

---

## DA CELEBRAÇÃO AO ESQUECIMENTO: GÊNEROS E SEXUALIDADES TRANSGRESSOR NA ARTE TRADICIONAL AFRICANA E NA ARTE EGÍPCIA

---

Megg Rayara Gomes de Oliveira<sup>1</sup>

**RESUMO:** A Arte Tradicional Africana, classificada de forma depreciativa pelo olhar europeu, continua excluída da história da arte no Brasil (Dilma de Melo e SILVA; Maria Felix CALAÇA, 2006). Quando estudada, na maioria das vezes, é interpretada de maneira homogênea, como o resultado de um pensamento meramente intuitivo, que desconsidera a multiplicidade étnica e estilística do continente africano. A Arte Egípcia, por sua vez, é tratada como uma extensão da arte europeia e utilizada não apenas para reforçar a suposta superioridade racial branca, mas também para naturalizar a cisgeneridade heterossexual. Minha intenção neste artigo, então, é identificar a diversidade de gêneros e de sexualidades presentes na Arte Egípcia e na Arte Tradicional Africana, questionando a cisgeneridade heterossexual como norma. Para fazer esse trabalho, de caráter genealógico, nos moldes proposto por Inés Dussel e Marcelo Caruso (2003), procurei me aproximar da Perspectiva Parcial proposta por Donna Haraway (1995), bem como dos estudos feministas, dos estudos das relações étnico-raciais, dos estudos de gênero, da história geral da arte e da história da arte africana e, assim, analisar, de forma crítica, fragmentos da história tradicional, da história da Arte Egípcia e da história da Arte Tradicional Africana.

**Palavras chave:** Arte Tradicional Africana. Arte Egípcia. Gênero. Cisgeneridade Normativa.

### Introdução

A partir de 2003, com a aprovação da lei 10.639, que instituiu a obrigatoriedade do ensino da história e cultura africana e afro-brasileira na educação básica, nas escolas públicas e privadas de todo o país, há um impulso real nas discussões que envolvem as questões étnico-raciais (Celso PRUDENTE, 2007)<sup>2</sup>, especialmente na educação.

No entanto, são avanços tímidos e, assim como no sistema educacional, que ainda discute superficialmente as contribuições africanas na formação da sociedade brasileira, nas artes visuais, os estudos desenvolvidos no país apontam para uma omissão quase absoluta do tema, que acaba reforçando a ideia de que a África era um continente sem nenhum conhecimento antes do contato com a Europa (SILVA; CALAÇA, 2006, p. 11). Outros estudos afirmam que, quando o assunto é discutido, procura recuperar visões preconceituosas do europeu em relação à estética africana, em

---

<sup>1</sup> Megg Rayara Gomes de Oliveira, travesti preta, mestra e doutora em educação; professora adjunta no Setor de Educação da UFPR; professora credenciada no programa de pós-graduação em educação na UFPR. E-mail: meggrayaragomes@gmail.com

<sup>2</sup> Adoto nesse trabalho uma postura não sexista e assim utilizo o gênero feminino e masculino para me referir às pessoas em geral. Além disso, na primeira vez que há a citação de um/a autor/a transcrevo seu nome completo para a identificação do gênero e, assim, dar visibilidade às pesquisadoras e estudiosas

que “o sujeito é branco e o negro é objeto” (José Jorge de CARVALHO, 2005), tratado como primitivo ou selvagem.

Tais afirmações estão diretamente ligadas a uma visão racista e etnocêntrica de sociedade, que coloca a Europa como a única matriz de nossos saberes, inclusive no campo das artes visuais; e nega à população africana e afro-brasileira quaisquer contribuições.

Minha intenção neste artigo, resultado de uma pesquisa bibliográfica, é discutir, ainda que de forma sucinta, a Arte Egípcia e a Arte Tradicional<sup>3</sup> Africana, com foco nas relações de gênero e sexualidade<sup>4</sup>, que questionam a fixidez do binarismo masculino e feminino, assim como a problematização da cis heterossexualidade<sup>5</sup> como norma.

Para fazer esse debate, adoto uma postura genealógica (DUSSEL; CARUSO, 2003) e lanço sobre a História Geral e a História da Arte um olhar crítico e interessado.

Acredito que a História da Arte guarda muitas semelhanças com o conceito de História Geral proposto por Donna Haraway (1995).

De acordo com a autora, a História pode ser definida como uma tecnologia do olhar. Um olhar esmerilhado à perfeição do capitalismo, do colonialismo e da supremacia masculina<sup>6</sup>. Um saber localizado a partir dos corpos que importam e, portanto, merecem ser lembrados (HARAWAY, 1995).

Ao lançar um olhar específico, direcionado, que questiona a invisibilidade de gênero e diversidade sexual na arte africana, tradicional e contemporânea, o conceito de genealogia me permite fazer uma análise específica dessa situação.

Entendo, porém, que a genealogia precisa estar associada a outras áreas do conhecimento, como os estudos feministas, os estudos das relações étnico-raciais, os estudos de gênero, a história geral da arte e a história da arte africana, que me fornecem suporte teórico para localizar, identificar e colocar em evidência obras de arte e, quando possível, artistas que retratam pessoas (reais ou imaginadas) e divindades, que expressam gêneros, identidades de gêneros e sexualidades distintas da cisgeneridade e/ou da heterossexualidade.

