



Um monumento anti-corpo: para além do tecido orgânico em “O corpo de Afonso”

Doi: <https://doi.org/10.59514/2954-7261.3125>

Fabián Cevallos Vivar. Investigador da Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL). Doutorado em Pós-Colonialismos e Cidadania Global, Universidade de Coimbra. Trabalha nas áreas das Ciências Sociais, Artes, Estudos pós-coloniais e da sualternidade. (fabiancvivar@gmail.com)-(<https://orcid.org/0000-0001-7743-2846>).

Lucas Camargo de Barros. Realizador de cinema e Doutorando em Artes Performativas e da Imagem em Movimento da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Seu campo de estudo são a análise fílmica, cinema contemporâneo, semiótica psicanalítica e teoria de cineastas. (Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5768-1981>).

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Cevallos Vivar, F., & Camargo de Barros, L. (2023). Um monumento anti-corpo: para além do tecido orgânico em “O corpo de Afonso”. *Revista Calarma*, 2(3), 53–68. <https://doi.org/10.59514/2954-7261.3125>

Declaração do autor

Os autores declaram que participaram de todo o processo científico desta pesquisa, incluindo a conceituação, metodologia, redação e edição. Também declaram que não possuem qualquer conflito de interesse potencial em relação à autoria e publicação deste artigo.

Resumo

Neste artigo estudamos a subversão da corporalidade no filme “O corpo de Afonso” do realizador português João Pedro Rodrigues. A partir dessa nova relação de corpo nos interessa ler a masculinidade heteropatriarcal deslocada de sua posição de poder. A narrativa propõe romper com uma somateca hegemônica para entender outras formas de saber e representação que produzem o corpo e que se afastam da dicotomia são/patológico. Assim propomos estudar a somateca como metodologia para produzir novos saberes.

Palavras-chave: corpo; somateca; narrativas histórico pornográficas.

Introdução

Corpo e Cinema são de tal modo entrelaçados na contemporaneidade que é impossível disassociá-los. O cinema foi a primeira invenção tecnológica capaz de dar movimento e vida às imagens gerando corpos sem carne (Garcia, Lyra, 2002). Essa amálgama de órgãos e tecidos é a base primária de construção imagética humana. A partir desse suporte orgânico (cada vez mais *não* orgânico, é verdade) que a potência de criação de imagens se impõe. Essa potência não é uma escolha: nascemos e uma imagem está produzida. Não existe um Humano sem imagem. Mas qual imagem os rostos, pernas, braços e troncos produzirão? Quais as implicações da representação cinematográfica desse objeto? É a partir desse abismo tão profundo e poroso que este artigo se propõe debruçar. Partindo do curta-metragem “O Corpo de Afonso” do realizador português João Pedro Rodrigues, nos desafiamos a recompor uma anti-narrativa do corpo para compreender suas potências imagéticas e implicações estilísticas.

A hipótese de estudo deste trabalho é que, a partir da fricção de uma História hegemônica e de corpos estranhamente dissidentes, a curta-metragem lança para o mundo um outro tipo de objeto corporal. “O Corpo de Afonso” parte de uma premissa simples para se indagar de como seria o corpo do primeiro rei de Portugal, D. Afonso Henriques, figura tutelar, alvo de mitificações sucessivas no decurso da História. Rodrigues afirma:

“O Corpo de Afonso” fala literalmente do corpo do nosso primeiro rei em Portugal. Ele é um personagem mitológico. Nós realmente não sabemos como ele era. [...] Em algumas

descrições, dizem que media mais de dois metros. [...] O filme consiste, portanto, numa reflexão sobre um casting para encontrar o corpo deste rei. [...] (Rodrigues & Mata, 2013, p. 5)¹.

A partir desse conflito entre o corpo literalmente majestoso do primeiro rei português do passado e os fisiculturistas candidatos a encarná-lo no presente, pretendemos aqui percorrer ideias que se aproximem de uma ideia de corpo contemporâneo, polifônico, amorfo e que se expande para além do tecido orgânico (Crenshaw, 1989; Preciado, 2008). Este espaço físico corporal é marcado por atravessamentos que o dilaceram e permite que se reconfigurem de outras maneiras, em outros espaços. Na investigação do corpo do primeiro rei de Portugal, figura base da construção do mito do Homem Português, indaga-se onde pode terminar o legado da História e começar a aventura da representação em estórias e representações.

