



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

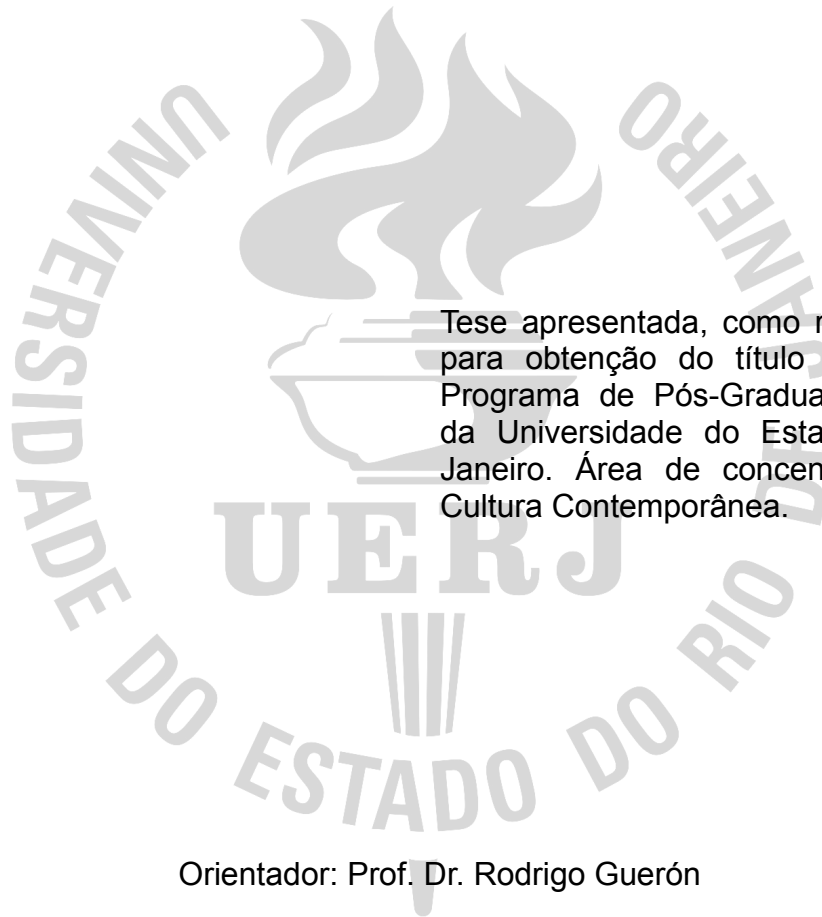
Hernani Guimarães Mendes

Send Nudes: estudos para corpos-imagens

Rio de Janeiro
2023

Hernani Guimarães Mendes

Send Nudes: estudos para corpos-imagens



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Guerón

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

M538 Mendes, Hernani Guimarães.
Send nudes: estudos para corpos-imagens / Hernani
Guimarães Mendes. – 2023.
200f: il.

Orientador: Rodrigo Guéron.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Pornografia - Teses. 2. Pornografia na Internet - Teses. 3.
Desenho erótico brasileiro – Teses. 4. Teoria Queer - Teses. 5.
Imagem corporal na arte – Teses. I. Guéron, Rodrigo, 1968-. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III
Título.

CDU 741:176.8

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB-7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Hernani Guimarães Mendes

Send Nudes: estudos para corpos-imagens

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 30 de outubro de 2023.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rodrigo Guéron (Orientador)

Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Alexandre de Sá Barreto da Paixão

Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Carlos Guilherme Mace Altmayer

Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Profa. Dra. Mariana Rodrigues Pimentel

Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Matheus Araujo dos Santos

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Rio de Janeiro

2023

RESUMO

MENDES, Hernani Guimarães. *Send Nudes*: estudos para corpos-imagens. 2023. 200 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Esta é uma tese de artista que se materializa principalmente em trabalhos artísticos mas também em textos. Esses trabalhos são resultados de um procedimento de apropriação, arquivamento e seleção de imagens pornográficas retiradas de redes de imagens, que posteriormente são transduzidas em desenhos. Abordo as metodologias artísticas e a relação entre pesquisa e arte, apresentando um histórico da pesquisa de artistas na universidade. Discuto a pornografia e seu impacto na cultura visual a partir das ideias de Preciado (2014, 2017, 2018, 2020); além da atualização dessa cultura por dispositivos móveis, internet e redes de imagens, pensando a relação do humano com a tecnologia através do pensamento de Haraway (2009). Um perspectiva queer define essa pesquisa, pensando o queer como uma insurreição das conformações de gênero e sexualidade definidos pelo regime político da heterossexualidade; capaz de reinterpretar a escritura do corpo, desviá-la e reescrevê-la. Por fim discuto as potencialidades do desenho como meio de pesquisa e atuação no campo da imagem e conseqüentemente da cultura, contribuindo com as discussões do desenho na arte contemporânea.

Palavras-chave: desenho; metodologias artísticas; pornografia; queer; teoria da imagem.

ABSTRACT

MENDES, Hernani Guimarães. *Send Nudes: studies for bodies-images*. 2023. 200 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This is an artist's thesis that materializes mainly in artistic works but also in texts. These works are the result of a procedure for appropriating, archiving and selecting pornographic images taken from image networks, which are later transduced into drawings. I approach artistic methodologies and the relationship between research and art, presenting a history of research on artists at the university. I discuss pornography and its impact on visual culture based on the ideas of Preciado (2014, 2017, 2018, 2020); in addition to updating this culture through mobile devices, the internet and image networks, thinking about the relationship between humans and technology through the thinking of Haraway (2009). A queer perspective defines this research, thinking queer as an insurrection of gender and sexuality conformations defined by the political regime of heterosexuality; capable of reinterpreting the writing of the body, deviating from it and rewriting it. Finally, I discuss the potential of drawing as a means of research and action in the field of image and consequently of culture, contributing to the discussions of drawing in contemporary art.

Keywords: draw; artistic methodologies; pornography; queer; theory of image.

SUMÁRIO

	APRESENTAÇÃO-----	17
1	OFERENDAS ATENIENSES-----	27
2	QUESTÕES METODOLÓGICAS-----	49
3	POÉTICAS NA PORNOCRACIA-----	67
4	O BESTIÁRIO-----	93
5	POV CUIR OU DEVIR ESTRANHO-----	107
6	CONTRASSEXUALIDADE CIBORGUE-----	123
7	TRANSDUÇÕES-----	145
8	UM LIVRO DA PELE-----	163
	CONSIDERAÇÕES FINAIS-----	185
	REFERÊNCIAS-----	191

HERNANI GUIMARÃES MENDES

Send Nudes:
estudos para corpos-imagens

Rio de Janeiro | 2023

DEDICATÓRIA:

Dedico essa tese a Alan Turing.