---

<sup>3</sup> Arte tradicional quando se refere aos povos tradicionais, grupos culturalmente diferenciados, que possuem formas próprias de organização social.

<sup>4</sup> Entendo a sexualidade como uma construção histórica e cultural que, ao correlacionar comportamentos, linguagens, representações, crenças, identidades e posturas, inscreve tais constructos no corpo por meio de estratégias de poder/saber sobre os sexos.

<sup>5</sup> Os conceitos de homossexualidade e heterossexualidade não eram utilizados antes do final do século XIX e início do século XX. Assim, na impossibilidade de acessar um vocábulo mais adequado para me referir às práticas sexuais e afetivas entre pessoas do mesmo sexo e do mesmo gênero, tomo a liberdade para utilizar o termo homossexualidade e homossexual para o sujeito relacionado a essas práticas. Argumento que a mesma justificativa se aplica ao uso dos vocábulos heterossexualidade e heterossexual.

<sup>6</sup> Provavelmente Donna Haraway estava se referindo a uma masculinidade cisgênera e branca. Faz-se necessário lembrar que o conceito de cisgeneridade passou a ser utilizado, com certa regularidade, a partir da publicação do livro *Whipping Girl* (2007), de Julia Serano.

## 1 Diversidade de gênero e de sexualidade em África

As estudiosas e estudiosos que me serviram de referência para discutir Arte Tradicional Africana, ignoram, na maioria das vezes, questões de gênero e sexualidade.

O conceito de gênero, quando identificado, emerge da cultura ocidental do século XX, fortemente ligado ao modelo de família nuclear observado na Europa e nos Estados Unidos da América e opera para naturalizar os binarismos homem/mulher, macho/fêmea, marido/esposa, rei/rainha, reforçando não apenas a ideia de gênero associado à anatomia biológica, como também aos papéis sociais que cada pessoa desempenha a partir dessa visão binária de sociedade.

Oyèrónké Oyěwùmí (2004) explica que uma família nuclear é também generificada, encabeçada pelo macho e com dois genitores. O homem chefe é concebido como ganhador do pão e o feminino está associado ao doméstico e ao cuidado (OYEWÙMÍ, 2004).

A pesquisadora chama atenção para a existência de outros modelos de família e para outras maneiras de se relacionar com o gênero. Para Oyěwùmí (2004), nem sempre as categorias mulher e homem, feminino e masculino estão atreladas ao sexo biológico, assim como os papéis sociais.

Na sociedade Iorubá, do sudoeste da Nigéria, os centros de poder dentro da família são difusos e não são especificados pelo gênero. Nesse caso, é a antiguidade, ou seja, a idade, que define os papéis a serem desempenhados (OYEWÙMÍ, 2004, p. 06).

Oyěwùmí (2004) denuncia o fato de que as feministas brancas dos Estados Unidos da América e da Europa usam o gênero como o modelo explicativo para compreender a subordinação e opressão das mulheres em todo o mundo. De uma só vez, elas assumem tanto a categoria "mulher" e sua subordinação como universais. Mas o gênero é, antes de tudo, uma construção sociocultural.

Em suas reflexões sobre gênero em África, Oyěwùmí (2004) utiliza o trabalho de outras pensadoras africanas, como a antropóloga social Ifi Amaduime (1987), a escritora Sekai Nzenza Shand (1997) e a historiadora Edna Bay (1998).

Oyěwùmí (2004) informa que Amaduime (1987) escreve sobre filhas do sexo masculino, maridos fêmeas e a instituição do casamento entre mulheres na sociedade *Igbo*. Sekai Nzenza Shand (1997), ao escrever suas memórias, lembra que sua mãe era tratada em sua aldeia natal como um homem honorário; e a historiadora Edna Bay (1998), pesquisando sobre o Reino Dahomey, afirmava que o rei se casava com homens. Junto a eunucos e mulheres do palácio, tais homens eram chamados de ahosi. Ahosi do sexo masculino traziam famílias consigo ou ganhavam mulheres e escravizados para estabelecer uma linhagem.

A cis normalização das identidades negras, assim como a imposição do binarismo de gênero, reduzido às categorias homem e mulher, masculino e feminino, é resultado do truculento processo de invasão e colonização da América e da África.

O período colonial apagou, de forma muito eficiente, outras possibilidades de as populações negras se relacionarem com o gênero. “Se inventaron las categorías sociales de hombres y mujeres y la historia apareció como el predominio de los actores masculinos. Los actores femeninos están prácticamente ausentes, y ahí donde se les reconoce, se les reduce a excepciones” (OYĚWÙMÍ, 2017, p.153).

Ao olhar para as sociedades tradicionais africanas, Eduardo Oliveira (2003) faz uso de forma recorrente do conceito de ancestralidade e coloca em debate questões que apontam para um quadro de acolhimento da diversidade em África, muito diferente das visões normalizadoras presentes na maioria dos estudos a esse respeito aqui no Brasil.

