, ou cartografias corporais, nasceram por meio das fontes, dos objetos que usei para imaginar como aconteceu parte das conexões, dos acoplamentos, dos implantes culturais, da educação formal e informal que constituíram suas corporeidades. Não é por acaso que colocamos em destaque as instituições sociais, as grandes e as pequenas estruturas da sociedade, além das experiências da vida cotidiana, dos desejos individuais e coletivos, dos anseios que atravessavam as carnes e davam sentido a elas.

As estruturas corporais não se resumem as carnes, os corpos humanos começam a nascer antes dos partos, antes das mesas de cirurgia ou das mãos de uma parteira, antes mesmo da concepção sexual, porque a sociedade idealiza as crianças antes de tudo isso. Assim como há construções corporais que surgem depois da morte, através das mesas de operação da memória. Todas essas projeções, que acontecem na tela branca das carnes que ainda nem existem ou de carnes que deixaram de existir, devoradas pela terra, demonstram que o corpo é utópico e não apenas tópico, que ele é surreal e não somente real, que precisa de camadas sociais e culturais, que são ao mesmo tempo materiais e imateriais, racionais e irracionais, conscientes e inconscientes, além de fantásticas, míticas e oníricas.

O corpo pré e pós-parto, pré e pós-morte, é resultado de binômios ou polinômios socioculturais que nascem através das próteses. As carnes se conectam com corpos conhecidos e desconhecidos, criando formulações e operações difíceis

de serem decifradas, por causa das incógnitas. Esses conceitos não são apenas da Matemática, eles fazem parte da História, o corpo deixa de ser apenas um e se torna nenhum ou cem mil, dependendo das conexões, dos encontros que podem somar, subtrair, multiplicar ou dividir. A carcaça é apenas uma, o corpo é sempre vários ou nenhum, porque ele vai sendo construído, desconstruído e reconstruído para virar outros corpos ou destruído para deixar de ser corpo, voltando a ser apenas carne. O resultado depende das conexões, das formulações e dos arranjos entre números e letras, ou entre corpos conhecidos e outros que são grandes incógnitas.

O corpo vai construindo binômios com as pessoas da família, se conectando com os braços e os abraços maternos. Ele se transforma em corpo-mãe, corpo-pai, corpo-padrinho, corpo-madrinha, corpo-brinquedo, corpo-roupa, corpo-calçado, corpo-cabelo, corpo-vizinhança, corpo-rio, corpo viagem, corpo-Jipe, corpo-santo, corpo-santa, corpo-igreja, corpo-cinema, corpo-tinta, corpo-barro, corpo-tradição e corpo-transgressão. Ele vai organizando-se ou desorganizando-se através dos encontros. É impossível descrever a quantidade de conexões que se formam através do contato com outros corpos, da outridade, da alteridade, dos arranjos que tornam essas formulações diferentes.

É por isso que as pessoas, as coisas, os objetos, as músicas, os filmes, os textos, as imagens, as cartas, os cartões postais, as palavras, os brinquedos, as roupas, as maquiagens, as fotografias, as comidas, os cheiros, as ideias, os pensamentos, os sentimentos são tão importantes para essa pesquisa, eu trato tudo como corpo e não apenas como corpus documental. As carnes se conectavam com tudo isso, criando corpos normativos ou dissidentes. Existe até um ditado popular que diz “diga-me com quem tu andas que direi quem tu és”, essa é uma formulação do senso-comum, que funciona em um monômio ou um binômio simples, onde é mais fácil decifrar as incógnitas. Os corpos juntam-se com outros corpos e o resultado depende de com quem ou com o que eles andam. Mas, nem sempre é possível dizer quem são, porque existem formulações quase indecifráveis.

O corpo de Márcio Mendonça não existiria, da forma como conhecemos, sem a sua relação com a Igreja Católica, sem a viagem para Recife e Olinda. O corpo-casa ou o corpo-caseiro se transformou em corpo-ônibus, corpo-estrada, corpo-Escola de Belas Artes, corpo-tio militar, corpo-mosteiro, corpo-Barroco, corpo-arte figurativa, corpo-arte realista, corpo-arte surrealista, corpo-convento, corpo-missão, corpo-Capuchinho, corpo-hippie, corpo-hábito, corpo-cordão de São Francisco, corpo-corda,

corpo-acordes, corpo-força e corpo-forca. As corpografias e as paisagens dessa pesquisa foram construídas através dessas e de outras conexões, que podiam ser vitais ou mortais.

A composição corporal dependia dos arranjos, das operações e das formulações sociais. A identidade masculina, por exemplo, não era estanque, ele fazia, desfazia e refazia essa masculinidade, construindo gêneros e sexualidades dissidentes. A aproximação com as igrejas, os mosteiros, os conventos e as missões acontecia por vários motivos, inclusive por causa do gênero e da sexualidade. A vida monástica não possibilitava apenas se conectar com a fé, com pessoas, pinturas, esculturas e músicas sacras, ela também arranjava danações, não era apenas uma vida no monastério, era uma vida de uma “mona” com todos os seus mistérios.

A infância e à adolescência foi sempre assim, através dos rituais da sociedade e das escolas de arte, que produziam as regras religiosas e artísticas. Mas, também das brincadeiras, da má criação e das artes, no sentido de danação. Ele era, desde a infância, um misto de obediência e desobediência, podendo ser conservador e/ou transgressor. Essa ambiguidade, ou complementaridade, estava presente na criança, no adolescente e no adulto que brincava, copiando as normas sociais ou fazendo uma releitura delas, conservando ou reinventando o seu corpo e as suas artes.

O corpo-habitado, o corpo-noviciado, também podia ser um corpo-rebelado, que se conectava com as experiências da contracultura e do surrealismo. O corpo empalhado, mumificado, pacificado, catequizado, que se tornava missionário também podia ser um corpo-timbira ou corpo-tibira. Ele não era apenas um corpo-sacro ou um corpo-santo, era um corpo-sacrilégio, um corpo-Eros, um corpo onírico, um corpo-espiritual, um corpo-andrógino e um corpo-carnaval. O que dava forma a uma dada corporalidade e não a outras era essa infinidade de conexões com pessoas e objetos da vida cotidiana, com ideias de curta, média e longa duração. Ele se conectava com imagens e textos que eram do começo do cristianismo e da Idade Média. Assim como se acoplava com as mais modernas tecnologias das décadas de 1950, 1960 e 1970.

Dependendo das conexões os corpos podiam ser atravessados por devires, inclusive os de mulher. Ele não se conectava apenas com o pai, o padre e os santos, se construía a imagem e semelhança da mãe, da irmã, das freiras, da santa, das mulheres da sua vida, inclusive daquelas que encontrava na Bíblia e no cinema. Os acoplamentos e as diversas conexões produziam identificação e desidentificação, territorialização e desterritorialização, porque os encontros criavam laços e

desenlaces, que resultavam em fixação e nomadismo, estabilidade e instabilidade. O corpo de Márcio Mendonça e de Márcia Mendonça era ambivalente ou polivalente, porque podia ser diverso, múltiplo e andrógino, embora também pudesse empalhar-se e mumificar-se, construindo identidades fechadas.

Essa androginia foi intensificada na década de 1970, através da arte surrealista e da contracultura, das viagens com outros artistas, dessa fase que chamamos de desbunde. Mas, também por meio das próprias missões, que além de religiosas e catequéticas, proporcionavam o encontro com pessoas diferentes, com os povos ribeirinhos e indígenas, misturando línguas e culturas. O seu corpo, as suas artes e a sua subjetividade nunca foram apenas conservadoras ou transgressivas, eram uma mistura de tudo isso, podia ser figurativista ou transfigurativista, real ou surreal, religiosa ou profana, sacra ou sacrílega. O corpo andrógino nasceu por causa dessa vida mambembe, que era meio hippie e meio franciscana, misturando as contas do terço com as contas da miçanga.

Esse androginismo também surgiu através do contato com o corpo-gay ou corpo-Ney, que possuía camadas de glam rock, de glamour colorido, de gliter rosa, de Carmem Miranda, de Caetano Veloso, de Elvira Pagã. Ele surgiu no auge da Banda Secos e Molhados e do grupo Dzi Croquettes. Mas, esse corpo-andrógino também é um corpo-onírico, um corpo-espiritual, que se conectava com Zé de Telvina, que se aproximava da casa de umbanda, do Centro Espírita, das benzedeadas e das curandeiras, embora fosse cristão. O corpo de Márcia Mendonça nasceu por meio do sincretismo, do surrealismo, da estética de Eva e Nanã Buruquê e das suas próprias premonições, dos sonhos cabeludos que atiçavam o corpo e serviam para imaginar o futuro. Mas, ela também nasceu através dos dispositivos travesti e do transexual, do contato com o corpo glamoroso e estigmatizado que via nas ruas, nas revistas e nos jornais.