Sobre esta busca de um corpo para representar outro, nos interessa introduzir o conceito de “regimes de controle do corpo contemporâneo” como uma forma de estudar e analisar o arquivo de uma forma multiconectada e viva. Esta maneira de arquivo em movimento que utiliza o corpo como fonte de saber é nomeada pelo filósofo contemporâneo Paul B. Preciado como Somateca (Preciado, 2008). Este conceito consiste na possibilidade de pensar um novo arquivo² para a reconstrução da história desde uma perspectiva subalterna que reorganiza o conjunto de conhecimentos e saberes localizados nos corpos. Como Haraway argumenta:

Do século XVIII a meados do século XX, as grandes construções históricas de gênero, raça e classe foram incorporadas aos corpos organicamente marcados da mulher, do colonizado ou escravizado e do trabalhador. Aqueles que habitam esses corpos marcados têm sido simbolicamente distintos do self racional fictício da espécie humana universal e, portanto, um sujeito coerente (Haraway, 1991, p. 210).

Portanto, o gesto deste artigo é o de rasgar o próprio filme para compreender o lugar atravessado dos homens que produzem novas imagens com o seu próprio corpo. É justamente um gesto oposto do pensamento moderno-ocidental hegemônico (particularmente de tradição positivista) que crê que o sujeito que pensa não tem corpo. Ou seja, o pensamento é uma

¹ “Le Corps du roi parle littéralement du corps de notre premier roi au Portugal. C’est un personnage mythologique. On ne sait pas vraiment à quoi il ressemblait. [...] Dans certaines descriptions, il faisait plus de deux mètres. [...] Le film consiste donc en une réflexion sur un casting pour trouver le corps de ce roi”. [...]. (Rodrigues & Mata, 2013, p. 5). Todas as traduções são nossas.

² Para uma perspectiva crítica da ideia de Arquivo em movimento (Cfr. Barros & Vivar 2021).

realidade desincorporada (como afirma o dualismo cartesiano mente-corpo). Esta lógica propõe que o corpo pertença unicamente a um aparato somático denso, estratificado, saturado de órgãos. Em termos de Oyèwùmí:

Se os corpos apareciam, eles eram retratados como o lado imoral da natureza humana. O foco preferido estava na mente, elevando-se nobremente acima da dor da carne. A oposição binária entre corpo e mente surgiu muito cedo no discurso ocidental. O alardeado dualismo cartesiano era apenas a confirmação de uma tradição em que o corpo era visto como uma armadilha da qual qualquer pessoa racional deveria escapar. Ironicamente, mesmo quando o corpo permaneceu no centro do discurso e das categorias sociopolíticas, muitos pensadores rejeitaram a sua existência para certas categorias de pessoas, principalmente para eles mesmos. As mulheres, os primitivos, os judeus, os africanos, os pobres e todas as pessoas qualificadas com o rótulo de “diferentes”, em vários períodos históricos, eram consideradas como encarnadas, dominadas pelo instinto e pela afetividade, alheias à razão. Eram Alteridade e alteridade é um corpo (Oyèwùmí, 2001, p. 40).

Contra a celebração positivista moderna, a condição corpórea da experiência demonstra, por exemplo, que a empatia, a imitação e a imaginação são mecanismos de formação de saber de toda experiência³. Na curta-metragem, a partir dos corpos de homens que se despem para tentar ser D. Afonso Henriques, imagens díspares e desafiadoras surgem.

Narrativas histórico-pornográficas

“Como seria o corpo do primeiro rei de Portugal, D. Afonso Henriques, figura tutelar, alvo de mitificações sucessivas no decurso da nossa História?” (Blackmaria, 2023) indaga a sinopse oficial da curta-metragem. Encomendada pela Capital Europeia da Cultura (CEC) em 2011, esta é a penúltima da série Histórias de Guimarães⁴ que inclui dez filmes de cineastas portugueses sobre a cidade de onde nasce a narrativa da fundação de Portugal. Ainda que não haja documentação precisa acerca de seu nascimento, historiadores consideram Guimarães como a cidade provável de nascimento de Dom Afonso Henriques, “o Conquistador”, que foi o primeiro rei de Portugal (1128 a 1185).