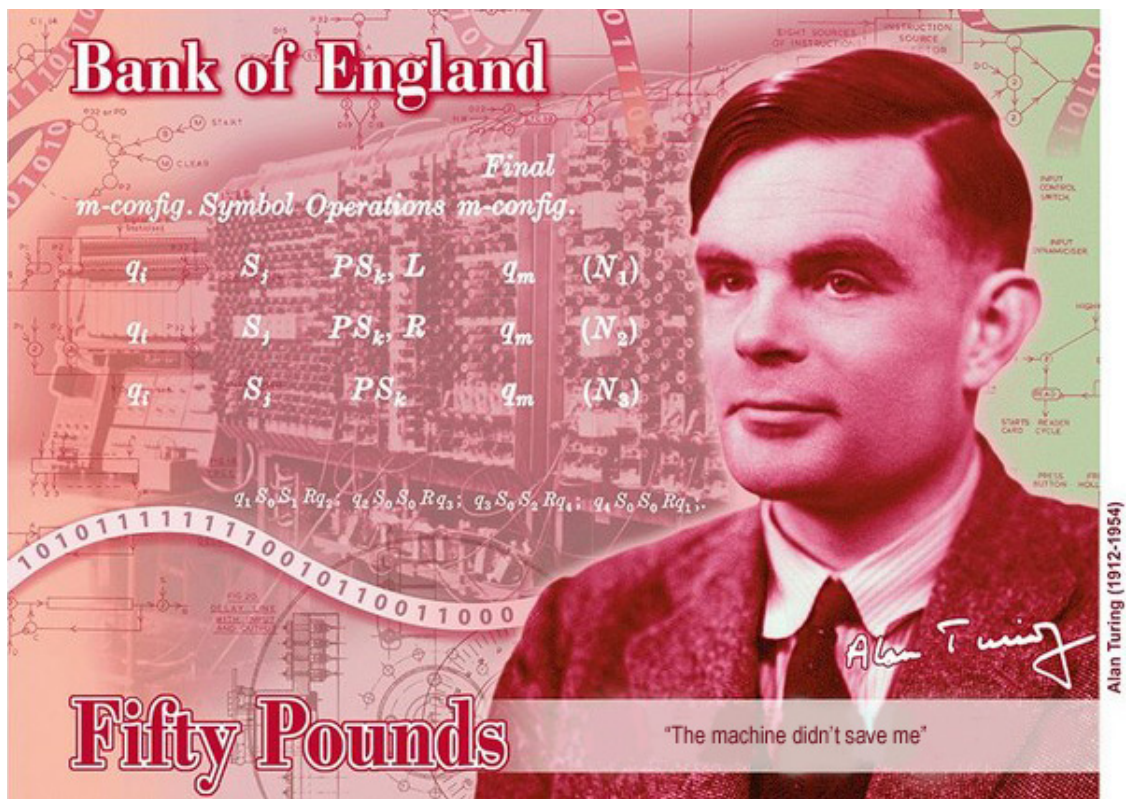


Figura 1 - *Fifty Pounds Turing*. 2022. NFT.

O problema não é mais fazer com que as pessoas se expressem, mas arranjar-lhes vacúolos de solidão e de silêncio a partir das quais elas teriam, enfim, algo a dizer. [...]. Suavidade de não ter nada a dizer, direito de não ter nada a dizer; pois é a condição para que se forme algo raro ou rarefeito, que merecesse ser dito.

Gilles Deleuze

APRESENTAÇÃO:

Essa pesquisa se inicia antes do processo de produção desta tese. É importante assinalar o trabalho do artista como uma pesquisa contínua, ao longo de sua carreira, que atravessa territórios que definem sua poética particular. A ideia de um artista pesquisador é algo trivial na arte hoje. Trata-se mesmo de um paradigma¹. Olhando retrospectivamente para a história da arte, cânones como Da Vinci ou Duchamp são recanonizados nos arquétipos do investigador, cientista alquimista que produz arte como resultado de suas amplas buscas. Esse enquadramento não é uma novidade; o que é característico do contemporâneo é a ênfase no aspecto de pesquisa das produções artísticas, ênfase dada pelos termos artista pesquisador, pesquisador artista, artista como pesquisador ou até artista-pesquisador.

A pesquisa que apresento aqui é um recorte temporal da minha produção. Neste momento me aventuro pelos territórios da imagem contemporânea. Meu interesse pela imagem aparece já no começo de meu trabalho como artista, quando me volto para a produção de desenhos e pinturas irremediavelmente figurativos. Ao se buscar um entendimento sobre aquilo que é denominado figurativo, encontra-se primeiro a dicotomia figurativo/abstrato, uma discussão basicamente moderna, mas que ainda sobrevive na academia, em algumas instâncias do mercado e no senso comum. Certamente seu sentido contemporâneo não se encontra nessa seara.

Intuo que as questões do figurativismo nos formatos chamados tradicionais (pintura, desenho, gravura, etc.), esses que estão presentes há mais tempo na história da arte,

1 Vale ressaltar que vive-se um momento em que o entendimento da arte como pesquisa é comum, como já disse acima. Muitos artistas são convidados por instituições para, além de expor trabalhos de arte, também dar palestras, fazer conferências, produzir textos, etc. sobre as questões que sua pesquisa artística aborda, privilegiando debates elencados como mais urgentes em cada contexto e época. Cada vez mais os artistas adentram os departamentos institucionais de pesquisa e os espaços de debate dentro e fora dos locais tradicionalmente atribuídos à arte. Como exemplo paradigmático desse fenômeno posso citar a atuação da Documenta de Kassel. Em 2012 a Documenta 13 teve como tópicos principais exatamente o conhecimento e a pesquisa. Porém, antes, mais explicitamente a partir de sua décima edição, em 1997, passou a existir um engajamento maior com a pesquisa de forma geral e com a exibição de trabalhos de arte como pesquisas artísticas. A Documenta vem se propondo a ser uma espécie de lugar de debates que acontecem através de pesquisas artísticas (Godói, 2018, p. 23). Como um dos maiores e mais influentes eventos de arte no mundo, a Documenta inspira a atuação de muitas instituições e eventos espalhados pelo globo, ajudando a espalhar esse paradigma.

na contemporaneidade, são as questões mais amplas da imagem. A partir daí minha pesquisa passa a girar em torno dessa palavra-chave: imagem.

Essa pesquisa ao redor da imagem começou com a série Interiores: a produção de paisagens através de pinturas, desenhos e gravuras figurando interiores arquitetônicos, produção que culminou na minha pesquisa de mestrado. Nos percursos bibliográficos que essa série me conduziu, percebo que na história da pintura, o gênero paisagem surgido no chamado Renascimento, carrega um ponto de inflexão na cultura visual do Ocidente e suas zonas de influência. A pintura de paisagem nascente não desejava mais representar o mundo visível, mas simulá-lo através da ilusão tridimensional produzida pela perspectiva.

Da tela pensada como uma janela, a natureza se torna uma ficção visual da cultura, encerrada em um espaço virtual. Uma passagem da representação à simulação. Baudrillard (1991), autor mais associado ao conceito de simulação, usa como exemplo a linha de Tordesilhas para elucidá-lo. A linha, que vai definir os primeiros contornos do território brasileiro, surge em um acordo político imperial onde o mapa do território é criado antes do território. O mapa, aquilo que seria a representação do território, não o representa mas o projeta, o antecede, o cria. Concluindo: a imagem precede o real, ou seja, cria o real, não o representa.

Mais de quinhentos anos depois da assinatura de Tordesilhas e das primeiras pinturas de paisagens, estamos em um mundo inundado por imagens e tragado para dentro de seus espaços virtuais. Acompanhando a lógica da mercadoria, da mercantilização de tudo, as imagens se infiltram em cada canto do mundo pelas teias capitalistas, que capturam o globo, tanto o terrestre como o ocular.