Ela surgiu por meio de novas conexões, que possibilitaram a mudança da imagem e do nome, reinventando as artes e as assinaturas, substituindo as roupas, os calçados e o tipo de cabelo, criando novas formulações, novas operações, novos arranjos, que possibilitavam novas identidades e novas incógnitas. O novo corpo foi construído através das artes sacras que nasciam, literalmente, ao lado do carnaval, como acontecia na Avenida Duque de Caxias, em Fortaleza. A sua vida estava entre o convento e o cinemão ou entre a Igreja do Sagrado Coração de Jesus e a boate Casa Blanca. Mas, o seu corpo também foi construído através da busca por uma

cultura afrancesada, da idealização da Belle Époque, que acabou se transformando em novas formas de pensar a religião, as artes, a boêmia, o gênero e a sexualidade.

A passagem por São Paulo e pela Europa aumentou ainda mais as suas conexões, os seus acoplamentos, se transformando em corpo-Montmartre e corpo-Sena, em corpo-Place du Tertre, em corpo-Place des arts, em corpo-silicone e corpo-hormônios, em corpo-cirurgião e corpo-bombadeira, em corpo-Barbarela e corpo-Assis, em corpo-fármaco e corpo-pornográfico. O corpo-Torre Eiffel, o corpo-Arco do Triunfo, o corpo-Notre Dame, o corpo-Sacré-Coeur, o corpo-Capela de Santa Rita, também podia ser o corpo-Molin Rouge, o corpo-cabaré, o corpo-Pigalle, o corpo-distrito da luz vermelha. A mesma pessoa que fazia arte de rua, que pintava cusquinhos e participa de cursos ou exposições, também podia se conectar com outros corpos através da prostituição, perambulando pelo Boulevard de Clichy ou pelo Bosque de Bolonha.

O corpo-travessia ou corpo-perambulação, podia se transformar em corpo-peregrinação, se conectando com Nossa Senhora de Fátima, com a irmã Lúcia, com São Francisco de Assis, viajando para Portugal ou para a Itália em busca das coisas da santa e do santo. O seu corpo se construía através de todas essas viagens, ela esteve na França, na Suíça, em Portugal, na Itália, na Inglaterra, na Holanda, na Alemanha, na Tailândia, etc. Mas, também teve seu corpo esculpido na casa que construiu na cidade de Eusébio, na região metropolitana de Fortaleza. O sítio que arquitetou para ser convento e atelier representava esse lado de artista freira ou de artista santa, de mulher caseira e “casada”. Mas, ela também se conectava com o Cine Jangada, com as boates e com a casa de Francisco de Assis, que não era de Assis e nem das Chagas, que estava longe de ser santo.

O corpo de Márcia Mendonça se construiu através dos quadros, dos painéis e das restaurações sacras. Mas, também dos quadros, dos painéis e das restaurações do Teatro Erótico Salambo. As suas corpografias precisaram de hormônios e cirurgias, como a de transgenitalização e de várias outras mesas de operação que foram montadas em vida e depois da morte. O corpo é feito de carne e de memórias, de enquadramentos ou de autoenquadramentos, como aqueles que ela fez e que as outras pessoas fizeram antes e depois da morte. Essas trinta e duas paisagens são apenas alguns exemplos de como podemos analisar a construção, desconstrução e reconstrução corporal de Márcio e Márcia Mendonça.

Existiam outras paisagens que não entraram na versão final porque o texto ficaria grande demais, centenas de páginas tiveram que ser retiradas. O corpo de Márcio e de Márcia surgiu através do livro e do DVD “A Arte em Dois Mundos”, do arquivo que se transformou em corpo textual e audiovisual, que foi parar no ISSU e no You Tube, dando ainda mais repercussão ao material. Não foi apenas o corpo de Márcio e de Márcia que passou por transições, o arquivo se transformou em livro de papel, o livro de papel em livro virtual, o livro virtual em vídeos, que foram para em DVDs e na internet. A memória e as homenagens pós-morte criaram uma composição corporal, enquadrando a sua existência.

O corpo dele e dela começaram a ganhar forma quando Marcise Mendonça Vital e Francisca Maia Mendonça se debruçavam sobre os objetos que se transformaram em arquivo, quando viajaram pelos lugares por onde ela passou em busca de informações e fotografias. O livro a Arte em Dois Mundos não é apenas sobre Márcio ou Márcia, é sobre as autoras. A mesma coisa aconteceu comigo, a pesquisa não é apenas sobre as artes de pintar ou de se pintar, nem somente sobre uma artista transexual católica, é sobre mim. Ela nasceu ou renasceu por meio dos interlocutores e das interlocutoras, ou da minha relação com eles e com elas.

Esse corpo começou a surgir ainda no Mestrado, quando esbocei o projeto de doutorado, que depois se transformou em artigo. Uma dada corporalidade já estava presente, porque a escrita tem a capacidade de fazer ou desfazer as corpografias. Quando estive em Cusco, no Peru, visitando o Cristo negro e os quadros e painéis dos artistas da Escola Cusquenha, Márcia Mendonça estava presente. O contato com as crenças e as artes andinas me fez lembrar dos seus cusquenhos. Ela nunca esteve em Cusco, mas quando andei nas ruas da cidade, o seu corpo e as suas artes estavam ganhando forma na minha imaginação. As montanhas, as igrejas e os monumentos faziam corpo comigo e, através de mim, ajudavam a fazer ou refazer o corpo dela.

As operações, as formulações, os arranjos estavam mudando, o corpo dela se construía por tabela, através do meu encontro com a tradição cusquenha e, depois, com os quadros, com a reinterpretação que ela fez dessa tradição pictórica. O corpo surgia através desse cruzamento entre o pesquisador, a cidade de Cusco e as artes cusquenhas. Quando viajei para as montanhas do Peru com a minha esposa, Luma Nogueira de Andrade, que é travesti, me coloquei duplamente dentro da pesquisa. A escrita não era apenas sobre ela e seus afetos, era sobre mim e os meus sentimentos.

Ao falar sobre a construção corporal de Márcio e de Márcia estava falando também da minha incorporação, das minhas conexões, que produziram o meu corpo e a minha subjetividade, que possibilitaram as minhas próprias artes, no sentido de danação.

Foi isso que descobri na pesquisa, que por onde eu andava o corpo de Márcia e o meu se expandia, ganhando novas próteses. Quando viajei para Pernambuco e assisti as aulas do doutorado em Recife, a minha subjetividade se expandiu. Ao entrar no prédio da antiga Escola de Belas Artes de Recife, ou conhecer os livros sobre essa instituição na Biblioteca do Centro de Arte e Comunicação (CAC), ou ao folhear os arquivos do Memorial Denis Bernardes da UFPE, estava fazendo corpo com ela, criando o corpo dela através do meu ou fazendo o meu corpo através do dela. Encontrei centenas de registros antigos, com ácaros e mofo e passei dias procurando alguma informação sobre o jovem Márcio Mendonça. O esforço físico e intelectual rendeu o aproveitamento de um dos livros, de onde retirei apenas algumas páginas. Mas, esse exercício foi fundamental para dar forma ao texto, para dar corpo ao Márcio e a Márcia.

Essa pesquisa não seria a mesma sem a passagem por Recife e Olinda, sem o contato com a igreja e o mosteiro de São Bento, sem as conversas com Marcise Maia Mendonça, que me entregou uma caixa de arquivos, que abriu as portas para que eu pudesse conhecer as cartas, os cartões postais, as fotografias, os quadros, as esculturas e o piano, além de aceitar que gravasse as suas memórias. Essa pesquisa tem cheiro de caixa velha, de papel e papelão antigo, de caderno de anotações carcomido pelo tempo, mas também tem gosto de café, de bolo, de suco e de todas as iguarias que ela comprou para me receber. Na mesa da sala da sua casa o corpo de Márcio e de Márcia ganhava uma identidade e, ao mesmo tempo, aparecia de maneira singular, não era apenas o corpo dele ou dela, era um corpo atravessado por seus próprios sentimentos, pelas lembranças da mãe, pelo peso da tradição familiar.

É isso que eu quero chamar atenção, existia uma conexão entre Wellington, Marcise, Márcio e Márcia, que colocava em cena outras pessoas que conviveram com ele e ela. O ato de conversar na frente do arquivo, cercado pelos quadros, servia como gatilho afetivo. Ela lembrava de coisas que a faziam se emocionar, não apenas por causa do irmão ou da irmã, mas porque recordava do restante da família e dos acontecimentos mais marcantes. A forma de lembrar das datas era situando os acontecimentos através do seu casamento, da sua formatura, das suas viagens, daquilo que afetava mais o seu corpo. A entrevista por si só já era um acontecimento,

porque instigava recordações que não teriam a mesma intensidade fora do contexto em que ela foi produzida. As memórias de Marcise não teriam a mesma configuração se nascessem longe de casa, distantes do arquivo e dos quadros.