A ancestralidade negro-africana, então, de acordo com o pesquisador, seria diversa, pois diz respeito a uma multiplicidade de experiências, no campo físico e simbólico.

O acolhimento para a diversidade, então, estaria relacionado ao fato de que “a maioria das culturas africanas encerra sua sabedoria na forma narrativa dos mitos. Talvez porque os mitos não segreguem as esferas do viver. Não separa religião de política, ética de trabalho, conhecimento de ação”. (OLIVEIRA, 2003, p. 5).

Diferentemente dos paradigmas cristãos, nas religiões tradicionais africanas não há pecado, noções de culpa, paraíso e inferno e “as divindades dividem-se em masculinas, femininas ou andróginas<sup>7</sup>” (OLIVEIRA, 2003).

## 2 Arte Tradicional Africana

É somente no final do século XIX e início do século XX que a produção artística africana passou a ser considerada, pelo olhar europeu, como obra de arte e suas qualidades estéticas estudadas.

Leo Frobenius (1873–1938), alemão nascido na cidade de Berlim, foi o primeiro estudioso europeu a reconhecer as qualidades estéticas da Arte Tradicional Africana. Antes, porém, de realizar sua primeira expedição pela África, em 1904, Frobenius começou, ainda muito jovem, “a escrever em 1896 sobre a arte de povos não europeus, sugerindo que eles tinham o impulso de fazer peças de formas naturais” (Mara Rodrigues CHAVES, 2011, p. 207), revelando que, no início de sua carreira

---

<sup>7</sup> A androginia, concebida genericamente enquanto ambivalência sexual, é representada visualmente nas mais variadas culturas artísticas de todos os tempos.

como antropólogo, em maior ou menor proporção, reproduzia o pensamento corrente à época de que as produções artísticas dos povos não europeus era resultado de um processo intuitivo e não racional.

A esse respeito, Alberto da Costa e Silva (2010) escreveu que Frobenius não estava isento dos preconceitos de seu tempo, que faziam da África o continente da barbárie. Em 1904, para explicar a arquitetura monumental, a organização social e política e o poder militar das civilizações africanas tradicionais, Frobenius recorreu ao mito da cidade de Atlântida, que seria formada por pessoas brancas. Segundo o jovem antropólogo, o alto grau de desenvolvimento dessas civilizações seria uma herança de Atlântida, que teria introduzido em África um pensamento racional nos moldes europeus.

Sua experiência, porém, fez com que abandonasse tal suposição. Assim, pode observar e ouvir a África com mais do que interesse e simpatia: ouviu com afeto (SILVA, 2010).

Para Emanuel Araújo (2015), criador e diretor do Museu Afro Brasil na cidade de São Paulo, o contato de Frobenius com os “monumentos à divindade real”, que eram as cabeças comemorativas de reis em Ifé, em seu exorbitante naturalismo, atingiu de assombro aquele que viria a ser professor honorário da Universidade de Frankfurt e fundador do Museu de Etnologia da mesma cidade (ARAÚJO, 2015, p. 5).

Diferentemente do olhar imperialista europeu, Frobenius não só reconheceu as qualidades estéticas da arte africana, como também se esforçou para devolver a ela sua dignidade e sua identidade.

Nesse sentido, Frobenius chamou a atenção para a multiplicidade de estilos presentes na arte africana e também para a necessidade de se rejeitar o referencial desenvolvido no ocidente para se analisar essas produções artísticas.

Silva e Calaça (2006) explicam que não existe definição de arte que possa ser comum a todas as sociedades africanas, uma vez que as normas estéticas são muito variadas.

Por tratar-se de uma arte que transmite ideias, conceitos e valores grupais, a arte africana deve sugerir e não representar e, assim, revelar a essência presente nas formas (SILVA; CALAÇA, 2006, p. 27).

Além das características apontadas por Silva e Calaça (2006), Elza Ajzenberg e Kabengele Munanga (2009) chamam a atenção para o alto teor expressivo da arte africana e para o fato de os artistas não exprimirem sentimentos pessoais em suas criações. Ainda assim, o artista tinha assegurada sua liberdade de criação a partir de um quadro de referência próprio da comunidade onde estava inserido. No entanto, sua obra poderia ser aclamada ou rejeitada (AJZENBERG; MUNANGA, 2009).

Não por acaso, o artista ocupava um lugar de destaque. Era respeitado e temido, pois estava em contato com forças que regulavam o universo e também manipulava elementos sagrados como o metal, o fogo e a madeira.

Outro detalhe observado por Ajzenberg e Munanga (2009), diz respeito ao fato de que a obra de arte africana dependia do lugar onde se encontrava, de quem a possuía e de como era utilizada para ser considerada completa.

Como exemplo, Ajzenberg e Munanga (2009) explicam que algumas esculturas foram feitas para serem contempladas pelo mundo dos espíritos, outras nunca tinham sido vistas por olhos de mulher<sup>8</sup> e muitas permaneciam escondidas entre vigas do telhado, à espera das ocasiões cerimoniais, ou eram guardadas em relicários a que os não iniciados e os estrangeiros não tinham acesso. Muitas das máscaras para as danças eram feitas para serem vistas em movimento, iluminadas de maneira intermitente pela luz oscilante de uma fogueira. Iluminadas com a luz plana dos museus e em posição estática, arrancadas do meio para o qual foram concebidas, perderam grande parte de seu fascínio (AJZENBERG; MUNANGA, 2009, p. 191).