³ As práticas somáticas estão regidas pelo “*habitus*” (Bourdieu, 1984), “técnicas do corpo” (Mauss, 1934), funcionam como “dispositivos de subjetivação” (Foucault, 1999), como “processos de incorporação à norma” (Butler, 2003).

⁴ Iniciativa da União Europeia, a Capital Europeia da Cultura objetiva a promoção, por um período de um ano, de uma cidade do bloco econômico. Para além da curta-metragem de Rodrigues, em 2012, Guimarães produziu obras de realizadores como Jean-Luc Godard, Peter Greenaway, Aki Kaurismäki e Edgar Pêra.

O primeiro rei de Portugal, D. Afonso Henriques (ca. 1109 - 6 de dezembro de 1185, era filho de D. Henrique de Borgonha e D. Teresa de Leão. As suas invocações ao longo dos séculos, muitas delas pouco credíveis, fizeram descer uma névoa de misticismo e incerteza sobre a real figura. No séc. XV, no auge da expansão dos “Descobrimentos”, D. Manuel I faz trasladar os restos mortais do seu antepassado para um novo e esplendoroso túmulo. Cinco décadas depois, D. Sebastião presta-lhe homenagem, empunhando a espada “sempre vencedora” de D. Afonso, prometendo que “ainda se iria valer dela contra os mouros de África”. D. Miguel, no séc. XIX, em busca de legitimação “superior”, decide abrir o túmulo do seu antecessor. No século passado, Salazar surge ilustrados como “defensor de Portugal”, emulando a popular escultura erguida em Guimarães. A mais recente tentativa de abertura do túmulo do nosso primeiro rei data já deste século mas foi frustrada à última hora, deixando por revelar o seu verdadeiro conteúdo (Rodrigues & Mata, 2013).

Para além das batalhas vencidas e da conquista do território muito próximo do atual, o mito acerca do “Conquistador” é formado por tantos outros elementos que vão desde um encontro com Jesus na vitória de uma batalha até seu tamanho físico descomunal. É a partir deste corpo português moldado ao longo de séculos na base do patriarcado, masculinidade, bravura e patriotismo, que “O Corpo de Afonso” é composto. Ou seja, para além do corpo do rei fundador da nação, Rodrigues acaba por investigar o corpo do próprio País, a Pátria. Atravessado por dados filmicos e extra-filmicos, um simples *casting* torna-se uma representação de um espírito nacional, misturando mitos e elementos que moldam a sociedade portuguesa até os dias de hoje. No entanto, segundo depoimento de Rodrigues, a maior parte das filmagens aconteceu na Galícia:

Fui para a Galícia por uma razão, e também escolhi fisiculturistas por uma razão. Na lenda, este rei era um homem muito alto e forte, que podia levantar uma enorme espada. É uma mitologia que foi tomada pelo regime fascista. Há no filme esta imagem de Salazar que queria fazer acreditar, de certa forma, era a reencarnação deste primeiro rei que fundou o país e salvou Portugal (...). Na Galícia eles não falam espanhol ou português. É esta língua que mais se aproxima da que se falava na época do rei, o galaico-português (Rodrigues & Mata, 2013, p. 6)⁵.

⁵ Je suis allé en Galice pour une raison, et j’ai aussi choisi des bodybuilders pour une raison. Dans la légende, ce roi était un homme très grand et très fort, qui pouvait soulever une épée énorme. C’est une mythologie qui a été reprise par le régime fasciste. Il y a dans le film cette image de Salazar qui voulait faire croire, d’une certaine façon, qu’il constituait la réincarnation de ce premier roi qui avait fondé le pays et sauvé le Portugal (...) C’est la raison pour laquelle ça faisait sens. En Galice, ils ne parlent pas vraiment espagnol ou portugais. C’est cette langue qui se rapproche le plus de celle que l’on parlait à l’époque du roi, le galaico-portugais.

Visualmente, as decisões estéticas e políticas convergem de maneira clara a fim de dar concretude ao mito. O uso do *chroma-key* aqui, evidenciado desde o início da narrativa, torna-se o ponto chave para compreender a construção imagética do corpo. O fundo verde, aberto a possibilidades infinitas, é o espaço ideal para uma reimaginação do corpo do primeiro rei de Portugal. À medida que os candidatos a D. Afonso Henriques vão sendo apresentados e se despindo, os próprios corpos dos homens musculosos tornam-se também outra espécie de *chroma-key*, ou seja, podem se transformar naquilo que o realizador deseja. Rodrigues afirma que o filme “é uma espécie de corpo com muitas cabeças” (Silva, 2012), quase como Hidra de Lerna⁶, difícilíssimo de se abater.