Quando ela abriu a caixa de papelão e as pastas do computador, mostrando fotografias, cartas, cartões postais, recortes de jornais, CDs e DVDs, acionou uma memória extremamente sentimental. Esse sentimentalismo, que trazia coisas que não estavam relacionadas com o roteiro que eu tinha planejado, se transformou na parte mais importante da conversa. As emoções davam carne a memória, faziam as informações ganharem corpo, produzindo novos sentidos. As lembranças dela eram muito importantes para essa pesquisa. Mas, a maneira como lembrava era mais importante ainda. O corpo não nascia apenas através da relação Wellington/Marcise/Márcio/Márcia, passava também por Dona Francinete e seu Fausto, pelas memórias oficiais da mãe e do pai. Esse sentimento familista, que emocionava o corpo e deixava os olhos brilhando, produzia também interdições, era ele que ajudava a definir o que podia ou não falar, o que devia ou não mostrar, porque a memória é sempre seletiva.

O carisma e o carinho de Marcise Mendonça foram fundamentais para começar essa pesquisa, com uma grande quantidade de documentos. Mas, ela foi importante também para perceber como os interlocutores e as interlocutoras lidavam com os afetos. A mesma coisa aconteceu com Bosco, o seu amigo cabelereiro que mora em Olinda. Cada vez que ele lembrava de Márcio e de Márcia chamando-lhe de Bosquinho, reproduzia a sua voz carinhosa e passava o dedo na minha mão, imitando a forma como seu amigo e sua amiga faziam com ele. Vários corpos nasciam através da interação entre Wellington/Bosco/Márcio/Márcia, que atualizava os afetos e os desafetos, misturando as imagens do passado com as do presente, incorporando os momentos de carinho e de explosão, que faziam lembrar das artes que Márcia deixou na parede da sua casa e das artes que aprontou, fazendo comprar um piano e alugar uma casa.

As memórias do convento de Canindé e Guaramiranga nasciam juntamente com as memórias da sua mãe e do seu pai. Para conseguir falar sobre o jovem Márcio, ele usava as suas próprias dores, as suas emoções e os seus sentimentos. Essa parte da entrevista, que não estava no roteiro, e que não tinha sido planejada, acionava memórias afetivas pulsantes, vibráteis, que dava vida ao noviço e a noviça rebelde. Ao falar de Márcio estava falando de si e precisava encontrar os pontos mais afetivos,

os momentos emocionantes, as coisas mais marcantes, que para nós parecem banais, que só ele entendia o tamanho da importância. Essa é a grande dificuldade para entender os corpos que foram construídos pela memória pós-morte, eles não são iguais, porque nascem através das afecções, da tentativa de dar forma aos afetos, que mudam de uma pessoa para outra.

Os corpos que nascem através da conexão Wellington/Marcise, não são iguais aos da conexão Wellington/Bosco, que também não são análogos aos acoplamentos Wellington/Marilúcia. A corpografia que nascia em Olinda não pode ser comparada com a que surgiu em Limoeiro do Norte, porque as cidades e as pessoas são diferentes. Ao conversar durante horas na mesa da cozinha da mesma casa onde Márcio viveu e Márcia morreu novas corporalidades surgiam, acionadas pela arquitetura, pelos quadros, pelos afetos e desafetos familiares. A beleza dos cusquinhos era tão intensa quanto o gosto do café e nós podíamos saborear um pouco dessa memória sensorial. O fato de estar na mesma casa do velório, de onde partiu o enterro, acionava memórias específicas, que não surgiriam da mesma maneira se estivéssemos em outro local.

A mesma coisa aconteceu no Centro de Vocação Tecnológico (CVT), que corresponde ao antigo Núcleo de Informação Tecnológica (NIT), as falas de Conceição Pinheiro e Marcos Coelho acionavam aspectos da vida de Márcia que mexiam com as suas próprias vidas, que traziam à tona camadas afetivas das suas próprias existências, das suas histórias em Limoeiro do Norte. Foi exatamente nesse espaço que passaram os filmes para arrecadar recurso ou mantimentos quando ela estava doente (1997) e onde fizeram o lançamento do livro “A arte em dois mundos” (2007). Conceição Pinheiro estava na mesma função que tinha sido exercida por Aécio de Castro, que era um dos amigos de Márcia Mendonça. Marcos Coelho, esposo de Conceição Pinheiro, lembrava de Márcio e de Márcia sob o prisma da amizade, recordando histórias da sua própria juventude. A conexão Wellington/Conceição ou Wellington/Marcos Coelho produzia outras singularidades, que nasciam das suas próprias afecções, dos seus sentimentos.

Quando entrei na Igreja Catedral, na Escola Normal Rural de Limoeiro do Norte e na Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos, para fotografar os quadros, novas configurações corporais surgiram, as pinturas eram as mesmas das décadas de 1960, 1970 e 1980, a forma como as pessoas se relacionavam com elas é que era diferente. Em um desses espaços eu conversei com um gestor que precisou escrever

informações em um pedaço de papel e mostrar escondido porque uma das funcionárias que estava do lado vivia dentro da Igreja Catedral e conhecia o padre sobre o qual estávamos conversando. Essa experiência de ver o gestor parar de falar e escrever escondido o que queria dizer falava mais do que tudo que ele tinha dito. O corpo de Márcio e de Márcia nascia através das palavras e dos silêncios, dos gestos, das caras de surpresa e estranhamento quando dizia que estava fazendo uma pesquisa de doutorado sobre Márcia Mendonça.

A recepção que tive em uma dessas instituições, os segundos de paralização da voz e do corpo de parte dos funcionários quando falei sobre o tema, dizem muito sobre as maneiras de lembrar e esquecer, não são apenas as palavras que servem de mesa de parto ou tumba de cemitério, os gestos também fazem nascer ou morrer dadas memórias. Quando andei pelas ruas de Limoeiro do Norte vi muitos Márcios e muitas Márcias nascendo e morrendo. A entrevista com Tárσιο Pinheiro em uma das salas da Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos foi muito importante, porque acionou uma série de afetos que apenas ele tinha, a sua amizade era tão profunda que trazia aspectos que ninguém mais podia apresentar.

A conexão Wellington/Tárσιο/Márcio/Márcia criava um corpo muito particular, que trazia elementos das suas próprias vivências em Limoeiro do Norte. O fato da entrevista ter acontecido na mesma Faculdade em que ele trabalhava acionava a memória afetiva da época em que Márcia voltou da Europa pela primeira vez e tocou piano no auditório dessa instituição, criando uma bilocação entre passado e presente. A sua narrativa era tão vívida que parecia que estávamos dentro da cena. Por alguns instantes a Fafidam de 2018 tinha se misturado com a de 1983. Como Tárσιο Pinheiro foi estudante do Colégio Diocesano Padre Anchieta, onde Márcio estudou e trabalhou, criava uma memória muito particular e fazia nascer um corpo que foi adornado com as suas próprias vivências.

A mesma coisa aconteceu com Eugênio Leandro e Antônio Pitombeira, que cruzavam as suas memórias com as experiências que tiveram nessa mesma escola, onde o novo Pitombeira, que vinha da mesma genealogia do Padre Pitombeira, estava sendo diretor. O músico e compositor acionava as memórias afetivas que estavam ligadas as artes plásticas e principalmente aos corais, que tinha Márcio Mendonça e Aécio de Castro como referências. O corpo que surge é um corpo musical. Em vários momentos ele deixa de narrar e começa a cantar, a paisagem que surge é muito sonora, porque o corpo não é apenas de Márcio e nem de Márcia, é dele mesmo. A

corpografia só ganha sentido através dos acordes, das canções, das cordas do violão, que é a sua especificidade. A mesma coisa aconteceu com Arísio Barros e Renato Remígio, o fato de serem homossexuais, de saberem o que é ser chamado de maricas ou de viado, ajudava a construir paisagens muito singulares, a construir corpos que poucas pessoas poderiam imaginar, porque não passaram pelos mesmos lugares onde estiveram, como a Boate Casa Blanca e o Cine Jangada.

A profissão de Arísio Barros, que é cabelereiro, possibilitava que entrasse em contato com outras pessoas que conheceram Márcio Mendonça e Márcia Mendonça, e ele costurava as suas memórias com as dos outros ou das outras, criando uma colcha de recordações que carregavam as marcas das suas “tesouras de ouro”<sup>272</sup>. O cargo de Renato Remígio, que na época era Secretário de Cultura, produzia outras corporalidades. Não é por acaso que falou diversas vezes sobre o desprezo dos políticos pela cultura e mostrou o estado precário do Teatro Márcio Mendonça em maio de 2018. Essa insistência de contar várias vezes a mesma história diz muito sobre o interlocutor e sobre o Márcia e a Márcia. O corpo estava ali, o teatro abandonado era o seu corpo presente. Eu estava preocupado com o que ele dizia sobre o passado e não percebia que para ele o mais importante era como ela se manifestava no presente, sendo lembrada ou abandonada, inclusive por ele, que colocou o nome de Márcio no prédio sem fazer a mudança para o feminino.