Aqui estamos, carregando uma tela acoplada ao corpo para onde quer que a gente vá; uma tela que cabe na palma da mão. Nesse ecrã, computadorizado e conectado à rede global de computadores, temos acesso a um mundo esquartejado em informação digital. Vemos um fluxo intenso e intermitente de imagens breves, que apressadamente dão lugar a outras como uma enxurrada². Passam levando toda informação que possam levar, de seus usuários, para alimentar uma economia de dados.

2 Referência à expressão usada por Rancière para caracterizar o momento contemporâneo marcado por uma presença de grande quantitativo de imagens. RANCIÈRE, Jacques. *O destino da imagens*. São Paulo: Contraponto, 2012.



Figura 2 - *Las meninas*. 2018. Colagem digital.

A tela que carregamos junto a nós nos captura. Captura nossa atenção, nossos olhos e o resto do nosso corpo, através de tecnologias de manipulação de comportamento, operadas silenciosamente pelas *Big Techs*. Essas imagens, além de tecnologias de controle, se tornam formas complexas de ver e se relacionar com o mundo. Também se tornam formas complexas de comunicação e uma extensão do corpo que ocupa os espaços sociais virtuais online através delas. São territórios a serem desbravados e reivindicados.

No universo mostrado por esses *devices* começo a elaborar uma nova pesquisa; penso em converter o trabalho gratuito de produção de dados comportamentais nas redes em pesquisa artística. Crio um procedimento investigativo simples: durante minhas flanagens nas vias informáticas capturo imagens que parecem ter algo que merece ser retido. Essas imagens formam um arquivo, desse arquivo seleciono algumas que se transformam em desenhos, em matérias diversas, em um processo de transdução. Transdução é um termo que pego emprestado da informática³ que se aplica à transformação de um arquivo de uma extensão a outra, mudando-se o programa capaz de decodificá-la. Assim a imagem é desmontada (análise) e remontada (síntese).

Nesse arquivo digital que criei começo a notar uma predominância temática: corpos generificados como masculinos que seguem um padrão determinado pela publicidade, pelo ensaio de moda e pela pornografia. Imagens que são estereótipos de gênero, padrão de beleza e objetos de desejo. Redenção e opressão sobrepostos.

A partir daí esse passa a ser meu foco: a imagem de corpos masculinos de uma perspectiva gay e queer. Independente do termo, a questão é simples: eu sinto atração sexual por essas imagens e isso passa a ser um dado dos trabalhos produzidos a partir delas. No que chamei de simples entra toda a complexidade da relação entre as imagens e as sexualidades e a questão das sexualidades dissidentes em uma cultura normativa e fóbica.

Se o corpo já foi convertido em imagem, os mistérios do corpo passam a ser os mistérios da imagem e os mistérios da forma. Exploro essa corporalidade através do desenho, técnica profícua para uma arqueologia dos fantasmas. Pesquisar a imagem através da produção de imagens pois como coloca Didi-Huberman (2013) em relação à linguagem verbal, a imagem é o domínio da aporia.

3 Por sua vez a informática se apropriou de um conceito da física. Na física, transdução aplica-se à mudança de uma forma de energia a outra forma de naturezas diferentes.

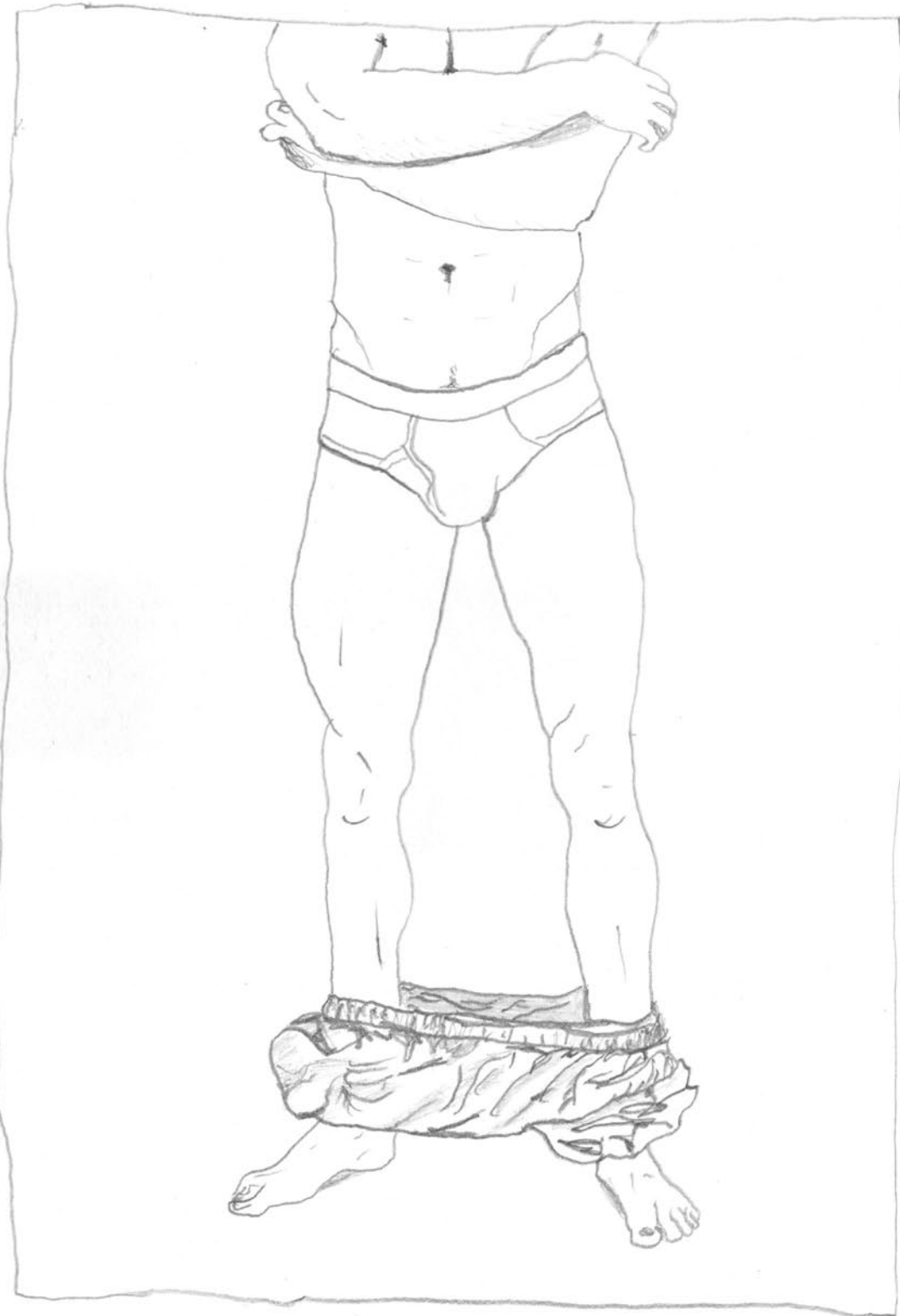


Figura 3 - *Abaixar as calças*. 2021. Grafite sobre papel sulfite, 148 x 210 mm.