Esse tipo de abordagem remete a um primeiro cinema realizado na virada do século XIX. Na tese de Camargo de Barros, *Patologias Fílmicas: Subversão formal em narrativas doentes* (2020), se identifica a produção imagética científica de nomes como Marey (1830-1904) e Lorde (1858-1917), uma construção de iconografia bastante extensa sobre o corpo humano. Esta “pré-história cinematográfica” (Machado, 2014) ecoa no trabalho de Rodrigues na medida em que o aparato cinematográfico encontra-se totalmente exposto, assim como seu gesto estético-narrativo. Este tipo de produção marcou o nascimento da iconografia científica da época e influência até hoje a produção cinematográfica:

Mas essa primeira aproximação visual através da fotografia e de um pré-cinema tinha uma função bastante específica, destinada às páginas dos livros e das revistas científicas (conforme o modelo da *Iconographie de la Salpêtrière*). (...) A intersecção desses dois mundos - o científico e o visual -, não fortuitamente, encontrava-se em plena ebulição (Barros, 2020, p. 21).

Mas se Marey analisava o homem em movimento para compreender a fisiologia do atleta, Rodrigues dissecava outros afetos.

“O Corpo de Afonso” é um exercício anatômico, uma espécie de dissecação. Procura o primeiro rei de Portugal, Dom Afonso Henriques ou Alphonse 1, no corpo dos fisiculturistas galegos durante um *casting*. Os elementos do filme são desarticulados, desmembrados: os homens e as partes cortadas de seus corpos são exibidas. (...) Todos esses “Hércules Desempregados” (falam do desemprego que atinge a Espanha, e esse estranho elenco os mostra nus, ociosos) são dedicados ao estudo, tanto do músculo quanto da pele, aqueles contornos muito claros de corpos bem desenhados, o de sua aparente consistência sobre o qual o filme lança uma espécie de dúvida ou suspeita. Este corpo o sustenta bem? E para que serve isso? (Rodrigues, 2016, p. 210).

⁶ Monstro da mitologia grega composto com sete cabeças, morto por Hércules.

Reside nesta desconfiança por esses corpos bem acabados o tom irônico diante desses homens que pretensamente darão carne ao primeiro rei de Portugal. Há um evidente mirada *queer* para esses homens musculosos. O gesto estético presente em “Corpo de Afonso” remete, entre tantas iconografias *queer*, ao trabalho do artista norte-americano Andy Warhol. Entre 1964 e 1966, Warhol produziu quase 500 pequenos filmes rodados em 16mm intitulados *Screen Tests*. A intimidade e ao mesmo tempo a arbitrariedade do jogo de cena imposto por Warhol para seus “testados”, está presente aqui no trabalho de Rodrigues.

No entanto, ainda que a imagem seca, dura e pouco afeita à apuros técnicos teime em eliminar a camada desejante, é muito importante lembrar que há uma memória do corpo que é material e não só narrativa. “Estes não podem ser reduzidos à linguagem e à discursividade, embora sejam apenas epistemologicamente acessíveis através da linguagem e outras formas de expressão linguisticamente interpretáveis, como gestos corporais, caretas, sintomas e fobias” (Benhabib, 1995, p 121).

Um estudo mais detalhado permite pensar que existe, nesse registro, uma proximidade das produções pornográficas amadoras que inundam a internet como técnicas de produção do prazer e dos nossos desejos. Assim, é preciso “repensar os termos do debate pornográfico e as suas relações com a história da arte, as estratégias biopolíticas de controle do corpo e de produção de prazer através de dispositivos de intensificação do olhar” (Preciado, 2018, p. 24).

Fernando Curopos e Maria Araujo em “*João Pedro Rodrigues ou comment ruser avec O Corpo de Afonso*” investigam as relações do imaginário *queer* que a curta-metragem coloca em questão. Curopos e Araujo afirmam que uma das características do discurso português predominante é que a questão sexual e do prazer/desprazer são raramente invocadas (Curopos & Araujo, 2021). Alexandre Melo, na mesma obra, também afirma: “O corpo não tem lugar nos discursos correntes e dominantes na sociedade portuguesa e por isso tudo se passa como se os portugueses não tivessem corpo.” Rodrigues é um desses realizadores que rompem com essa barreira. Sua obra cinematográfica é marcada por uma investigação de um corpo português dissidente. Não parece fortuito que, mesmo ao tentar recompor o corpo do primeiro Rei de Portugal, o realizador ouse em produzir uma abordagem subversiva daquilo que poderia se esperar.