Ele sabia que isso me incomodava. Mas, o que incomodava ele era outra coisa, a falta de respeito com a cultura, com o patrimônio histórico e cultural do município. É como se quisesse dizer que a cultura era a travesti da gestão municipal, apresentada como sinônimo de glamour nos momentos de festa e desprezada em outras ocasiões. Eu estava tão preocupado com o nome que esqueci do restante do teatro, ela não estava sendo abandonada apenas por causa da ausência do nome feminino, ela estava sendo morta através da situação precária do prédio que ganhou seu nome. A lógica dele, de gestor cultural, era diferente da minha. O corpo que nascia da sua memória era outro.

A mesma coisa aconteceu com Rita Peixoto, ela falou várias vezes da própria mãe que era amiga do jovem Márcio. O centro da narrativa era a sua própria casa, a infância e o lar materno, onde existiria o carinho de alguém muito especial que já partiu. Foi lembrando da mãe que ela fez o corpo de Márcio aparecer cada vez mais

---

<sup>272</sup> Esse é o nome do prêmio que ganhou várias vezes através dos seus pares nos encontros que participou na região sudeste do Brasil.

vivo. Para falar do amigo ela precisava falar de si, lembrando da família e do marido que morreu, não é por acaso que ela falou tanto sobre eles. Não era uma fuga, era um encontro, era a maneira que encontrou para construir a própria memória e a memória da família, através de Márcio. A relação Wellington/Rita Peixoto/ Márcio passava também por Dona Miriam e Laurinho. Essa memória afetiva que fez ela se emocionar ajudava a descrever o Limoeiro do passado, a dar forma as relações que não seriam construídas da mesma maneira sem as lembranças da mãe e do marido.

A entrevista com Frei Domingos, em Guaramiranga, não apresentava apenas o corpo e as artes de Márcio e de Márcia, acionava décadas de amizade e parceria, trazendo à tona parte da sua própria história na Ordem Menor dos Capuchinhos. O contato com diversas instituições, com as cidades por onde ele e ela passou, com os quadros, os painéis e as esculturas, possibilitava a construção de novos corpos. Mas, a corpografia que nascia da relação Wellington/Frei Domingos não era igual a conexão Wellington/Gilmar de Carvalho, embora os dois tivessem se encontrado com Márcia no mesmo convento da Serra de Guaramiranga na década de 1990. O fato de Gilmar ser homossexual e gostar de contar e ouvir histórias fazia com que transformasse Márcia Mendonça na sua Sherazade, escrevendo a sua tese de dia e ouvindo as suas histórias a noite. O corpo dela nascia através do seu próprio corpo. A mesma coisa aconteceu com Frei Domingos, que confeccionava terços e fez propaganda das suas artes sacras até que eu compasse um para minha mãe. A intenção dele não era apenas vender, era mostrar que tinha algo em comum com Márcia, que também sabia fazer arte sacra.

A entrevista com Zé de Telvina, em Limoeiro do Norte, e Thina Rodrigues, Lena Oxa e Francisco de Assis, em Fortaleza, acionavam lembranças ligadas ao gênero e a sexualidade, aos carnavais, as ruas e avenidas, criando Márcios e Márcias que lembravam as suas próprias trajetórias. A mesma coisa aconteceu em São Paulo, quando conversei com Edmilson Holanda, ao falar sobre as dificuldades de Márcia na capital paulista, dos preconceitos que sofreu, estava se referindo a si próprio, aos seus desafios como imigrante gay nordestino. O corpo que surgia na região Sudeste era muito diferente dos que brotavam da imaginação de Francineide e Johnson, que tinham participado da Pastoral da Juventude do Meio Popular (PJMP) em Limoeiro do Norte. As histórias de vida eram completamente diferentes, os recortes espaciais e temporais eram outros, porque conviveram em locais e épocas distintas.

As entrevistas com Lenira Oliveira, Duaram Gomes, José Maria Guerreiro, Norma, José Artur, Vanuza Holanda, Neuma, Reginaldo Ferreira, Marinice, Raimundo Jairo, Mardônio, Júlio Cesar, Tomaz, Iolanda Castro, Ana Carlos, Hernandez de Andrade e tantos outros interlocutores ou interlocutoras, criaram uma infinidade de corpos que surgiam das suas próprias experiências de vida, dos seus sonhos, das suas paixões e das suas angústias.

A pesquisa em Limoeiro do Norte, Fortaleza, Guaramiranga, Recife, Olinda e São Paulo trazia interlocutores e interlocutoras variados, que conheceram quadros, esculturas e outras artes que possuíam características muito singulares. Mas, essa diversidade se tornou ainda mais visível quando cheguei em Lisboa e Paris. As entrevistas com Andréia, Jô Bernardes, Camille Cabral e Vera Furacão, que são duas portuguesas e duas brasileiras que ganharam cidadania francesa, trouxeram uma Márcia que se transforma em Portuguesa, apresentaram uma artista que pintava em Montmartre e nas margens do Rio Sena, que fazia perambulação ou peregrinação em busca do Santuário de Fátima e da Irmã Lúcia e que realizava prostituição nas ruas de Pigalle e no Bosque de Bolonha. O fato de visitar os espaços por onde ela andou no Brasil e na Europa ajudavam a construir ou desconstruir o corpo.

A passagem por lugares como a Torre Eiffel, o Arco do Triunfo, o Quartier Latin, o Marais, o Museu do Louvre, a Catedral de Notre Dame, a Basílica de Sacre-Coeur, a Rue de Dames, o Molin Rouge, o Boulevard de Clichy, as galerias de Montmartre, a Place du Tertre, a Ponte des Arts, as margens do Rio Sena, o distrito da luz vermelha de Pigalle e o Bosque de Bolonha alimentava novas corporalidades. O contato com outra língua, a experiência de precisar de um tradutor, muda completamente a maneira de fazer e desfazer esses corpos. Uma coisa é saber que existe um quadro no museu do Colégio Internacional de formação dos Capuchinhos, em Roma, outra é ir lá e passar pela experiência de ser estrangeiro em uma terra desconhecida.

Depois de horas se perdendo nas ruas de Roma, porque o local era bem distante do centro, nós chegamos aonde o GPS dizia que deveria chegar. Mas, nesse espaço não tinha nenhuma escola de formação. Depois foi que descobrimos, através dos vizinhos, que o aplicativo tinha dado o caminho que levava aos fundos da instituição, que teria que caminhar a pé, entrar por um portão de madeira e seguir uma trilha de mata fechada subindo o morro até chegar nos fundos do prédio. Quando entramos no terreno pensamos que não havia ninguém, depois foi que percebemos

que existiam carros. Apesar de caminhar pelo espaço decidimos voltar, com medo de ter cachorro solto ou de chamarem a polícia por invasão de propriedade.

Quando chegamos do lado de fora procuramos um telefone e ligamos. Mas, como falar italiano? A minha esposa, Luma Nogueira de Andrade, tinha feito o curso e tentou improvisar uma conversa. A recepcionista entendeu o que ela dizia, mas preferiu passar para um frade brasileiro para facilitar a comunicação. Quando expliquei a história ele mandou retornar, que iria nos receber nos fundos do prédio. O problema é que o Museu estava fechado ao público por causa da pandemia de coronavírus. Depois de ouvir a nossa solicitação e de conhecer a peregrinação que fizemos para chegar até lá, ele conversou com outras pessoas e nos levou para uma sala, enquanto conseguia autorização dos superiores.

Eles não poderiam nos receber naquele momento porque precisava ter marcado com antecedência e eles nunca responderam os e-mails que eu tinha enviado e nem as tentativas de contato através do Facebook e do Instagram. Mas, nada se comparava com a ousadia de entrar numa propriedade privada sem autorização. Eu estava com minha esposa que é travesti, dentro do Colégio Internacional de formação dos Capuchinhos querendo falar sobre um quadro que tinha sido feito no Brasil, era muita informação diferente para absolver em pouco tempo.

Depois de esperar na sala eles sugeriram fazer uma visita rápida pelo espaço, para conhecer a estrutura enquanto o responsável pelo Museu chegava. Depois de quase uma hora ele chegou e pediu para esperar mais um pouco. Quando ele nos recebeu os freis brasileiros não estavam mais presentes e tivemos dificuldade de comunicação porque não sabíamos italiano e ele não sabia português. Mas, como já tinham explicado o objetivo ele nos recebeu e nos levou ao museu. Depois de conferir no computador se existia algum quadro com o nome de Márcio Mendonça ele descobriu que a obra realmente tinha sido catalogada. Foi assim que começou uma jornada por vários cômodos, onde havia obras centenárias que os artistas de várias partes do mundo tinham feito em homenagem a São Francisco. Depois da visita foi que ele nos levou para a sala de recepção dos frades, que era onde encontrava-se o quadro.