A marcante característica pornográfica dessas imagens (uma pornografia leve, ou *soft porn* pra usar um termo próprio da indústria pornô) me leva a me aprofundar nos domínios da pornografia, onde acabo encontrando a filosofia de Paul B. Preciado. Ele é um filósofo que fala de forma precisa sobre o contexto que produz esses corpos-imagens. Contexto que ele vai nomear de farmacopornográfico, em razão da onipresença das imagens, cuja pornografia seria o principal modelo e também dos fármacos, tanto legais como ilegais, que alteram os corpos e determinam as subjetividades de nossa era. A era do anticoncepcional, da testosterona em gel, da cocaína, do rivotril, do MD, etc...

A pornografia como modelo para indústria cultural, como colocou o autor de *Testo Junkie*, está por trás de uma imagem que não deseja interpretações, e sim criar afetos corporais. Apresenta-se assim uma nova economia do controle, diferente daquela descrita por Foucault em *Vigiar e punir* (não que essa tenha sido extinta, mas convive e se hibridiza com as novas formas), um controle mais quente e sedutor, que substitui a repressão pela compulsão, que atravessa o corpo e exerce sua política em escala molecular.

Essas reflexões materializadas em texto e imagens artísticas deságuam nessa tese. A pesquisa do artista adentra no território da universidade. Me levando a pensar o que é e o que pode ser uma tese produzida por um artista. Esse acaba se tornando também um dos temas da tese, um pouco de metalinguagem que trago no primeiro capítulo.

Desde as primeiras experiências no Brasil de uma pós-graduação que abriga produções artísticas na década de 1970 até hoje, temos a realidade de artistas que procuram lugares diversos de atuação e interfaces com a sociedade, em um circuito de arte que se desloca e aglutina outros territórios além daqueles tradicionalmente pertencentes ao campo artístico, como museus, galerias, mídias especializadas, academia, etc⁴.

Pretendi criar uma tese que se contaminasse de estratégias artísticas e se hibridizasse com os formatos da tradição acadêmica. Não se trata de construir uma tese-obra⁵ (o

4 Conforme discute Basbaum em seu texto: BASBAUM, Ricardo. *Circuito de arte em deslocamento*. In: BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

5 Tese-obra seria aquela pensada como um trabalho de arte. Poderia se dar de diversas formas, como manifestações conceituais de texto artístico, escrita performática ou livro de artista, dentre múltiplas outras possibilidades. Vemos a idéia de pensar a pesquisa acadêmica como construção de um trabalho artístico na dissertação de Marilá Dardot, em: DARDOT, Marilá. *A de Arte*: a coleção Duda Miranda. Dissertação (Mestrado em linguagens visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003. Na dissertação de Dora Longo Bahia: BAHIA, Dora Longo. *Marcelo do Campo 1969-1975*. Dissertação



Figura 4 - Print de ambiente Instagram 1 (26 jun. 2022).

que é válido, mas não é o caso desta) e sim de contaminação e hibridismo.

O texto se inspira na abordagem dos estudos culturais, que se afunilam nos estudos de gênero, estudos queer, estudos visuais, etc. Penso os estudos culturais mais como uma abordagem do que como um campo. Falo como artista de dentro do campo da arte, mas para fora dele, criando intersecções e diálogos com as formas de produzir conhecimento de outros campos. Trata-se de produzir uma teoria de artista.

Chamo aqui de teoria de artista um tipo de texto produzido por artistas, derivado ou contínuo à exploração das questões abordadas na produção/pesquisa artística. Uma produção que não é necessariamente acadêmica, mas, dentro da universidade, pode dar origem a teses e dissertações. Vou ficar com essa breve definição que serve mais para pensar a minha produção. Outros autores vão trabalhar de formas diversas com a ideia de teoria de artista, como Walter Godói (2018) em sua tese de doutorado, uma das mais completas que encontrei sobre pesquisa, arte e academia no Brasil.

Fora da universidade esses textos podem estar em catálogos, artigos (tanto acadêmicos como não acadêmicos), revistas literárias, manifestos, entre muitas outras

(Mestrado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2003. Também na tese de Ricardo Basbaum, em: BASBAUM, Ricardo. *Você gostaria de participar de uma experiência artística* (+NBP). Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

possibilidades. Eles podem também ser arte. Muitos artistas vão reivindicar o status de trabalho de arte para suas teorias de artista. Não é o meu caso.

Apesar de não ser designer, me arrisquei na diagramação da tese como forma de pensá-la também graficamente, já que estamos no campo do visual. Penso em um texto que junto às imagens artísticas produzidas no âmbito desta pesquisa se contaminam e entrelaçam, mas também podem se separar.

Pensei e produzi essa tese sempre guiado pelo pensamento artístico, trabalhando por ferramentas artísticas de produzir pensamento e construir conhecimento, de uma maneira particular que o artista e seus saberes podem conceber. Termos acadêmicos rígidos podem ser lidos como acadêmicos ou apropriados como poéticos. Temos assim uma tese de artista.

Por último gostaria de fazer uma breve observação sobre o título da tese. Optei pelo termo em inglês *send nudes* no lugar do que seria seu correlato usado no Brasil "manda nudes". Penso que a melhor tradução para *send nudes* seria "envie nudes", mas é uma expressão pouquíssimo usada e um tanto quanto formal, por outro lado "mandar" carrega também o sentido de ordenar, dar ordem, sentido que quis me esquivar.

O verbo *send* carrega muito mais significados, segundo uma breve pesquisa em dicionários da língua inglesa (Oxford, Thesaurus, Linguee) *send* pode ter o sentido de: *address, assign, circulate, commit, deliver, mail, dispatch, drop, express, fire, post, relay, shit, shoot, cast, delegate, direct, emit, expedite, fling, divulge, radiate, route, get under way, give off, let fly, put out, rush off, transmit* entre outros. Já *nudes* é um estrangeirismo normalizado no português coloquial que pode ser traduzido simplesmente como nus. É um termo curto para imagens com nudez e costumou-se entendê-lo como nudez da própria pessoa que envia, ou *send, tais nudes*.

CAPÍTULO I:

Oferendas ateniense

Então a imagem não passa de uma mortalha encontrada num túmulo deserto, na qual continuam a se inscrever nossos desejos de ressurreição.

Marie-José Mondzain

O título *Oferendas Atenienses* é uma referência ao mito grego do labirinto. Neste mito, o rei de Creta constrói um imenso labirinto para esconder o Minotauro, monstro nascido de uma maldição divina para punir a insubordinação do rei ao deus do mar. Devido a tributos de guerras perdidas, a cidade-estado de Atenas era obrigada, periodicamente, a enviar a Creta, jovens para serem colocados no labirinto e fatalmente acabar sendo devorados pelo Minotauro. Assim se alimentava a besta metade humana metade animal.

Os desenhos a seguir foram feitos a partir de fotografias retiradas do Instagram. As cenas são montadas com imagens de figuras humanas e arquiteturas modernas. As figuras humanas são, em sua maioria, retiradas de páginas de modelos profissionais ou “biscoiteiros”, de fotógrafos que produzem *softporn* com fins comerciais e campanhas publicitárias de diversos tipos. As imagens de arquiteturas por sua vez, são retiradas de fundos de fotografias diversas e de páginas dedicadas a fotografia de arquitetura.