Uma das primeiras imagens que o *casting* remete, segundo Curopos e Araujo é a de uma iconografia predominante nas culturas norte-americanas e do ocidente europeu: os *beefcakes*, imagens nas revistas de jovens homens musculosos contra fundos neutros em poses que

evidenciam o físico esculpido (Curopos & Araujo, 2021). No entanto, existe em “O Corpo de Afonso” uma subversão desse gesto:

Os close-ups do baixo-ventre, dos torsos, certamente mostram um corpo desmembrado, mas sobretudo um “contra-erotismo”. Além disso, essa abordagem é semelhante a um subgênero cinematográfico gay, “adoração muscular”, que erotiza a textura dos braços e músculos masculinos. No imaginário erótico que Rodrigues coloca em prática, nenhuma parte do corpo é privilegiada porque todas as suas partes são passíveis de se tornarem uma zona erógena, ao mesmo tempo receptiva e ativa, testemunhando assim uma emancipação da tirania do pênis (Curopos & Araujo, 2021, p. 231).

A espada gigantesca de D. Afonso, símbolo fálico por excelência, é praticamente onipresente na narrativa. Tal construção bélica/masculina é fundadora deste e de tantos outros mitos hipermasculinos.

Frente a elas, o corpo masculino aristocrático aparece como uma nova hegemonia político-visual – ou, inclusive, poderíamos dizer político-orgásmica: aquela que tem acesso a excitação sexual em público, por oposição a aqueles corpos cujo os olhares devem ser protegidos e cujo os prazeres devem ser controlados (Preciado, 2018, p. 28).

Como Bell Hooks afirma: “Muito da busca pela masculinidade falocêntrica repousa numa demanda por heterossexualidade compulsória” (Hooks, 1992). No entanto, mesmo que mostrando a força, do músculo, da coragem e do falo, a narrativa é subvertida e estes corpos se expandem para outro lugar, bem longe das veias saltadas e da potência masculina. O fetiche da imagem que exala dos homens acaba por se esvaír à medida que vão apresentando as próprias fragilidades sociais.

Biopolíticas, necropolíticas e outras perversões

Estreado em 2012, a narrativa nasce a partir da vontade do realizador em encontrar o primeiro rei de Portugal. No entanto, o que ele acaba por se deparar é com uma dezena de homens musculosos extremamente fragilizados pela crise econômica. A palavra que mais se escuta nos depoimentos dos homens é desemprego. Ainda que realizado em território espanhol, existe um eco profundamente português aqui. Nota-se que 2012 foi o ano posterior à assinatura da *troika*, acordo de Portugal com o FMI para a recuperação econômica do País com o empréstimo de 78 mil milhões de euros (Diário de Notícias, 2012). Nesta altura, a taxa de jovens desempregado em Portugal chegou a 37,7% (Padrão, 2013).

Aqueles corpos construídos a duras penas nos ginásios pelos homens musculosos, foram tragados pelo mundo e colocados em um lugar de profundo desamparo. A construção imagética proposta pelo realizador inicialmente é subvertida pela constituição extra-corporal dos entrevistados, atravessados por um dado extra-diegético. Os músculos já não sustentam a imagem que deveriam emitir. Enquanto os homens lêem trechos da “Crônica de El-Rei D. Afonso Henriques”, redigida por Duarte Galvão (1445-1517) No início do século XVI, a decupagem descreve corpos que contrastam com tal virilidade. Há, de fato aqui, um desnudamento do lugar da potência masculina. Se dentro do estúdio esses corpos vão sendo decompostos, do lado de fora há todo um Sistema que contamina os tecidos biológicos com outras tantas questões. É sintomático e simbólico que, em meados do processo de recuperação econômica, a agência *Standard & Poor's* tenha cortado o *rating* português para o nível BB, considerado como “lixo” (junk). Ou seja, não existem mais corpos autônomos, mas sim uma amálgama composta fruto de uma “governanza neoliberal” (Andueza, 2012).