Ele não conseguia entender como tínhamos chegado a informação de que esse quadro estava lá, porque as obras do Museu não podiam ser fotografadas e nem colocadas na internet. Através do semblante ficou perceptível que estava surpreso, ele foi para o computador acreditando que não ia ter nada e quando procurou estava

lá. Ele ficou tão extasiado que deixou fotografar a obra e ainda nos deu uma carona no seu carro até o local onde pegava o ônibus para ir ao Vaticano. Estou contando essa história para que possamos perceber que a pesquisa não é feita apenas de planejamento, que é preciso improvisar quando a situação sai do controle. A nossa presença por si só já produzia corpos, o comparecimento de uma travesti numa aventura em busca de um quadro dentro de uma instituição religiosa dizia muito, os olhares, os gestos, a cumplicidade, criava corporalidades, o corpo dela surgiu através dessa relação entre Wellington, Luma, frades, Escola, Museu e Márcia.

A informação de que o quadro estava lá era importante, conseguir a fotografia também. Mas, nada se compara com a experiência de estar lá, de sentir a tensão, de ter medo, de ficar nervoso e ansioso. O quadro era lindo, nenhuma fotografia ia conseguir mostrar os detalhes da obra. Mas, existia outra camada de informações que também não íamos conseguir se não tivéssemos ido lá. A pandemia quase que impossibilitou essa experiência e inviabilizou várias outras. Essa pesquisa tem as marcas desse momento pandêmico, o intercâmbio em Lisboa foi quase inviabilizado, as Universidades fecharam juntamente com as fronteiras, passamos meses isolados sem poder sair de casa e muito menos se deslocar para outros países. Depois de muito tempo é que foi possível conseguir chegar na Itália. A mesma coisa aconteceu com a França, os voos tiveram que ser cancelados e remarcados várias vezes e quando consegui me deslocar até lá o movimento da cidade não era o mesmo da vida cotidiana, haviam restrições e as pessoas evitavam, com toda razão, fazer entrevistas.

A Place du Tertre e as margens do Rio Sena continuava movimentadas, alguns cafés insistiam em manter o movimento e o turismo ainda continuava pujante. Mas, não era igual. Foi nessa viagem que fiz parte das entrevistas, que conheci Pigalle a pé e o Bosque de Bolonha de carro, visitei a Rue de Dames, até chegar no 121, que foi um dos endereços onde Márcia morou na década de 1980. Na segunda viagem não foi possível repetir tudo isso, eu fiz apenas uma entrevista e o governo decretou estado de calamidade pública, fechando tudo. Antes de voltar para Portugal fiquei doente com bronquite e fiz o teste de coronavírus que deu positivo. Nós tivemos que ficar isolados por quinze dias antes de retornar a Lisboa. O corpo de Márcia Mendonça, que morreu por causa do câncer e de um vírus nascia no meio de uma pandemia que também se espalhava por causa de uma contaminação viral.

O frio de Paris e depois de Lisboa, que passava por uma das temporadas mais frias das últimas décadas, provocou doenças pulmonares, que me fez lembrar de

Márcia, que também enfrentou o inverno europeu e ficou com bronquite. Durante quase três meses fiquei duplamente isolado, por causa da pandemia e do inverno, não conseguia escrever por causa do frio que parecia intenso para alguém que saiu do interior do Ceará. Em alguns dias a temperatura da madrugada chegou a uma sensação térmica abaixo de zero. Essa pesquisa não é apenas sobre o corpo de Márcio e de Márcia, é sobre o meu próprio corpo, a escrita não depende apenas das fontes e das referências bibliográficas, necessita também da dimensão carnal e corporal, a própria produção demanda um tipo específico de corpo, que é o de pesquisador.

Quando essa experiência aconteceu, nesse frio intenso, surgiu uma corpografia ainda mais específica, porque as imagens, os textos, os depoimentos, os autores, se misturam com várias camadas de roupa, com meias de esqui e gorro, capazes de cortar o clima gélido de uma casa sem aquecedor. Uma parte dessa pesquisa foi realizada no Brasil, outra na Europa e o final no Brasil, passando por climas totalmente diferentes, como períodos secos e chuvosos, passando pelo friozinho de Guaramiranga, o verão de São Paulo, ou a primavera, o verão, o outono e o inverno de Lisboa. As trinta e duas paisagens foram construídas em trânsito, mudando de espaço e de clima, saindo do frio intenso para o calor intenso. Mas, as mudanças climáticas não eram apenas meteorológicas, existia um clima sentimental, emocional e afetivo, que movia o pesquisador e que alimentava as falas dos interlocutores e das interlocutoras. Não estamos falando apenas de cartas, de cartões postais, de fotografias, de recortes de jornais, de cds ou de dvds, é preciso pensar nas pessoas que ajudaram a produzir ou arquivar esse material.

O corpo de Márcio e de Márcia Mendonça foi aparecendo, desaparecendo e reaparecendo através da intertextualidade, uma estudante de audiovisual me procurou na época em que estava produzindo um curta metragem sobre ela, um coreógrafo de dança contemporânea do Vale do Jaguaribe e um grupo de Teatro de Fortaleza entraram em contato para saber mais informações sobre a artista, o objetivo era fazer um espetáculo sobre ela ou que fosse pelo menos uma das personagens em cena.

Quando estava em Portugal um grupo ligou pedindo fotografias, porque pretendiam fazer uma exposição sobre pessoas trans que viveram em Fortaleza e Professor Washington de Moura Lopes, que na época era vereador, entrou em contato para conversar sobre a possibilidade de mudar o nome do Teatro/Centro Cultural e da

Comenda Márcio Maia Mendonça para Teatro/Centro Cultural e Comenda Márcia Maia Mendonça. Uma grande mobilização foi feita com a ajuda de pessoas como José Gilson Sombra Saraiva, Arísio Barros e Ana Vitória.

A família Mendonça também reconheceu a importância do projeto de lei da Câmara Municipal de Limoeiro do Norte e enviou Liane Mendonça como representante legal. Mas, não foi apenas o nome do Teatro/Centro Cultural e da Comenda que mudou, a placa do cemitério foi refeita com o nome de Márcia Maia Mendonça. O debate entre os vereadores e a forma como parte da sociedade limoeirense lidou com a proposta demonstram que o corpo de Márcia continuava nascendo e morrendo através das pessoas e das instituições.

O encontro com Iara, Marconi e Charles, que são respectivamente, a tia, o irmão e o ex-namorado de Márcia Mendonça, que só aconteceu no final da pesquisa, me fez modelar o texto de outra forma, criando novas corpografias. A sinceridade de Charles, que continua apaixonado depois de vinte e três anos da morte, me fez pensar sobre diversas partes do texto e da vida dela. A fala engasgada, o choro, a maneira de lembrar, a tentativa de proteger, de acariciar ela através da memória, criou um corpo ainda mais singular, que mais ninguém vai conseguir mostrar.

Estamos falando de gente, de pessoas que possuem sentimentos, que choram, que riem, que tem raiva, que adoecem, que sofrem, que gritam, que se apaixonam, que sentem ciúmes, que possuem projetos de vida, que têm corpos e subjetividades diferentes. Nenhuma entrevista é igual a outra, nenhum arquivo é equivalente, por mais parecidos que sejam. O questionário pode até ser o mesmo mas as respostas são variadas, por causa das características pessoais, familiares, profissionais ou sexuais de quem fala. O que emociona, o que toca, o que faz o corpo vibrar e se empolgar muda de uma pessoa para outra, o gatilho pode ser as lembranças de uma pessoa amada, de um espaço querido, de um objeto, de uma música, de um cheiro, de um gosto, de um toque, de um momento de felicidade ou de trauma, que as vezes não está diretamente relacionado com a pesquisa, que não se referem especificamente a vida de Márcio ou de Márcia, mas que ajudam a disparar memórias afetivas que ajudam a falar sobre ele e ela.

O corpo que surge através da escrita é sentimental, é emocional, e não apenas racional. Existe metodologia e rigor historiográfico mas nenhuma dessas corpografias são fruto apenas da historiografia, nem mesmo das referências bibliográficas da Filosofia, da Sociologia, da Antropologia, da Psicologia, da Educação e das Artes, elas

são atravessadas por sentimentos, por afetos e desafetos, pelo rigor acadêmico e carinho dos professores que participaram da Banca de Qualificação e, principalmente, do orientador. Essa pesquisa mexeu com muito com o meu corpo e com os meus sentimentos, teve momentos de muita empolgação e paralização, de alegria, de desespero, de felicidade, de tristeza e de choro por não conseguir escrever nada.