### 3 Diversidade de gênero e de sexualidade na Arte Tradicional Africana

Fortemente influenciada pela religião, a arte tradicional africana, em suas múltiplas formas de expressão, especialmente através da escultura, antes e depois do contato com o invasor europeu, questiona a fixidez dos gêneros masculino e feminino, e revela que as práticas sexuais, assim como as relações afetivas, colocavam sob suspeita a cisgenderidade heterossexual como norma.

Essas representações não seriam frutos da fértil imaginação do artista africano, mas resultados da maneira como essas sociedades estavam organizadas a partir de gêneros intermediários de homens-mulheres e mulheres-homens que eram vistos como sagrados e como pessoas espiritualmente poderosas (JONES, 2007).

A etnia Bambara, por exemplo, que vivia na região do atual Mali<sup>9</sup>, produzia máscaras masculinas, femininas e outras com características masculinas e femininas na mesma peça, que eram utilizadas nas cerimônias de iniciação *N'domo*, acenando para a existência de sujeitos e divindades que escapavam do binarismo de gêneros estáticos representados pela figura do homem e da mulher cisgêneros.

---

<sup>8</sup> A categoria mulher utilizada pela autora e pelo autor, provavelmente, seja a mesma utilizada no Brasil e nos países ocidentais como um todo, naturalizando um suposto alinhamento entre sexo e gênero.

<sup>9</sup> O Mali ou Mália, oficialmente República do Mali, é um país africano sem saída para o mar na África Ocidental. O Mali é o sétimo maior país da África. Limita-se com sete países, a norte pela Argélia, a leste pelo Níger, a oeste pela Mauritânia e Senegal e ao sul pela Costa do Marfim, Guiné e Burquina Fasso.

O gênero, nesse caso, era indicado pelo número de chifres: máscaras com sete chifres indicavam transgeneridade. Crianças não iniciadas relacionavam-se com ancestrais míticos, que muitas vezes eram representados por figuras andróginas ou por um par constituído por uma figura do sexo masculino e outra do sexo feminino (Richard Bruce PARKINSON, 2013, p. 92. Tradução minha).

Parkinson (2013, p.92) discorre ainda a respeito de uma pequena figura esculpida em esteatita, recolhida pelo colecionador H. F. Maxsted, em Serra Leoa, um pouco antes de 1920, que apresenta características de um corpo que ele considera intersexual<sup>10</sup> e que poderia representar um ancestral da etnia **Mende**<sup>11</sup>.

Os/as **Dogons**, que vivem atualmente em uma região que pertence ao território do Mali, também produziam esculturas retratando personagens com seios e pênis, similares aos corpos de travestis e mulheres transexuais de hoje, justamente porque acreditavam que um corpo perfeito era aquele que apresentava, simultaneamente, características femininas e masculinas.

A pesquisadora francesa Hélène Leulop (2011), especializada em arte africana, se refere às esculturas *Dogon* como misteriosas e espetaculares. Para entendê-las, Leulop (2011) explica que se deve entender que o conceito de perfeição *Dogon* é decorrente da união do que foi separado. Transgredir a fim de alcançar a perfeição e a continuidade da vida. Dessa maneira, o masculino contém o feminino e o feminino contém o masculino (LEULOP, 2011).

São vários os estilos de escultura *Dogon* que retratam corpos trans femininos. Entre eles, os estilos *Niongom*, *Tellem* e *Djennenké*.

Uma dessas obras, em estilo *Tellem*, encontra-se exposta no *Metropolitan Museum* de Nova York e retrata uma grande figura trans “com seu gorro, seu colar de chapas quadradas, suas pulseiras e braçadeiras, o cinto a acentuar a nudez do sexo, os dois braços erguidos como se fora um *Tellem*” (SILVA, 2010, p. 651).

Jair Guilherme Filho (2014), em sua dissertação de mestrado, faz um estudo detalhado de uma escultura *Dogon*.

---

<sup>10</sup> O pesquisador leva em consideração a presença de seios e de um órgão genital que apresenta características tanto do sexo masculino, quanto do sexo feminino.

<sup>11</sup> A etnia Mende teria dado origem à população atual que vive em Serra Leoa. A língua Mende é o idioma oficial do país.



FIGURA 01 - Escultura Hermafrodita<sup>12</sup>, Niongom, Dogon, madeira de raiz, séc. XV/XVI.

Fonte: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-24112014-112936/publico/JAIR.pdf>

A peça, de 132 cm, feita em madeira de raiz, esculpida pelo Mestre de *Yayé*, Niongom, é descrita por Guilherme Filho (2014) como:

elegante, esguia, encurvada, cabisbaixa e aparentemente em desequilíbrio, sua forma sugere uma postura dinâmica num movimento vertical que projeta a pélvis para frente, recua o tronco para trás e torna evidente o gesto de apresentar, entre as mãos, as duas genitálias uma ao lado da outra [...] Os braços seguem colados à linha do tronco desde os ombros até a pélvis, onde as mãos emolduram as duas genitálias; a feminina construída a partir da escavação de um nó da madeira e a masculina entalhada em posição de repouso sobre o sacro escrotal (GUILHERME FILHO, 2014, p. 18).