Esse foi o primeiro trabalho com o qual abordo essa temática dentro da minha produção artística. De certa forma, essa pesquisa nasceu com essa série, a partir da tomada de consciência das questões que esses desenhos colocavam e que posteriormente foram desdobradas. *Oferendas Atenienses* funciona como um *work in progress*. Durante todo o tempo da pesquisa ela foi ganhando novas peças e provavelmente ganhará outras depois.

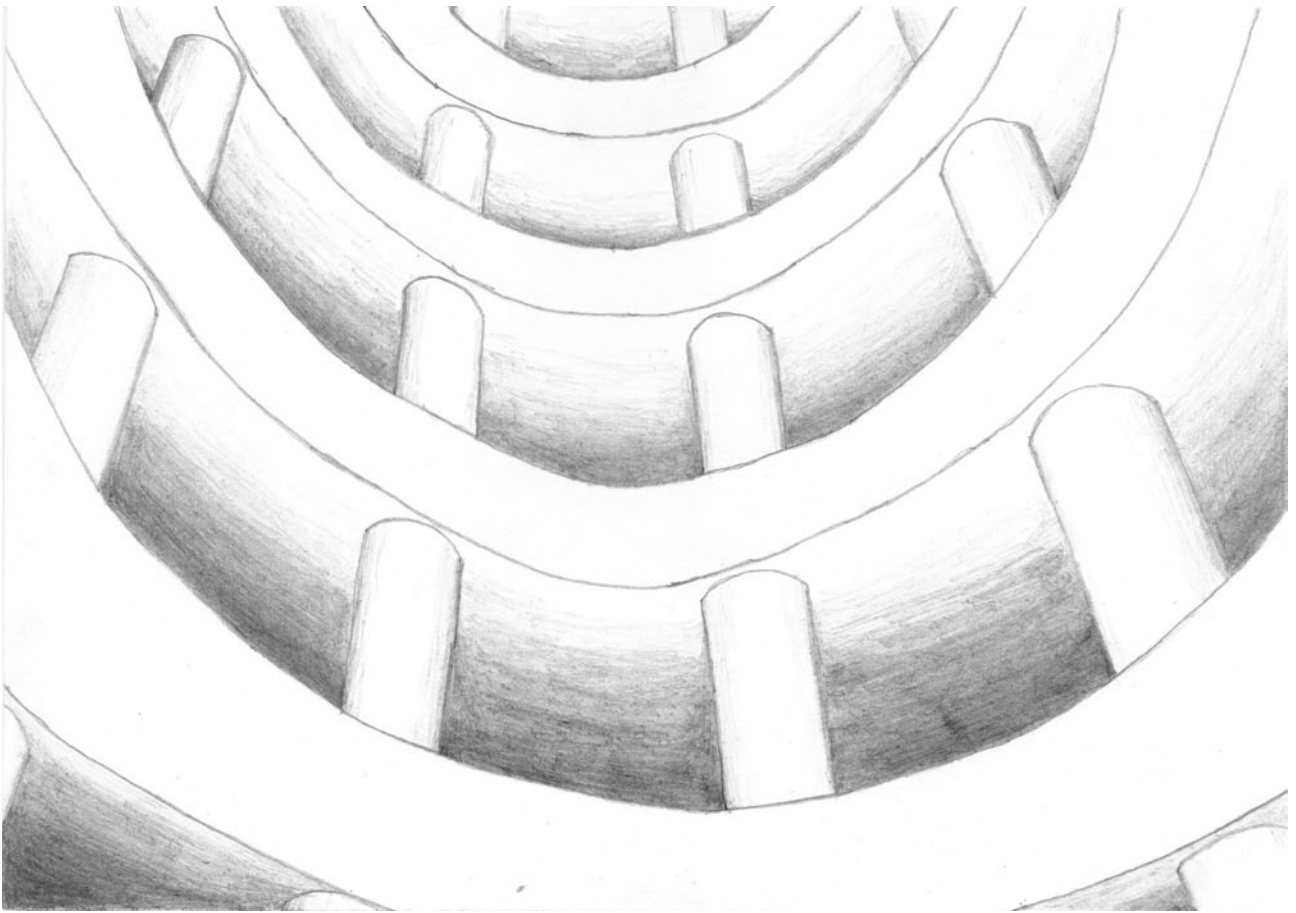


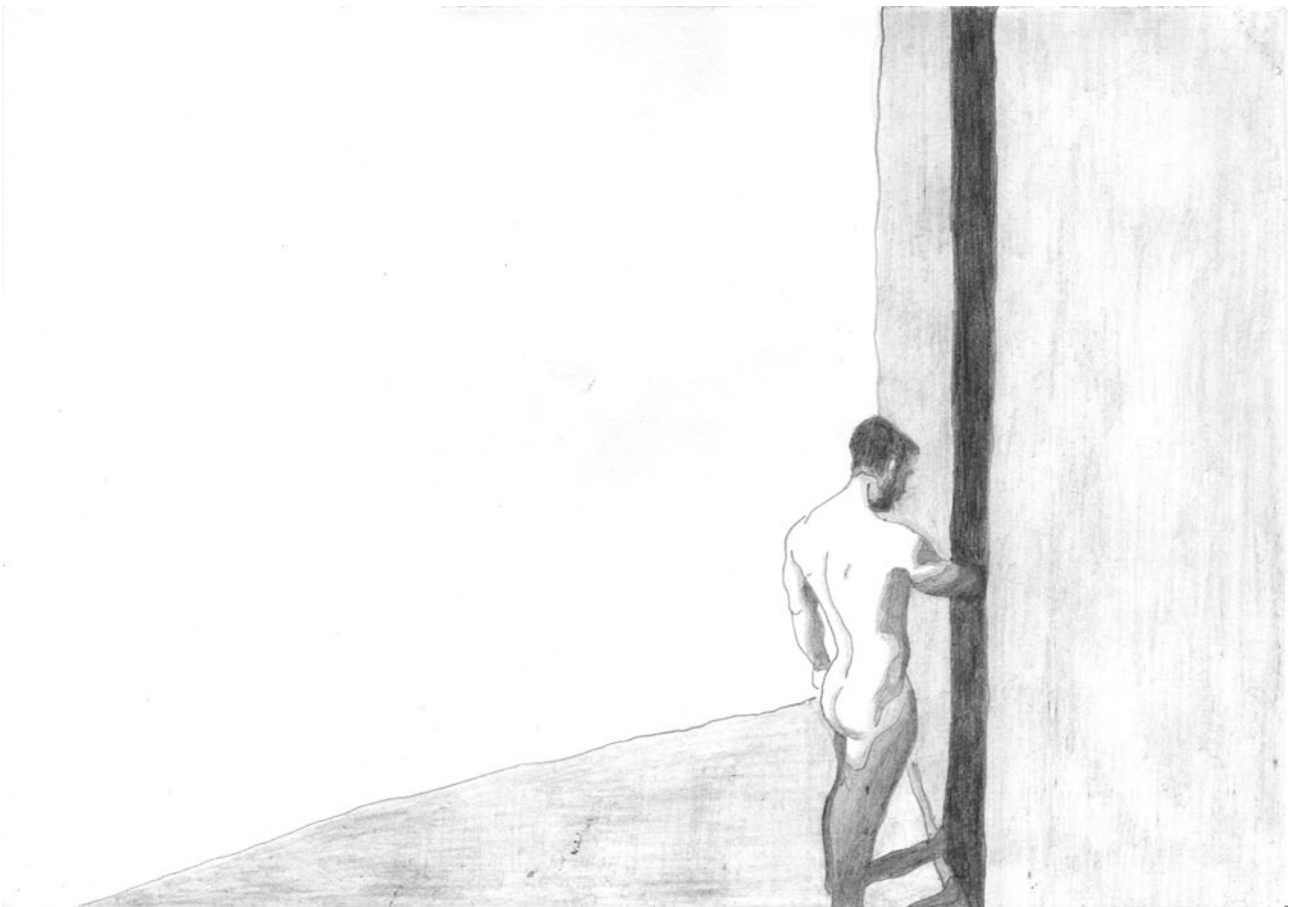
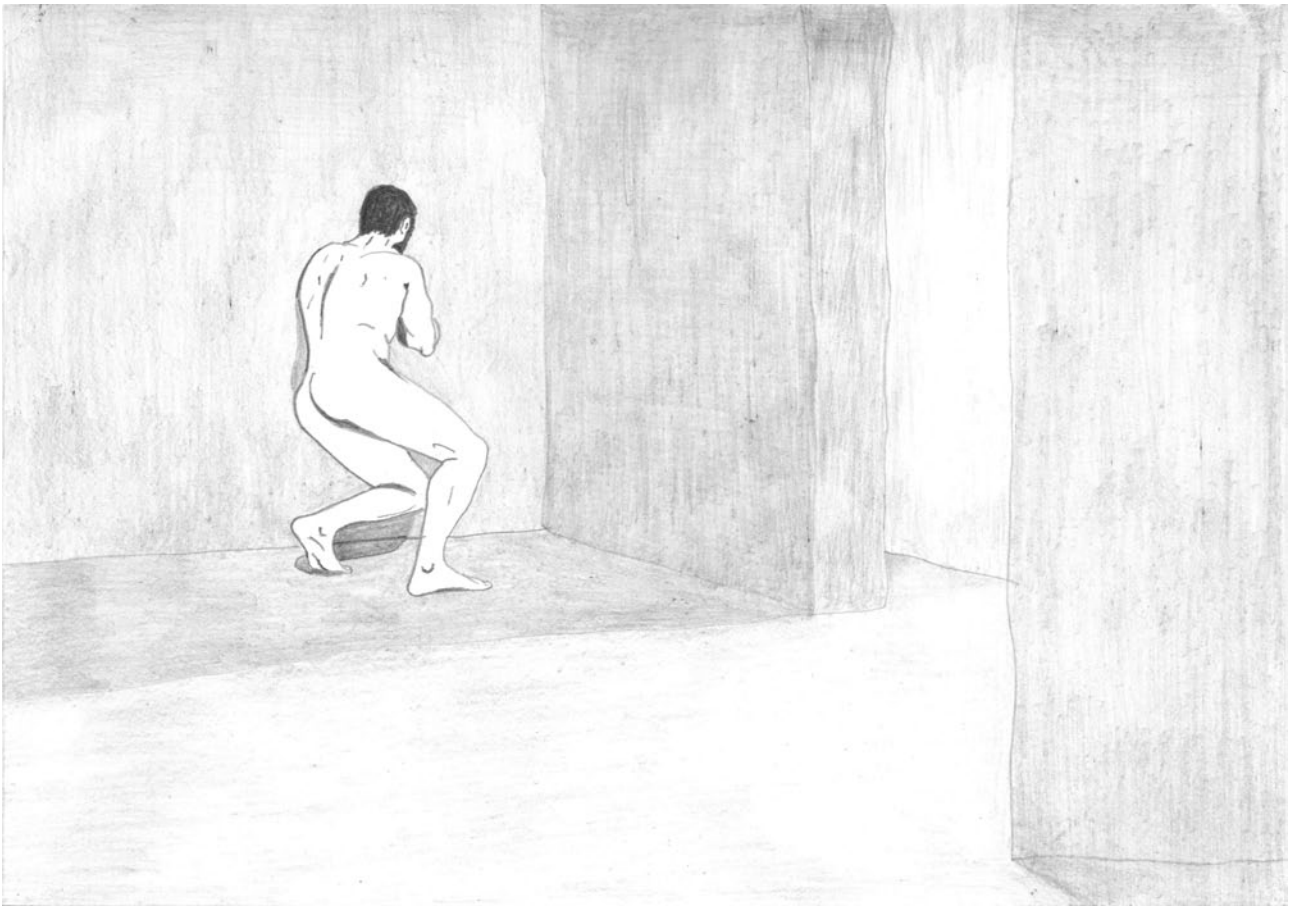