O meu corpo não foi movido apenas por textos, imagens e depoimentos, nem somente pelos livros, ele precisou de comida, de diversão e de arte, de carinho, de amor, de atenção, de paciência de quem convivia comigo. Precisou de muita água, de café para acordar e de calmante para dormir. Chegou um momento em que meu corpo não sabia mais a hora de dormir, de acordar ou de se alimentar, o cansaço, o stress, a falta de paciência, o mau humor, interferia diretamente na produção, assim como a energia, a alegria, o humor, a paixão, o tesão e o amor. O corpo de Márcio Mendonça e Márcia Mendonça não existiria da mesma maneira sem os grupos de estudo, sem a passagem por Natal, sem as noites mal dormidas no hotel de beira de rodoviária cercado pela zona de prostituição, sem eventos acadêmicos e sem as boates e as saunas para onde ia com a esposa antes da pandemia.

Eu passei uma parte do doutorado na Várzea, um bairro que fica vizinho a UFPE, e me deslocava quase todo dia para o 10º andar do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, que durante décadas serviu para elevar os egos e fazer pular os suicidas. Esse espaço alimentava (e alimenta) a ilusão daqueles(as) que acham que sabem e/ou podem tudo; ou que não sabem ou não podem (mais) nada. A prepotência e a impotência, a pressa(ão) e a depressão. Mas, a universidade não é apenas esses dois polos que se encontram e se alimentam. Ela é (ou pode ser) mais do que isso. Os professores e os estudantes viviam nas bibliotecas, nos auditórios, nas salas de aula e nos bosques da UFPE, vendo o nascer ou o pôr do sol debaixo de uma árvore, onde existia outros caminhos. Na Cidade Universitária também tinha gente com um sorriso no rosto, que possuíam outras pegadas, que viviam em uma universidade diversa, onde a pegação não era apenas de papel.

Ao longo desses quatro anos usei vários arquivos digitais. Mas, os drives ou as nuvens não substituem (ou pelo menos não deveriam substituir) os arquivos físicos. Os documentos históricos, assim como nós, possuem corpos, que precisam ser tateados e apalpadados, em todos os sentidos e com todos os sentidos. Eles possuem cheiros e cicatrizes, não são apenas corpos que possuem marcas, são corpos que deixam marcas. Os meios virtuais são importantes, eles criaram outras relações,

ofereceram outros contatos e outras redes. Mas, o contato corpo a corpo, aquele que arrepia com um toque ou com um "cheiro no cangote", continua sendo importante.

As experiências virtuais que adquirimos com a pandemia não podem matar as outras experiências corporais que fazem parte do trabalho dos historiadores e das historiadoras. O medo dos ácaros não poder servir como desculpa para deixar de acariciar o corpo dos documentos. Uma boa pegada faz a gente delirar, uma pegação bem feita também nos leva as nuvens. O corpo dos pesquisadores e das pesquisadoras podem e devem vibrar com outros corpos, sejam eles de pessoas ou de textos. O corpo que estão vendo agora nasceu através das vibrações e das pegações, dessa mistura entre rigor acadêmico e passeios (des)pretensiosos pelos bosques da UFPE.

## FONTES

### Interlocutores e Interlocutoras:

Ana Carlos de Lima. Entrevista concedida ao autor em Fortaleza (CE) no dia 12 de setembro de 2019.

Andréia Ramos. Entrevista concedida ao autor em Paris no dia 20 de setembro de 2020.

Arísio Barros da Silva. Entrevista concedida ao autor, em Limoeiro do Norte (CE), no dia 20 de maio de 2018.

Camille Cabral. Entrevista concedida ao autor em Paris no dia 20 de setembro de 2020.

Charles. Entrevista concebida em Limoeiro do Norte no dia 09 de maio de 2021.

Charles. Entrevista concedida em Limoeiro do Norte no dia 30 de maio de 2021.

Dona Miriam (curandeira). Entrevista concedida ao autor em Limoeiro do Norte em novembro de 2015.

Duaram Gomes Chaves. Entrevista concedida ao autor de maneira virtual no dia 18 de agosto de 2020.

Edmilson Holanda de Sousa. Entrevista concedida ao autor em São Paulo no dia 24 de junho de 2019.

Eugênio Leandro Costa. Entrevista concedida ao autor em Fortaleza no dia 22 de julho de 2015.

Eugênio Leandro. Depoimento colhido pelo autor de maneira virtual no dia 05 de fevereiro de 2021

Francisco de Assis Marques de Aguiar. Entrevista concedida ao autor em Fortaleza no dia 09 de julho de 2019.

Frei Domingos Teixeira Lima. Entrevista concedida ao autor, em Guaramiranga, no dia 23 de julho de 2018.

Gilmar de Carvalho. Entrevista concedida ao autor, em Fortaleza, no dia 20 de março de 2018.

Hernandes de Andrade Maia. Depoimento escrito concebido ao autor de maneira virtual no dia 22 de setembro de 2020.

Hilma Peixoto. Entrevista concedida ao autor em Fortaleza (CE) no dia 14 de agosto de 2019.

Iolanda Freitas de Castro. Entrevista cedida ao autor em Limoeiro do Norte no dia 31 de janeiro de 2020.

João Bosco de Oliveira (Cabelereiro). Entrevista concedida ao autor em Olinda (PE) no dia 14 de agosto de 2018.

José Luiz de Araújo (conhecido como Zé de Telvina). Entrevista concedida ao autor em Limoeiro do Norte em novembro de 2015.

José Marcos Castro Coelho. Entrevista concebida ao autor em Limoeiro do Norte no dia 17 de maio de 2018.

José Maria Nunes Guerreiro. Entrevista concedida ao autor em Limoeiro do Norte (CE) no dia 29 de janeiro de 2020.

José Tárσιο Menezes Pinheiro. Depoimento extra concedida ao autor no dia 12 de fevereiro de 2021.

José Tárσιο Menezes Pinheiro. Entrevista concedida ao autor, em Limoeiro do Norte (CE), no dia 18 de maio de 2018.

Jucineuma dos Santos Oliveira Santiago. Entrevista concedida ao autor em Limoeiro do Norte (CE) no dia 17 de maio de 2018.

Lena Oxa. Entrevista concedida ao autor em Fortaleza no dia 25 de julho de 2018.

Lindon Johnson Azevedo. Entrevista concedida ao autor em Limoeiro do Norte (CE) no dia 29 de abril de 2018.

Marcise Mendonça Vital. Entrevista concedida ao autor, em Olinda (PE), no dia 04 de agosto de 2018.

Mardônio Régis, entrevista concedida ao autor em Limoeiro do Norte no dia 30 de janeiro de 2020.

Maria da Conceição Pinheiro Gadelha Coelho. Entrevista concedida ao autor, em Limoeiro do Norte (CE), no dia 17 de maio de 2018.

Maria Francineide Chaves de Azevedo. Entrevista concedida ao autor, em Limoeiro do Norte (CE), no dia 29 de abril de 2018.

Maria Iara Maia Garrido. Entrevista concedida ao autor através de videoconferência no dia 27 de março de 2021.

Marilúcia Maia Mendonça. Entrevista concedida ao autor em Limoeiro do Norte no dia 22 de janeiro de 2020.

Marilúcia Maia Mendonça. Entrevista concedida ao autor, em Limoeiro do Norte (CE), no dia 15 de maio de 2018.

Marinice Mendes Maia. Entrevista concedida ao autor em Limoeiro do Norte no dia 19 de maio de 2018.

Reginaldo Ferreira de Araújo. Entrevista concedida ao autor em Limoeiro do Norte em 16 de maio de 2018.

Renato Maia Remígio. Entrevista concedida ao autor em Limoeiro do Norte (CE) no dia 17 de maio de 2018.

Rita de Cássia Freitas Peixoto Rebouças. Entrevista concedida ao autor em Fortaleza (CE) no dia 14 de agosto de 2019.

Thina Rodrigues. Entrevista conjunta concedida ao autor em Fortaleza no dia 08 de julho de 2018.

Vanusa Mendes Holanda. Entrevista concedida ao autor, em Limoeiro do Norte (CE), no dia 19 de maio de 2018.

Vera Furacão. Entrevista concedida em Paris no dia 18 de dezembro de 2020.

## **CDS e DVDs**

CDs com fotografias – Acervo de Marcise Mendonça Vital em Olinda

DVD A Arte em Dois Mundos – Produzido por Marcise Mendonça para o lançamento do livro homônimo

DVD com a filmagem do velório, do cortejo e do enterro de Márcia Maia Mendonça – acervo de Mardônio Maia Régis em Limoeiro do Norte.

DVD com a filmagem do lançamento do livro “A Arte em Dois Mundos” – Acervo de Marcise Mendonça Vital em Olinda

CD com parte da entrevista de Márcia Mendonça no Programa Domingo Brasileiro com o repórter Lúcio Brasileiro – Acervo de Marcise Mendonça Vital em Olinda

CD com narração das poesias de Tárσιο Pinheiro e Majela Colares em homenagem a Márcia Mendonça – Acervo de Marcise Mendonça Vital em Olinda

Caderno de anotações, recortes de Jornais, fotografias, cartas e cartões postais –  
Acervo de Marcise Mendonça Vital em Olinda.