Enquanto a condição econômica marginalizada se instala nos tecidos dos homens *seminus*, há também uma vontade analítica e quase clínica destes corpos que estabelece uma relação de poder direta e frontal: o entrevistador e o entrevistado. A voz de Rodrigues, fora de quadro, se impõe de maneira objetiva, distanciada, sem qualquer tipo de afeto diante dos homens que se despem para sua câmera. Evidencia-se uma forma de objetificação corporal que foi feita pela ciência moderna como uma “prática de separação” (Foucault, 1999) que contribui a distinguir entre o corpo doente, louco, deficiente e homossexual, do corpo sadio, capaz, são e heterossexual, entre outros. Segundo Preciado, quem estudou o trabalho de Foucault na sua *História da Sexualidade* afirma que:

A sexualidade moderna e seus prazeres são o resultado não tanto da repressão de um desejo originário, mas de configurações específicas de saber-poder: a modernidade desloca a arte erótica tradicional segundo a qual o prazer surge da experiência e do autocontrole, em benefício de uma *scientia sexualis*, um conjunto de técnicas científicas (visuais, jurídicas, médicas...) destinadas a produzir o que Foucault denomina “a verdade do sexo” (Preciado, 2018, p. 25-26).

Nesta relação hiper masculina (tanto a que acontece na feitura do filme, quanto aquela histórica que remonta os feitos do rei português), existe um evidente descompasso entre o corpo do rei (o perfeito) e o corpo dos homens (imperfeitos). Segundo Grosz (1994), a razão pela qual isto acontece é porque há uma prevalência do sentido visual como primeiro instrumento cognitivo do “corpo civilizado”. Assim os corpos se convertem em textos, um sistema de signos, simbologias que devem ser lidos e interpretados. O “Corpo social” e o

“corpo político” estão corporalizados, e portanto, são suscetíveis de ser lidos como expressão de uma matéria psíquica interna. Eles elaboram condutas no sistema social.

A espada, a coragem e os músculos exercem simbolicamente a potência. Enquanto os candidatos ao corpo de Afonso tentam se encaixar com dificuldade no mito, explicita-se um discurso carregado de hierarquias de poder heteropatriarcal que os lança em um lugar extremamente cruel. Rita Segato (2018), antropóloga e feminista argentina que investiga as questões acerca da violência de gênero, denomina este processo de hipermasculinização como “pedagogia da crueldade”:

Chamo de pedagogia da crueldade a todos os atos e práticas que ensinam, habitam e programam aos sujeitos a transmutar o que está vivo e a sua vitalidade em coisas. Nesse sentido, essa pedagogia ensina algo que vai muito além de matar, ensina a matar de uma morte desritualizada, de uma morte que deixa apenas resíduos no lugar do falecido (Segato, 2018, p. 11).

Para Segato, os atos violentos de gênero são na verdade o último estágio de um processo muito mais profundo que celebra e exige uma potência masculina violenta. A reprodução dos mitos heroicos (sempre masculinos ou masculinizados) ecoa esta pedagogia da crueldade heteropatriarcal a partir do domínio da esfera pública e na política do Estado-nação. O conflito entre a imagem do mito e a imagem do corpo dos homens nus, é uma tentativa de destituir esta monumentalização do Homem e do saber heteropatriarcal (pelo menos simbolicamente), questionando as estruturas solidificadas da instituição, o arquivo e do saber eurocêntrico que o sustenta.

Ao passo que os homens se despem das vestes, vão também tirando a camada hipermasculinizada que os corpos poderiam impor. As histórias de desemprego, as anedotas das cicatrizes, o histórico das prisões, enfim, parece que toda narrativa deles têm a função de destroná-los. Esses homens não estão na posição de poder, muito pelo contrário. Estão em posições subalternas, alvos fáceis de uma organização econômica que corrói corpos dissidentes como os deles. Mais do que os potentes homens dos “*beefcakes*”, a relação aqui parece remeter a outro tipo de produção pornográfica *amateur*: o *gay-for-pay*. Neste gênero de filme homoerótico, geralmente um realizador fora de campo oferece dinheiro ao entrevistado que é, alegadamente, heterossexual. A relação de poder está escancarada.