Levada para a França em 1935 por Denise Paulme e Débora Lifchitz, essa escultura do século XV ou XVI (GUILHERME FILHO, 2014) encantou artistas e estudiosos de arte franceses, que a descreveram como uma verdadeira obra prima, como o arqueólogo e comerciante de arte Charles Ratton.

Além de personagens trans femininas, a/o artista Dogon produziu uma infinidade de imagens em que a distinção entre os gêneros é quase imperceptível e em outras há uma neutralidade completa.

---

<sup>12</sup> Embora concorde que se trate de uma escultura retratando uma personagem trans feminina, mantenho a grafia utilizada na dissertação de Jair Guilherme Filho (2014).



FIGURA 02 – Porta de Celeiro, madeira, data não informada  
 Fonte: <https://br.pinterest.com/yaitrabalho/rep%C3%BAblica-do-mali/>

Essa situação se observa nos entalhes que decoram as portas das casas e dos celeiros e os vasos cerimoniais.

Nessas obras, as figuras femininas e masculinas têm a mesma estatura, o mesmo porte físico, os mesmos traços fisionômicos, o mesmo penteado e os mesmos adereços – brincos, colares, braceletes –, sendo os órgãos genitais e os seios os únicos elementos que indicam alguma distinção. Em algumas peças, no entanto, observa-se que os órgãos genitais foram esculpido da mesma maneira tanto para as figuras que possuem seios, quanto para as figuras que não os têm. Em outros trabalhos, a maneira como as figuras foram esculpidas apontam para uma possível neutralidade de gênero, sem nenhum elemento que possa indicar que se trate de uma pessoa cis ou trans.

Chamo a atenção para o fato de que esse debate só é possível de ser feito a partir de obras que retratam pessoas nuas. Através da observação da existência ou não de alguns marcadores corporais específicos, como os órgãos genitais e os seios, seria possível, então, deduzir que a personagem retratada poderia ser classificada como cis ou trans.

### 3. Diversidade de gênero e de sexualidade na Arte Egípcia

Diferentemente das sociedades tradicionais africanas, os egípcios fizeram uso frequente da linguagem escrita (hieróglifos), facilitando, em certa medida, o debate sobre diversidade de gênero e de sexualidade em sua produção artística, inclusive em obras em que as personagens estão vestidas.

Embora a estética observada na Arte Egípcia seja bastante original, diferente de outras linguagens identificadas no mesmo período, faz-se necessário destacar que ela é um capítulo importante da história da arte africana e o mais longo de todos os capítulos da história da arte.

A partir das reflexões de Eduardo Oliveira (2003), é possível identificar na arte produzida no Egito Antigo uma estreita relação entre religião, política e as esferas do viver.

Concordando com as afirmações feitas pelo pesquisador, afirmo então, que a mitologia egípcia é diversa, composta por divindades cisgêneras heterossexuais, gays, lésbicas e trans<sup>13</sup>.

É necessário destacar que o pouco espaço dado a essas divindades na história do Egito tem relação com o posicionamento normalizador e normatizador imposto pelo ocidente e reflete, em maior ou menor proporção, as identidades de gênero e orientações sexuais das pesquisadoras e dos pesquisadores.

As denúncias feitas pela pesquisadora Oyèrónké Oyěwùmí (2004) a respeito da criação das categorias homem e mulher, atreladas à anatomia biológica, durante o empreendimento colonial europeu em África podem ser identificadas na maneira como a história do Egito foi e continua sendo contada.

A tentativa de apagar qualquer sinal da diversidade de gênero e de sexualidade na história do Egito, especialmente nos achados arqueológicos (Sergio VIULA, 2018), também se relaciona às hierarquias de raça e de gênero em curso nas sociedades contemporâneas.

Como bem pontua Michel Foucault (1999), onde há poder, há resistência.

Nesse sentido, a partir do que propõe Donna Haraway (1995), faço do meu olhar uma ferramenta a serviço da resistência e procuro, ainda que de forma modesta, identificar, na arte egípcia, corpos de divindades e de pessoas reais que fogem da cisgeneridade heterossexual normativa.

*Hapi*, divindade do Rio Nilo, é, sem dúvida, entre deusas e deuses trans do Egito Antigo, a mais retratada, sendo também uma das mais antigas. Representada com seios, quadris arredondados e barba, simbolizava a fertilidade trazida pela inundação.

Hapi foi exaustivamente retratada em forma de escultura, alto e baixo relevo, desenho e pintura, às vezes em pé, sentada ou ajoelhada, recebendo oferendas das mais variadas, dada a sua importância.

---

<sup>13</sup> Lembro que esses termos/conceitos são de origem recente, portanto, não faziam parte do vocabulário da população egípcia.