Livro de matrícula Nº 2 do Curso Livre de Pintura da Escola de Belas Artes” - Memorial Denis Bernardes da UFPE.

Gravação do Aniversário de Aécio de Castro – acervo de Tárσιο Pinheiro

Acervo iconográfico da família – Em posse de Marcise, Marilúcia e Marconi Maia

Acerco de painéis da Igreja do Santuário do Sagrado Coração de Jesus de Fortaleza

Acervo do Convento da Ordem Menor dos Frades Capuchinhos de Fortaleza

Acervo do Convento da Ordem Menor dos Frades Capuchinhos de Guaramiranga

Documentos do Museu do Colégio Internacional de Formação dos Capuchinhos São Lourenço de Brindes, em Roma

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. **A Invenção do Nordeste: e outras artes**. 2ª Ed. Recife-PE: FJN, Ed. Massangana: São Paulo: Cortez, 2001;
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. (MAIS)CULINOS: outras possibilidades de corpos e gêneros para as carnes sexuadas pela presença de um pênis. **Outros Tempos**, v. 17, p. 260-281, 2020.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino - Invenção do falo - Uma História do Gênero Masculino (1920-1940)**. 2ª Ed. Intermeios, 2013.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **O engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes**. Tese (Doutorado em História). Departamento de História da Unicamp. Campinas/SP: 1994.
- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História: Destruição da experiência e origem da História**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2002.
- ANDRADE, Luma Nogueira de. **Travestis na escola: assujeitamento ou resistência à ordem normativa**. 2012. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2012.
- ANDRADE, Maria Lucélia de. **Filhas de Eva como anjos sobre a terra: a Pia União das Filhas de Maria em Limoeiro-CE (1915-1945)**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Ceará, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza - CE, 2008.
- APOLINÁRIO, Juciene Ricarte. Povos Timbira, territorialização e a construção de práticas políticas nos cenários coloniais. **Revista de História**. São Paulo, Nº 168, p. 244-270, janeiro / junho 2013.
- ARIÉS, Phelippe. **A História Social da Criança e da Família**. Tradução Dora Flaksman. 2ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- BARBOSA, Ana Mae. O ensino das Artes Visuais na Universidade. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 32, n. 93, pág. 331-347, agosto de 2018.
- BARROS, Patrícia Marcondes de. A contracultura, o glam rock e a moda andrógina nos anos 70-80. **III Seminário Internacional: História do Tempo Presente**. UDESC, Florianópolis-SC, 2017.
- BELIZÁRIO, Fernanda Branco. **Travestis brasileiras no sul da Europa: Subalternidade e reconhecimento nas fronteiras do gênero e sexualidade**. Tese de doutoramento pela Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra (Pós-Colonialismos e Cidadania Global). 2018.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação.** São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

BESSA, Dom Pompeu Bezerra. **A Antiga Freguesia do Limoeiro: notas para sua História.** Fortaleza: Ed. Premius Editora. Gráfica e Editora Assis Almeida, 1998.

BENTO, Berenice. **A Reinvenção do Corpo. Sexualidade e gênero na experiência transexual.** Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BENTO, Berenice. **Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos.** Salvador: EDUFBA, 2017.

BORGES, Vanda Lúcia de Souza. **Carnaval de Fortaleza: Tradições e mutações.** Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, 2007.

BRANDÃO, Ângela. Dos Seres alados da antiguidade aos anjos do rococó. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 61, p. 133-154, jul./dez. 2014. Editora UFPR

BRITTO, Fabiana Dutra; JACQUES, Paola Berenstein. Corpo e cidade: complicações em processo. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.142-155, jan./dez. 2012

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** São Paulo: Boitempo, 2015.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis.** São Paulo: Companhia das Letras. 1990

CANDIOTTO, César; Souza, Pedro de (orgs.). **Foucault e o cristianismo.** Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

CASSAL, Luan Carpes; FERREIRA, Marcelo Santana; PAMPLONA, Marina Harter. Pinóquio e a jornada para tornar-se humano: contos que persistem. **Periódicus**, Salvador, n. 9, v. 1, maio-out. 2018 (Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades Publicação periódica vinculada ao Grupo de Pesquisa CUS, da Universidade Federal da Bahia – UFBA)

CAVALCANTE, Maurinda Holanda. **Igreja Católica entre Males e Esperanças – Brasil e Colômbia (1947-1964).** Tese de Doutorado, Fundação Universidade de Brasília. Brasília. DF, 2003.

CHAVES, Kelson Gérison Oliveira. **Os trabalhos de amor e outras mandingas: A experiência mágico-religiosa em terreiros de umbanda.** 2010. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Regional; Cultura e Representações) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2010.

CONDE, Idalina. Mecenato Cultural: arte, política e sociedade. **Sociologia (CIES)**, No 7, 1989, p. 107 a 131.

COSTA, Ricardo da. As Projeções Oníricas na História. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Os Sonhos na História**. 1ed. Alicante / Madrid: e-Editorial IVITRA Poliglota. Estudios, Edicions i Traduccions / Atenea, 2014, v. 1, p. 13-21.

COSTA, Simone da Silva. **Feminismo e Igreja Católica: uma análise sobre a elaboração e práticas discursivas na Paraíba (1910-40)**. Tese do Programa de Pós-Graduação em História da UFPE, 2015

CUSTÓDIO, Maria Aparecida Corrêa. Missão Capuchinha e resistência Tentehar: releituras do conflito de Alto Alegre. **Caderno de Pesquisas**, São Paulo, v. 50, n. 175, p. 316-342, jan./mar. 2020.

DAVIS, Truman. A paixão de Cristo, a partir do ponto de vista médico. **Boletim Digital Betel**. Ano 42, número 28. Data: 31 de março de 2013.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 3**. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles e Guattari, Félix. **O que é a Filosofia?** São Paulo: Editora, 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: Uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

EVERTON, Carlos Eduardo Penha. **Hoje e amanhã celebri a história para encarnar-vos no povo: os embates de memória sobre conflito do Alto Alegre**. Dissertação (Mestrado) – História, Ensino e Narrativas, Universidade Estadual do Maranhão, 2016.

FACIOLI, Lara. De espectadores a protagonistas: Pornotopia *Playboy* e as novas formas de produção e consumo de prazer. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011, n.2. pp. 213-220.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso: Aula inaugural no Collège de France**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. **Estudos Avançados**, 2013a, vol.27, n.79, pp. 113-122.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013b

FEDERIZZI, Roberta Bassani; ORMEZZANO, Graciela René. Universo Simbólico de São Francisco de Assis: uma leitura de imagens à luz da teoria durandiana. **Memorare**, Tubarão, v. 6, n. 1, p. 15-35, jan./jun. 2019.

FERREIRA, Letícia Schneider. **“Entre Eva e Maria: a construção do feminino e as representações do pecado da luxúria no Livro das Confissões de Martin Perez”**. Tese de Doutorado em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2012.

FREIRE, Edwilson Soares. **As Cortinas que cerram o Vale: Religião e secularização na Diocese de Limoeiro do Norte/CE (1940-1980)**. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, 2016.

GALVÃO, Joel F. Jayme. **Memórias de uma cruzada: Escola de Belas Artes de Pernambuco, sua criação e sua vida**. Recife: Arquivo Público Estadual, 1956.

GABRIELLI, Cassiana Maria Mingotti. **Capuchinhos bretões no Estado do Brasil: estratégias políticas e missionárias**. Dissertação (mestrado) do Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009.

GREEN, James Naylor. **Além do carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

JUNIOR, João Gomes. “Frescos” e “Bagaxas”: apontamentos acerca do discurso médico sobre a homossexualidade e a prostituição masculina no Rio de Janeiro entre 1900 e 1930. **Anais do XXIX Simpósio Nacional de História da ANPUH - Contra os preconceitos: História e democracia**, 2017.

KAMERMANS, Johanna. **Zwischen den Geschlechtern**. ERIDIAN, 2013. Disponível em [www.transmythos.wildsidewalk.com](http://www.transmythos.wildsidewalk.com)

KARSBURG, Alexandre de Oliveira. Os apóstolos dos sertões brasileiros: uma análise sobre o método e os resultados das missões religiosas dos capuchinhos italianos no século XIX. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 28, no 55, p. 51-64, janeiro-junho 2015

LE BRETON, David. **Antropologia das Emoções**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009

LE BRETON, David. **Antropologia dos Sentidos**. Tradução Francisco. Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LIMA, Denise Maria de Oliveira. Freud e Morelli: encontro não casual. **Cogito**, Salvador, v. 8, p. 83-89, 2007.

LIMA, Francisco das Chagas Galvão de. **Pastoral de Juventude do meio popular: práticas educativas e cidadania**. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

LIMA, Francisco Gildemberg de. **Os cinemas católicos: Moral e decência na cidade de Fortaleza (1913-1930)**. Dissertação de Mestrado da Universidade Federal do Ceará, 2012.