Em “O Corpo de Afonso”, a evidente fragilidade socioeconômica dos homens entrevistados, contrasta diretamente com o poder político que outrora D. Afonso representou. O abismo entre a representação e o representado, mais do que uma ironia, parece ser a representação da própria subalternidade destes homens e de tantas outras identidades marginalizadas.

Segundo Achille Mbembe, a noção de biopoder é insuficiente para pensar as formas contemporâneas de opressão e as práticas de separação. Foucault afirma que “as relações de poder não estão em posição de exterioridade em relação a outros tipos de relações (processos econômicos, relações de conhecimento, relações sexuais)” (Foucault, 1999, p 114). Já para Mbembe, a submissão da vida ao poder da morte é central para pensar as reconfigurações das relações políticas de soberania. Ou seja, é capacidade de decidir quais corpos podem viver e quais devem morrer a que determina as configurações sociais segundo as quais existem “mundos de morte”, isto é: “formas únicas e novas de existência social em que numerosas populações são submetidas a condições de existência que lhes conferem o status de mortos-vivos” (Mbembe, 2011, p. 75). Neste sentido, se conclui que o corpo subalternizado, do ponto de vista da tradição moderno-ocidental, seja este doente ou patológico, não tem um estatuto ontológico. Os homens do *casting* de “O Corpo de Afonso” parecem estar mesmo desmembrados de sua subjetividade.

Considerações finais

Neste recorte de tantos corpos, um outro parece surgir, uma espécie de anti-mito. Segundo Donna Haraway (1991), o corpo contemporâneo é uma entidade tecnoviva multiconectada que incorpora tecnologia, o sujeito é composto pela vulnerabilidade, multiplicidade e contingência de cada individualidade. Nem natureza, nem cultura. Nem organismo, nem máquina. Com uma compreensão e representação destes outros corpos que carregam identidades subalternizadas.

A partir da oposição com a ideia freudiana de sujeito, Preciado, em seu programa de investigação e docência intitulado “Somateca. Producción biopolítica, feminismos, prácticas *queer y trans*”, propõe uma leitura ainda mais subversiva do corpo. Na verdade, Preciado afirma que “o sujeito moderno não tem corpo” mas é uma “somateca”: “um aparelho somático denso e estratificado, saturado de órgãos administrados por diferentes regimes biopolíticos que determinam espaços hierárquicos de ação em termos de classe, raça, gênero ou diferença sexual (Barros, 2020).

É a partir dessa nova relação de corpo que nos interessa ler a subversão que Rodrigues produz com seus homens desmembrados. Com os homens deslocados de sua posição de poder, a narrativa propõe romper com uma somateca hegemônica para entender outras formas de saber e representação que produzem o corpo e que se afastam da dicotomia são/patológico (Gilbert & Tompkins, 2002).

Os movimentos feministas, antiescravistas, de descolonização, queer, transexuais, transgêneros, tullidos... poderiam ser relidos como movimentos de rebelião somática, fazendo parte de um processo de levante de corpos excluídos do contrato democrático. A crítica geral da somateca permite também estabelecer ligações críticas com a arquitetura, a história das tecnologias, a fotografia, a informática, os videogames ou a história da cidade, etc., como espaços de produção somática (Andueza, 2012).

Aqui propõe-se uma metodologia onde os processos de intersubjetividade estejam mediados pelo corpo, as suas emoções, fontes de prazer, desejos ou sofrimentos sejam a base da micropolítica (hooks, Brah, Sandoval & Anzaldúa, 2004).

Em “O Corpo de Afonso”, evidencia-se estes resíduos de subalternidade, desde o seu parentesco de uma iconografia *queer* “maldita”, até o estado dos homens marginalizados, considerados pela sociedade hiper-funcional como doentes. Este corpo doente é um resultado do conjunto bio-necropolítico determinado por um conjunto de práticas discursivas, epistemológicas, científicas, econômicas, midiáticas e visuais. Em outras palavras, os discursos médicos, políticos e audiovisuais que representam o corpo produzem a normalidade ou a patologia que tentam descrever. Ao tentar reconstruir um corpo sagrado do século XII com homens diante de uma tela verde de infinitas possibilidades, Rodrigues acaba por representar corpos rasgados por afetos do século XXI.

Reconhecimentos

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto «CEECIND.2021.02636» e «bd.2022.11420».