Figura 5 - Sem título, da série: *Oferendas atenienses*. 2018-2023. Grafite sobre papel sulfite, 148 x 210 mm.



Figura 6 - Sem título, da série *Oferendas atenienses*. 2018-2023. Grafite sobre papel sulfite, 148 x 210 mm.



Figura 7 - Sem título, da série: *Oferendas atenienses*. 2018-2023. Grafite sobre papel sulfite, 148 x 210 mm.



Figuras 8 e 9 - Sem título, da série: *Oferendas atenienses*. 2018-2023. Grafite sobre papel sulfite, 148 x 210 mm cada.

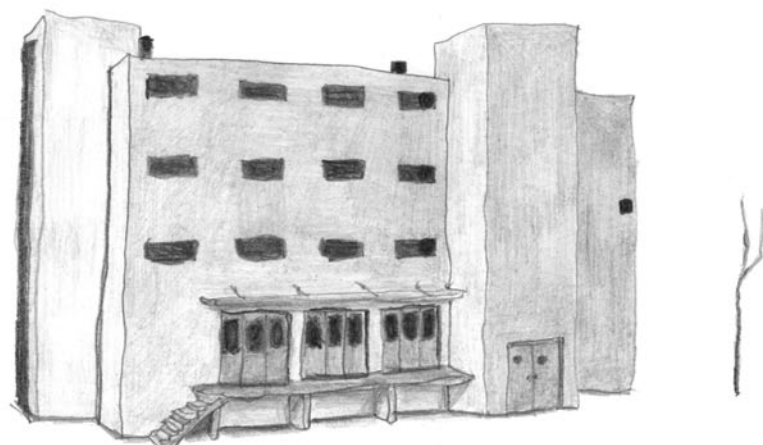
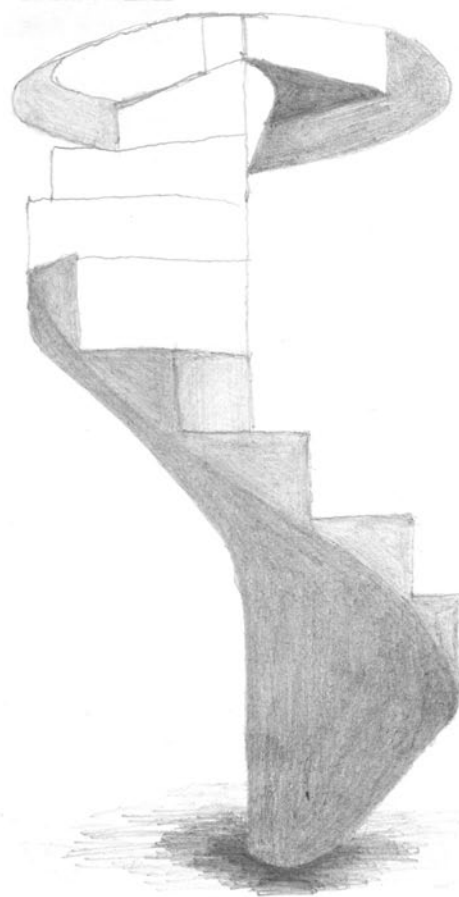


Figura 10 - Sem título, da série: *Oferendas atenienses*. 2018-2023. Grafite sobre papel sulfite, 148 x 210 mm.