LIMA, Lauro de Oliveira. **Na Ribeira do Rio das Onças**. Fortaleza - CE: Assis Almeida, 1996;

LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 9, n. 2, pág. 541-553, 2001

MACHADO, José Wellington de Oliveira. **Memórias, Poéticas e Temporalidades: A Invenção estética de Limoeiro do Norte (1943 a 1957 e 1957 a 2016)**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

MACHADO, Roberto. O ápice da diferença. In.: \_\_\_\_\_, **Deleuze e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

MARTINS, Francisco. O que é phatos? **Revista Latino-americana de Psicologia Fundamental**, São Paulo, v. 2, n. 4, pág. 62-80, dezembro de 1999.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MECHI, Patrícia. Camponeses do Araguaia: Da guerrilha contra a Ditadura Civil-Militar à luta contemporânea pela terra. **Projeto História**, São Paulo, n. 46 pp. 167-195, abr. 2013.

MENEZES, Marcos Antônio de. Cabarés: História e memória. **Anais do XVII Simpósio Nacional de História da ANPUH**, 2013.

MOURA, Carlos André Silva de. “Não tenhas medo”: a formação de uma cultura visionária em Portugal e as suas práticas e representações no Brasil (1917-1940). **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 33, p. 561-585, 2016

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. **O diabo em forma de gente: (r)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação**. Tese (Doutorado em Educação) – Setor de Educação da Universidade Federal do Paraná, 2017

MOTT, Luiz. Etno-história da homossexualidade na América Latina. **História em Revista** (Publicação do Núcleo de Documentação Histórica da Universidade Federal de Pelotas). V 4. 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/HistRev/article/view/12016>

NASCIMENTO, Renata Cristina de Souza. A memória em trânsito: uma leitura da Via Sacra enquanto construção coletiva. **SÆCULUM - Revista de História** [v. 24, n. 41]. João Pessoa, p. 24-34, jul./dez. 2019

OLIVEIRA, Adalberto Luiz Rizzo de. **Messianismo Canela: entre o indigenismo de Estado e as estratégias do desenvolvimento**. Tese (Doutorado em Políticas Públicas). Universidade Federal do Maranhão, 2006.

OLIVEIRA, Renato Carvalho de. **O poder pastoral em Michel Foucault: o paradoxo do governo e cuidado da vida humana**. Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, São Leopoldo, RS, 2019.

PAMUK, Ohran. **A Maleta do Meu Pai**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAMUK, Ohran. **O Romancista Ingênuo e o Sentimental**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PANET, Rose-France de Farias. ***I-mã a kupên prãm! Prazer e Sexualidade entre os Canelas*** Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Maranhão; École Pratique des Hautes Études, Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas, 2010.

PITOMBEIRA, Francisco de Assis. Francisco de Assis: O poeta. In. CASTRO, Iolanda Freitas; CASTRO, Luzanira Holanda de; PEIXOTO, Rita de Cássia Freitas; PINHEIRO, Társio. **Francisco de Assis: O Pitombeira**. Editora Premium, Fortaleza, 1998, p. 103-112.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo. N-1 edições, 2014.  
PRECIADO, Paul B. **TESTO JUNKIE: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: N-1, 2018

PRECIADO, Paul B. **Um Apartamento em Urano: Crônicas da travessia**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2020.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. Objeto Gerador: Considerações sobre o museu e a cultura material no ensino de história. **Revista Historiar**, Vol. 08, N. 14, Ano 2016.1. p. 70-93.

RAMOS, Renato Menezes. Michelangelo e a máquina de esquecer artistas. **Arte & Ensaios** | revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 32, dezembro 2016

RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

RODRIGUES, Donizete Aparecido. Caminhar com fé: estudo sócio antropológico de uma peregrinação ao Santuário de Fátima, Portugal. **Estudos de Religião**, v. 33, n. 2, p. 181-196, 2019.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: Transformações Contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SALEIRO, Sandra Palma. **Trans Gêneros: Uma abordagem sociológica da diversidade de gênero**. Tese (doutorado) em Sociologia pelo Departamento do Centro de Investigação em Estudos de Sociologia do Instituto Universitário de Lisboa, 2013.

SANTOS, Armando Alexandre dos; SILVA, Deborah Azevedo da SILVA. Os sonhos na Bíblia. In: Ricardo da Costa. (Org.). **Os Sonhos na História**. 1ed. Alicante / Madrid: e-Editorial IVITRA Poliglota. Estudis, Edicions i Traduccions / Atenea, 2014, v. 1, p. 22-33.

SCHMIDT, Benito Bisso. “Nunca houve uma mulher como Gilda? Memória e gênero na construção de uma mulher ‘excepcional’”. In: Schmidt, B. B.; Gomes, A. C. (org.). **Memórias e narrativas (auto)biográficas**. Porto Alegre / Rio de Janeiro: Editora da UFRGS / Editora FGV, 2009. p. 55-75.

SERPA, Angelo. Ponto convergente de utopias e culturas: o Parque de São Bartolomeu. **Tempo Social: Revista Sociologia USP**, S. Paulo, 8(1): 177-190, outubro de 1996.

SILVA, Carla Regina; LOPES, Roseli Esquerdo. Adolescência e Juventude: entre conceitos e políticas públicas. **Cadernos de Terapia Ocupacional da UFSCar**, São Carlos, Jul-Dez 2009, v. 17, n.2, p 87-106

SILVA, José Paulo da; BERNARDES, Anézio Cláudio. A língua franca do império: Quéchua, uma tradição que perdura. **Revista Univap** – revista.univap.br São José dos Campos-SP-Brasil, v. 22, n. 40, Edição Especial 2016.

SILVA, Noêmia Félix da; SOUSA, Kátia Menezes de. O conceito de dispositivo em Foucault: A emergência histórica do dispositivo do desenvolvimento sustentável e a construção das subjetividades. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, PR, v. 11, n. 1 (2013), p. 85-107.

SILVA, Raylenn Barros da. Conflitos entre religiosos numa missão católica no interior de Goiás na década de 1950: Ressentimentos de Remígio Corazza em seu relato autobiográfico. **História Crítica**. ISSN: 2177-9961 ANO X, Nº 20, Dezembro/2019

SOIHET, Rachel. Reflexões sobre o carnaval na historiografia - algumas abordagens. **Revista Tempo**, Nº 7. 1998

SOUZA, Jorge Victor de Araújo. **Para além do claustro: uma história social da inserção beneditina na América portuguesa**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2011.

TEIXEIRA, Luiz Antônio (Coord.) De Doença desconhecida a problema de saúde pública: o INCA e o controle do Câncer no Brasil. Rio de Janeiro: **Ministério da Saúde**, 2007. Disponível em: [http://bvsmis.saude.gov.br/bvs/publicacoes/doenca\\_desconhecida\\_saude\\_publica.pdf](http://bvsmis.saude.gov.br/bvs/publicacoes/doenca_desconhecida_saude_publica.pdf). Acessado em 20 de maio de 2019.

TODOROV, Tzvetan. **A Conquista da América: a questão do outro**. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003

TORRES, Niedja Ferreira dos Santos. **O ensino do desenho na Escola de Belas Artes de Pernambuco (1932 a 1946)**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Artes Visuais, Recife, 2015.

UNO, Kuniichi. **A Gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo, N-1, 2012.

VALE, Alexandre Fleming Câmara. **Cenas de um Público Implícito: territorialidade marginal, pornografia e prostituição travesti no Cine Jangada**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Fortaleza (CE), 1997.

VALE, Alexandre Fleming Câmara. **O vôo da beleza: Travestilidade e devir minoritário**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza-CE, 2005.

VERA, Manuel Júlio. **A Arte Mestiça: Escola Cusquenha de Pintura**. Editora Dialetto: São Paulo, 2011.

VERAS, Elias Ferreira. **Travestis: Carne, Tinta e Papel**. Curitiba, Editora Prisma, 2017.

VERAS, Elias Ferreira. **Travestis: Carne Tinta e Papel**. 2ª edição – Curitiba: Editora Prismas, 2019

VICTORA, Ceres. Sofrimento social e corporificação do mundo: contribuições a partir da Antropologia. **Revista de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde**. Rio de Janeiro, v., n. 4, p. 3-13, dezembro de 2011.

VITAL, Marcise Mendonça; MENDONÇA, Francisca Maia (org). **A Arte em Dois Mundos**. Recife: EDUFRPE, 2007.

WILLEK, Frei Venâncio. Origem da Devoção a S. Francisco das Chagas de Canindé. In.: **Revista do Instituto Histórico do Ceará**. 1959. Disponível em: <https://www.institutodoceara.org.br/revista/Rev-apresentacao/RevPorAno/1959/1959-OrigemDevocaoSaoFranciscoChagasCaninde.pdf>. Acessado em 15 de janeiro de 2021.

ZAN, J. R. Secos & Molhados: metáfora, ambivalência e performance. **Artcultura**, v. 15, n. 27, 5 mar. 2013