Referencias

- Andueza, M. (2012, July 6). SOMATECA. Producción biopolítica, feminismos, prácticas. Entrevista con Beatriz Preciado. *Radio Del Museo Reina Sofia*, 3. <https://radio.museoreinasofia.es/somateca-produccion-biopolitica-feminismos-practicas?lang=es>
- Barros, L. C. (2020). *Patologias Fílmicas: Subversão Formal em Narrativas Doentes*. Universidade Nova de Lisboa.
- Barros, L. C. & Vivar, F. (2021), “Superfícies reencantadas: análise prático-teórica da curta-metragem “Há Uma Profeta nas Olaias, tenham cuidado!””, Em *Interact Revista online de Arte, Cultura e Tecnologia*, (35). Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens e ICNOVA. <https://interact.com.pt/35/superficies-reencantadas-analise-pratico-teorica-da-curta-metragem-ha-uma-profeta-nas-olaias-tenham-cuidado/>.
- Benhabib, S. (1995). “Subjectivity, Historiography, and Politics”. En Benhabib, Seyla, Butler, Judith, Cornell, Drucilla, Fraser Nancy. *Feminist Contentions*. A philosophical Exchange. Routledge.
- Blackmaria. (2023). *O corpo de Afonso*. Blackmaria. <https://lx.blackmaria.pt/language/pt/project/o-corpo-de-afonso/>
- Bourdieu, P. (1984). *Questions de sociologie*. Les Éditions de Minuit.
- Butler, J. (2003). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós.
- Crenshaw, K. (1989). “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: a Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”. *University of Chicago Legal Forum*, (1), pp. 139-167. <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>
- Curopos, F. & Araujo, M. S. (orgs.) (2021), João Pedro Rodrigues ou comment ruser avec O Corpo de Afonso. *Poétiques et politiques du corps dans les aires lusophones*. Éditions Hispaniques, pp. 225-234.

-
- Diário de Notícias. (2012). As principais datas da troika em Portugal. *Diário de Notícias*, 1. <https://www.dn.pt/economia/dinheiro-vivo/as-principais-datas-da-troika-em-portugal-2460705.html>
- Foucault, M. (1999), “Las técnicas de sí”, Em Gabilondo (ed), *Estética, ética y hermenéutica*, pp. 443-474. Paidós.
- Gilbert, H. & Tompkins, J. (2002). *Post-colonial Drama. Theory, practice, politics*. Routledge.
- Grosz, E. (1994). “Bodies and Knowledges: feminism and the crisis of reason”, Em *Feminist Epistemologies*, Linda Alcoff e Elizabeth Potter (eds.). Routledge.
- Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs and Women: The reinvention of Nature*. Routledge.
- Hooks, Bell; Brah, A.; Sandoval, Chela; Anzaldúa G. (2004). *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Traficantes de Sueños.
- Hooks, B. (1992). “Reconstructing Black Masculinity”, Em *Black Looks: Race and Representation*. pp. 112. South End Press.
- Oyêwùmí, O. (2001). *The invention of women: making an African sense of western gender discourses*. University of Minnesota Press.
- Mauss, M. (1934). *Las técnicas del cuerpo*. Cátedra Teorema.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Editorial Melusina.
- Padrão, I. (2013, June 12). Portugal teve 37, 7% de desemprego jovem em 2012. *Diário de Notícias*, 3. <https://www.dn.pt/economia/portugal-teve-37-7-de-desemprego-jovem-em-2012-3320264.html>
- Preciado, B P. (2008). *Texto Yonqui*. Espasa Calpe.
- Preciado, B. P. (2018), “Museu, lixo urbano e pornografia”. *Periódicus* N. 8, V. 1. Em *Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades*. Grupo de Pesquisa CUS, Universidade Federal da Bahia – UFBA. <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus>.

Rodrigues, J. P. (2013). *O Corpo de Afonso, Portugal*. Cor, 32 minutos.

Rodrigues, J. P. (2016). *Le jardin des fauves: conversations avec Antoine Barraud*. Post éditions.

Rodrigues, J. P. & Mata, J. R. (2013). “Les métamorphoses”. *Répliques*, (2). pp. 4-23.

Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.

Silva, S. (2012). *Quantos corpos são precisos para fazer Afonso Henriques?* Ipsilon. <https://www.publico.pt/2012/12/20/jornal/quantos-corpos-sao-precisos-para-fazer-afonso-henriques-25782945>