Figuras 11 e 12 - Sem título, da série: *Oferendas atenienses*. 2018-2023. Grafite sobre papel sulfite, 148 x 210 mm



Figuras 13 e 14 - Sem título, da série: *Oferendas atenienses*. 2018-2023. Grafite sobre papel sulfite, 148 x 210 mm



Figura 15 - Sem título, da série: *Oferendas atenienses*. 2018-2023. Grafite sobre papel sulfite, 148 x 210 mm.

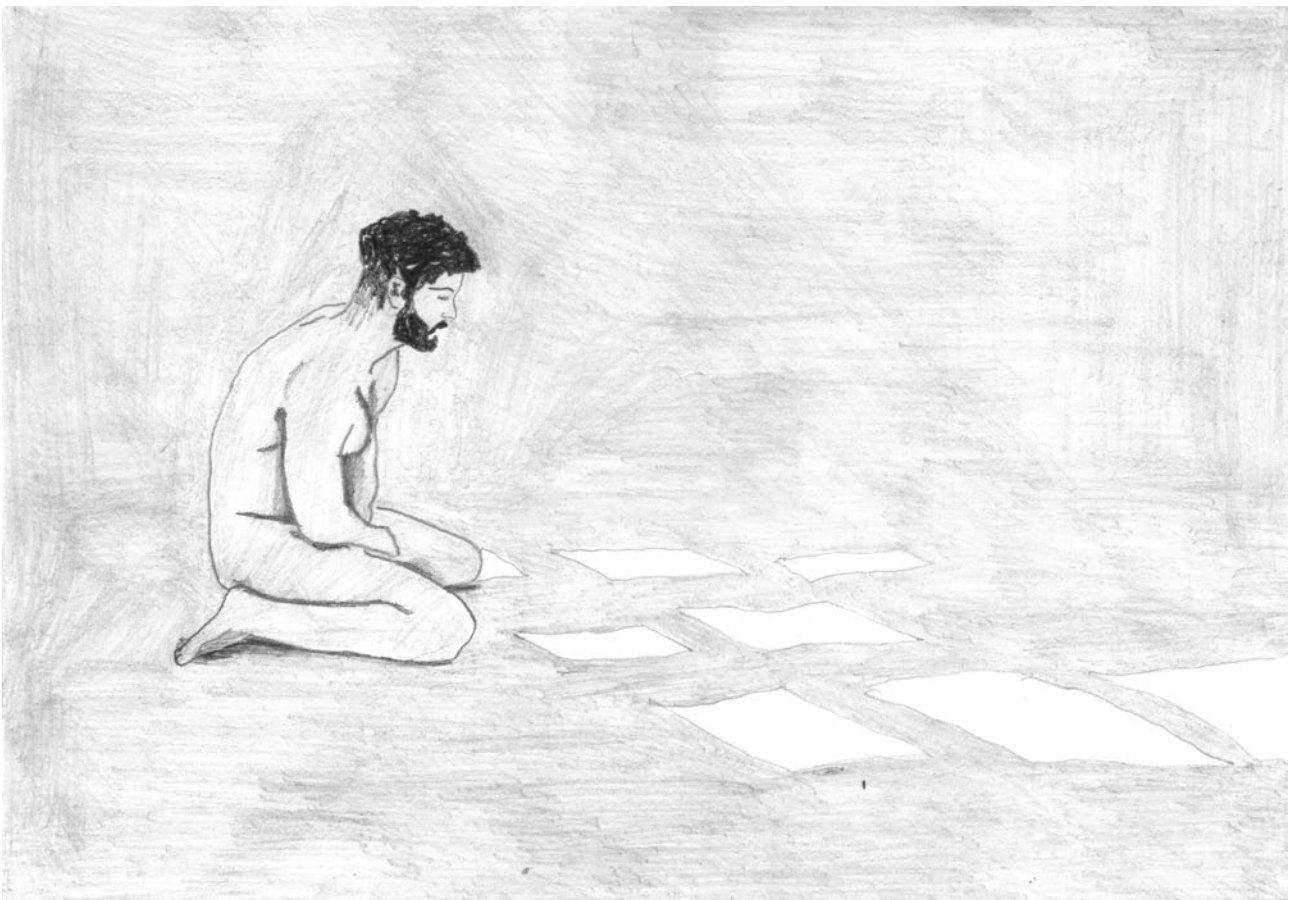
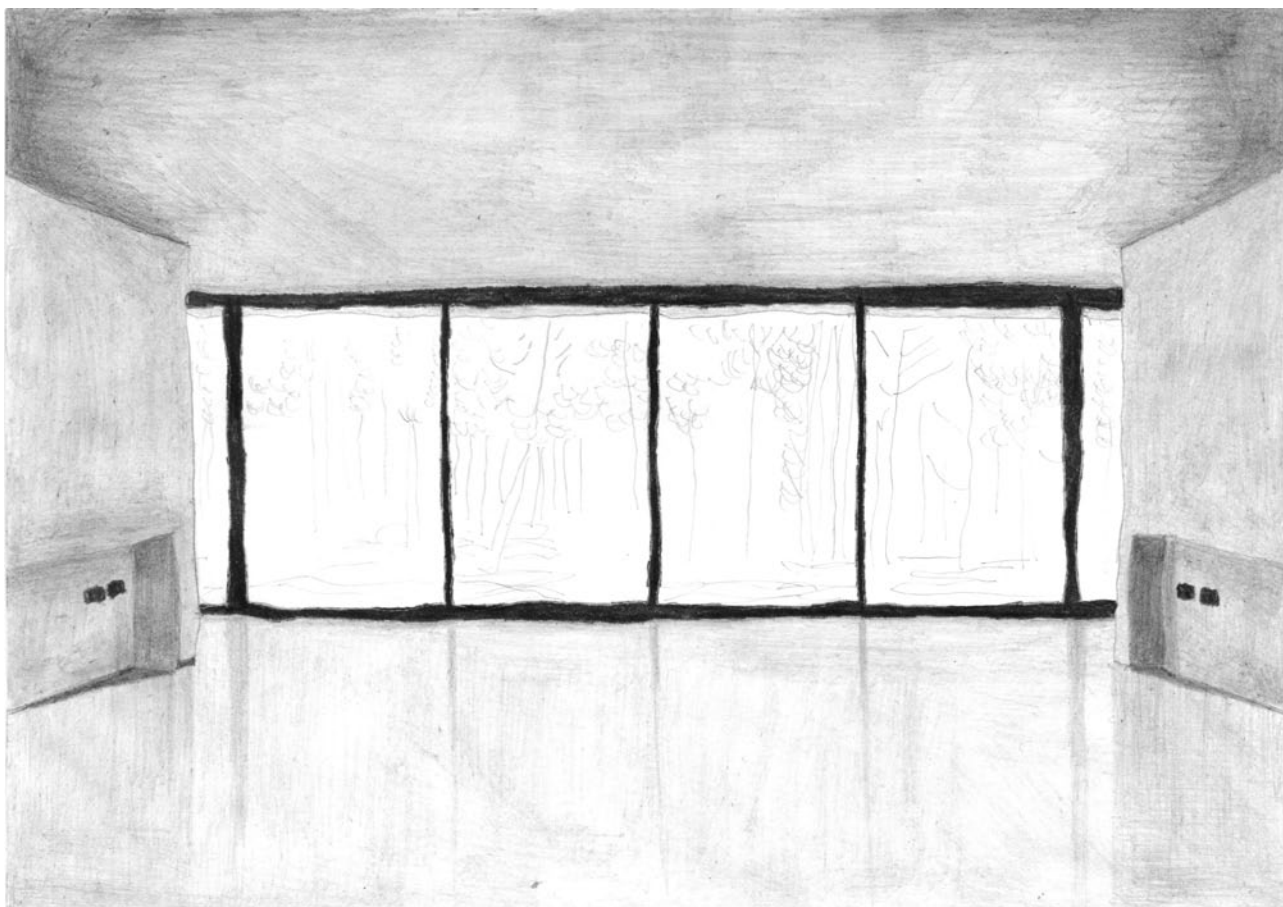
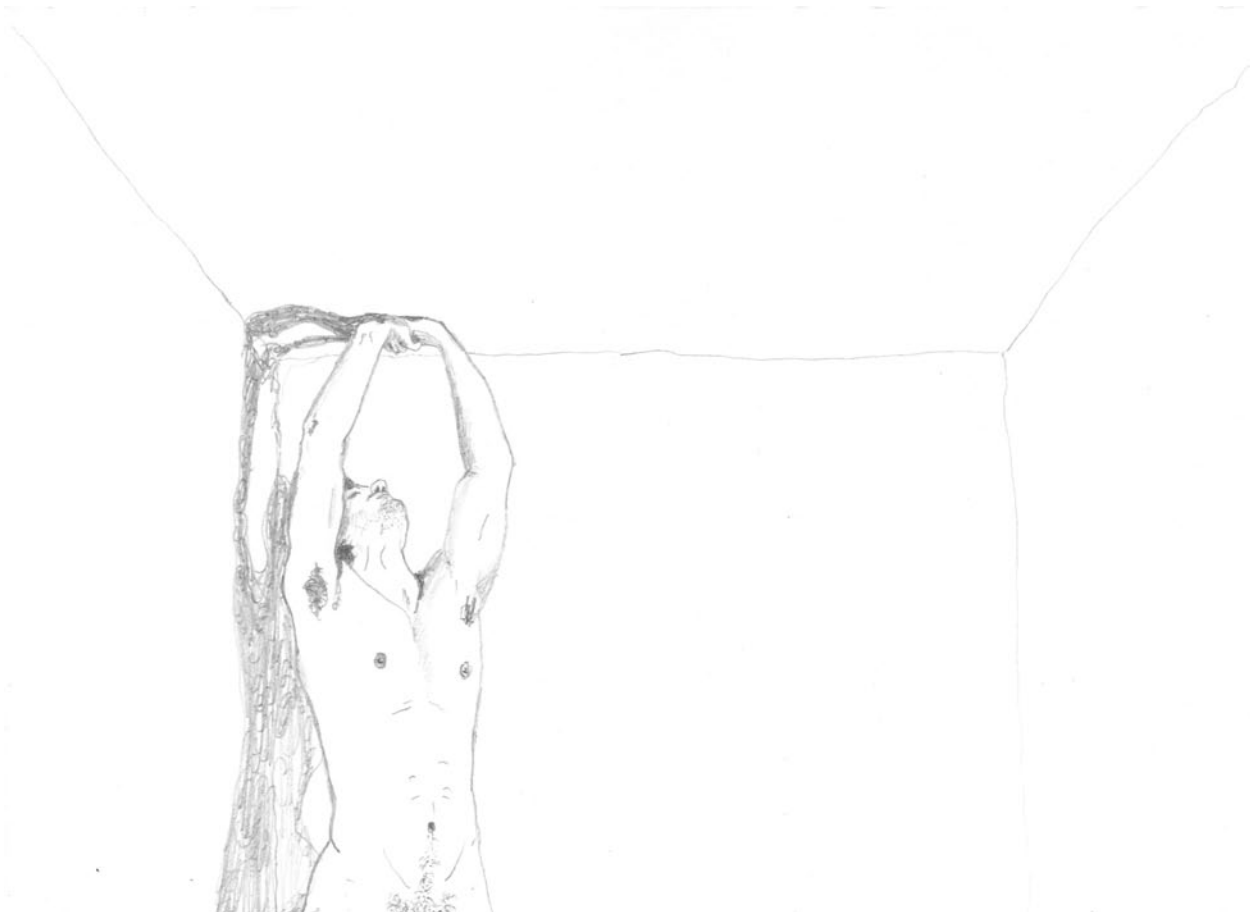