FIGURA 3 - HAPI, Detalhe do Livro dos Mortos, Papiro de Ani, 1300 a.C (Museu Britânico)  
 Fonte: <https://slideplayer.com.br/slide/15239992/>

A lista de divindades egípcias que apresentavam gêneros discordantes da cisgeneridade inclui, ainda, *Atum*, primeira divindade, ancestral de *Shu* e *Tefnut*, que era tanto masculina quanto feminina; *Iphis*<sup>14</sup>, que, nascida com anatomia do sexo feminino, transicionou para o gênero masculino com a aprovação de sua mãe *Telethusa* e com as bênçãos da deusa *Isis*; *Shai*, que também não tem uma identidade fixa, ora representado na forma masculina, ora representada como *Shait*, sua versão feminina (FIULA, 2018).

Ainda que o número de divindades consideradas “dissidentes” das normas de gênero identificadas até o presente momento possa ser relativamente pequeno, alguns pesquisadores, dentre eles, Pierre Verger (1999), Raymundo Nina Rodrigues (2010) e Peter Jones (2007), chamam a atenção para o fato de que as artes visuais, bem como a religião, refletem, em maior ou menor proporção, a organização social de um povo. Dessa maneira, é possível afirmar que a pluralidade de gêneros presentes nas artes visuais e na religião são identificadas, invariavelmente, entre as pessoas, inclusive governantes.

Um bom exemplo é o caso da rainha-faraó Hatshepsut (1500-1485 a.C.).

Ao refletir a respeito de Hatshepsut e de seu reinado, Gay Robins (1997) afirma que havia uma profunda tensão entre o sexo biológico de uma rainha-faraó e o gênero masculino de sua função. Para Robins (1997), o sexo biológico de Hatshepsut não era determinante para que fosse tratada como mulher, já que os papéis de gênero são socialmente construídos. Ao ser reconhecida como faraó, Hatshepsut passou a ser tratada no gênero masculino e assim foi retratada pela arte do período.

Em suas estátuas, alto e baixo relevos, Hatshepsut usava roupas masculinas: um saiote, os adornos de cabeça-nemes e barba falsa, que eram os símbolos da realeza (Amanda B. WIEDEMANN, 2007, p.167).

<sup>14</sup> O mito de *Iphis* também é identificado nas mitologias grega e romana.

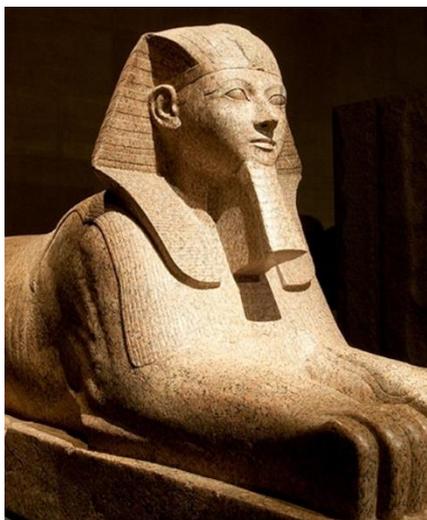


FIGURA 04 - Hatshepsut como esfinge, granito, sec. XV a.C. Acervo Metropolitan Museum of Art da cidade de Nova York

Fonte: <https://kids.nationalgeographic.com/history/article/hatshepsut>

Outro personagem histórico retratado “de forma deliberadamente andrógina, Akhenaton (Amenófis IV), faraó da 18ª Dinastia” (Maria BERBARA; Raphael FONSECA, 2011, p. 2239), compõe um capítulo importante tanto da história, quanto da arte egípcia.

As formas femininas observadas nas representações do corpo de Akhenaton – face alongada, o busto quase feminino, a amplidão das cadeiras, a saliência do abdômen – se relacionam ao arquétipo do deus *Aton*, identificado com o disco solar e considerado o pai e a mãe de todas as coisas (BERBARA; FONSECA, 2011).

Ao ser retratado com características masculinas e femininas, Akhenaton adquiria a forma de um ser absoluto, supremo, similar ao que se observa em outras culturas africanas.

Em relação à homoafetividade no Egito Antigo, as opiniões são divergentes.

O professor Sergio Fiula (2018) afirma que ela existia como norma e prática cultural, sendo

representada em diversos artefatos e com consideráveis evidências históricas. Entre os relatos míticos, tal como o da luta entre os deuses Horus e Seth, encontram-se artefatos, tais como papiros, estátuas e tumbas que datam de diferentes dinastias egípcias (FIULA, 2018, n.p.).

Já o pesquisador Antonio Brancaglione Junior (2011) acredita que as práticas homossexuais, ainda que não fossem reconhecidas formal e institucionalmente, eram praticadas.

Discordando de Fiula (2018), Brancaglione Junior (2011) informa que as evidências sobre a homoafetividade masculina no Egito antigo são poucas e, em alguns casos, de difícil interpretação, inclusive porque, a exemplo de outras populações africanas, os egípcios não tinham uma palavra que

pudesse ser utilizada para descrever as relações afetivas e sexuais entre indivíduos do mesmo sexo e do mesmo gênero.

Fiula (2018), no entanto, utiliza as práticas sexuais de deusas e deuses egípcios, identificadas na literatura e em obras de arte e as pesquisas de Jacob Ogles<sup>15</sup> (2016) e Wael Fathi<sup>16</sup> (2017) para sustentar sua tese de que “a sociedade egípcia antiga era amplamente receptiva à homossexualidade” (FIULA, 2018, n.p.).

Um dos exemplos discutidos por Fiula (2018) é o relacionamento de Hor e Suty, que teriam trabalhado como arquitetos no grande templo de Amon em Luxor.

Para o pesquisador, trata-se de um casal homoafetivo e suas histórias teriam sido narradas na Estela de granito de Hor e Suty, Egito, 18ª Dinastia, em torno do ano 1350 a.C.



FIGURA 05 - Niankhkhnum e Khnumhotep, pintura mural, 2.400 a.C. (aprox.)

Fonte: <https://legacyprojectchicago.org/person/khnumhotep-and-niankhkhnum-aka-overseers-manicurists>.

A bissexualidade também foi identificada na produção artística do Egito Antigo, nas pinturas que decoram a tumba de Khnumhotep & Niankhnum<sup>17</sup>, servos reais do Faraó Niuserré (5ª Dinastia – 2420 a.C. aproximadamente).

A tumba, datada da V Dinastia, localizada na extremidade sudeste do recinto da pirâmide de Djoser, na Necrópole de Saqqara<sup>18</sup>, foi feita para Niankhkhnum e Khnumhotep e suas famílias. A grande originalidade dessa tumba é o fato de que esses homens foram representados em poses que, convencionalmente, eram exclusivas de casais (BRANCAGLION JUNIOR, 2011, p. 74) cisgêneros heterossexuais.

<sup>15</sup> 15 LGBT egyptian gods.

<sup>16</sup> The Many Faces of Homosexuality in Ancient Egypt.

<sup>17</sup> A tumba de Khnumhotep & Niankhnum foi descoberta pelo arqueólogo Ahmed Moussa em 1964.

<sup>18</sup> Durante a pesquisa para a escrita deste artigo, encontrei duas grafias para esta palavra: Saqqara e Sacará.

Ambos, de acordo com Brancaglioni Junior (2011), possuíam esposas e filhos, que são representados em escala menor, em posições secundárias. Niankhhknum desempenha o papel masculino, enquanto Khnumhotep, o feminino, abraçando ou sendo conduzido pela mão por Niankhhknum.

Niankhhknum, segundo as traduções de alguns egiptólogos, significa "se juntou à vida" e Khnumhotep significa "se juntou ao estado abençoado dos mortos". Juntos os seus nomes significam "juntos na vida e juntos na morte" (Jorge de MONTEZINHO, 2016).

Assim como no Egito, é possível identificar, na arte produzida em várias regiões do continente africano, gêneros e práticas sexuais que questionam a cisgeneridade heterossexual como norma.

### Algumas considerações

Minha intenção neste texto, como assinei, foi discutir as questões de gênero e sexualidade presentes na arte do Egito Antigo e na arte tradicional africana.

Ainda que de forma modesta, procurei apontar que a produção artística de uma sociedade reflete sua organização social e política e, via de regra, a diversidade de gênero e de sexualidade identificada na religião e identificada entre as pessoas que as praticam.

Para fazer esta pesquisa, adotei uma postura genealógica nos moldes propostos por Inés Dussel e Marcelo Caruso, bem como procurei seguir as orientações de Donna Haraway (1995) e me posicionei em um lugar específico para poder enxergar para além das normas impostas pela cisgeneridade heterossexual normativa presentes inclusive nos estudos da arte egípcia e da arte tradicional africana.

Minhas inquietações se somam a de outras pessoas negras discordantes das normas de gênero e de sexualidade que têm denunciado de forma recorrente o caráter cis normalizador das produções teóricas nos estudos das relações étnico-raciais, ignorando outras possibilidades de expressão da negritude.

Assim, procurei chamar a atenção para o caráter político presente nos estudos das artes visuais e que estes podem ser utilizados inclusive para reafirmar ou questionar o binarismo masculino e feminino, os papéis sociais distribuídos a partir dos gêneros e também a cis heterossexualidade como normas.

Reconheço que os exemplos aqui discutidos necessitam e podem ser ampliados, dada a dimensão do continente africano e o extenso espaço de tempo que envolve tanto a história da arte egípcia quanto da arte tradicional africana. No entanto, é preciso destacar que a normalização da cisgeneridade heterossexual, assim como a branquidade, é um obstáculo bastante difícil de ser

transposto no campo da história da arte, pois esta continua produzindo silêncios, apagamentos, aumentando lacunas já existentes e negligenciando debates que se fazem urgentes.

### **FROM CELEBRATION TO FORGETTING: Transgressive genders and sexualities in African Tradicional Art and Egyptian Art**

**ABSTRACT:** Traditional African Art, classified in a derogatory way by the European gaze, remains excluded from the history of art in Brazil (Dilma de Melo e SILVA; Maria Felix CALAÇA, 2006). When studied, most of the time, it is interpreted in a homogeneous way, as the result of a merely intuitive thought, which disregards the ethnic and stylistic multiplicity of the African continent. Egyptian art, in turn, is treated as an extension of European art and used not only to reinforce the supposed white racial superiority, but also to naturalize heterosexual cisgenderness. My intention in this article, then, is to identify the diversity of genders and sexualities present in Egyptian Art and African Traditional Art, questioning heterosexual cisgenderity as a norm. To carry out this genealogical work, along the lines proposed by Inés Dussel and Marcelo Caruso (2003), I tried to approach the Partial Perspective proposed by Donna Haraway (1995), as well as feminist studies, studies of ethnic-racial relations, from gender studies, general art history and African art history and thus critically analyze fragments of traditional history, Egyptian art history and African traditional art history.

**Keywords:** Traditional African Art. Egyptian art. Gender. Normative Cisgenderity.

#### **Referências**

AJZENBERG Elza; MUNANGA, Kabengele (2009). Arte moderna e o impulso criador da arte africana. **Revista USP**, São Paulo, n. 82, p. 189-192, jun./jul./ago.

ARAÚJO, Emanuel (2015). **A África em suas obras de arte**. In: BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva; SILVA, Renato Araújo da. África em Artes. São Paulo: Museu Afro Brasil, p. 05-07.

BERBARA, Maria; FONSECA, Raphael. **De Akhenaton a Duchamp: arte, transexualismo e androginia**. (2011). Disponível em: <[http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/maria\\_louro\\_berbara.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/maria_louro_berbara.pdf)>. Acesso em 20 abr. 2020.

BRANCAGLION JUNIOR, Antonio (2011). Homossexualismo no Egito Antigo. **Revista Métis: história & cultura**, v. 10, n. 20, p. 69-79, jul./dez.

CARVALHO, José Jorge de (2005). **As artes sagradas afrobrasileiras e a preservação da natureza**. Série encontros e estudos, n. 7, p. 41-59.

CHAVES, Mara Rodrigues (2011). Arqueologia Africana: Memória e patrimônio nos acervos brasileiros. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, Suplemento 11, p. 207-211.

DUSSEL, Inés; CARUSO, Marcelo. **A invenção da sala de aula: uma genealogia das formas de ensinar**. São Paulo: Moderna, 2003; p. 103-156.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

GUILHERME FILHO, Jair (2014). **Itinerário, estudo estético e estilístico de uma escultura Dogon: “figura hermafrodita” do Mestre de Yayé**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Universidade de São Paulo, 2014.

HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n. 5, p. 7-41, 1995.

JONES, Peter. **O Deus do Sexo**: como a espiritualidade define a sua sexualidade. São Paulo: Editora Cultura Cristã, 2007.

LEULOP, Hélène (2011). **Dogon**. Paris. Somogy Éditions d'Art. Musée du Quai Branly.

MONTEZINHO, Jorge de (2016). Homossexualidade em África: Cabo Verde é o país mais tolerante do continente. **Jornal Expresso das Ilhas**. Acesso em 17 ago. 2016. Disponível em: <[http://www.expressodasilhas.sapo.cv/sociedade/item/48180\\_homossexualidadeemafricacabo-verdeopaismaistolerantedocontinente](http://www.expressodasilhas.sapo.cv/sociedade/item/48180_homossexualidadeemafricacabo-verdeopaismaistolerantedocontinente)>.

OLIVEIRA, Eduardo. **Cosmovisão africana no Brasil**: elementos para uma filosofia afrodescendente. Fortaleza: LCR, 2003.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké (2004). Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. **CODESRIA Gender Series**. Volume 1, Dakar, CODESRIA, p. 1-18. Traduzido por Juliana Araújo Lopes. Acesso em 17 ago. 2016. Disponível em: <[https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%C3%A9\\_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD\\_-\\_conceitualizando\\_o\\_g%C3%AAnero.\\_os\\_fundamentos\\_euroc%C3%AAntrico\\_dos\\_conceitos\\_feministas\\_e\\_o\\_desafio\\_das\\_epistemologias\\_africanas.pdf](https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%C3%A9_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_conceitualizando_o_g%C3%AAnero._os_fundamentos_euroc%C3%AAntrico_dos_conceitos_feministas_e_o_desafio_das_epistemologias_africanas.pdf)>.

PARKINSON, Richard Bruce (2013). **A Little gay history. Desire and diversity across the world**. London: British Museum Press.

PRUDENTE, Celso (2007). **Arte negra: alguns pontos reflexivos para a compreensão das artes plásticas, música, cinema e teatro**. Rio de Janeiro: CEAP.

ROBINS, Gay (1996). **Las Mujeres en el Antiguo Egipto**. Madrid: Akal.

RODRIGUES, Raymundo Nina. **Os africanos no Brasil**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.

SILVA, Alberto da Costa e (2010). Prefácio. In: FROBENIUS, Leo; DOUGLAS, C. Fox. **A gênese africana: contos, mitos e lendas da África**. São Paulo: Martin Claret, n.p.

SILVA, Dilma de Melo e; CALAÇA, Maria Félix (2006). **Arte africana e afrobrasileira**. São Paulo: Terceira Margem.

VERGER, Pierre. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de todos os santos, no Brasil e na antiga costa de escravos na África**. São Paulo: EDUSP, 1999.

VIULA, Sergio (2018). **A homossexualidade no Egipto Antigo**. Disponível em: <<https://www.xn--foradoarmrio-kbb.com/2018/05/homossexualidade-no-egito-antigo.html>>. Acesso em 01 nov. 2021.