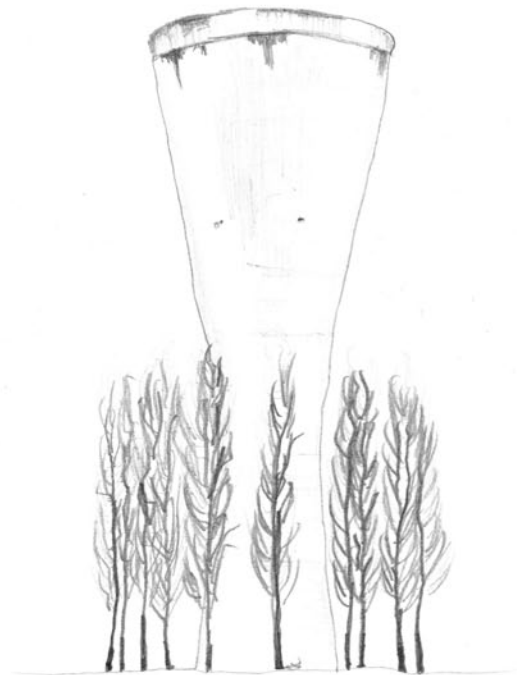
Figura 16 - Sem título, da série: *Oferendas atenienses*. 2018-2023. Grafite sobre papel sulfite, 148 x 210 mm.



Figuras 17 e 18 - Sem título, da série: *Oferendas atenienses*. 2018-2023. Grafite sobre papel sulfite, 148 x 210 mm



Figura 19 - Sem título, da série: *Oferendas atenienses*. 2018-2023. Grafite sobre papel sulfite, 148 x 210 mm.



Figuras 20 e 21 -Sem título, da série: *Oferendas atenienses*. 2018-2023. Grafite sobre papel sulfite, 148 x 210 mm



Figura 22 - Sem título, da série: *Oferendas atenienses*. 2018-2023. Grafite sobre papel sulfite, 148 x 210 mm.

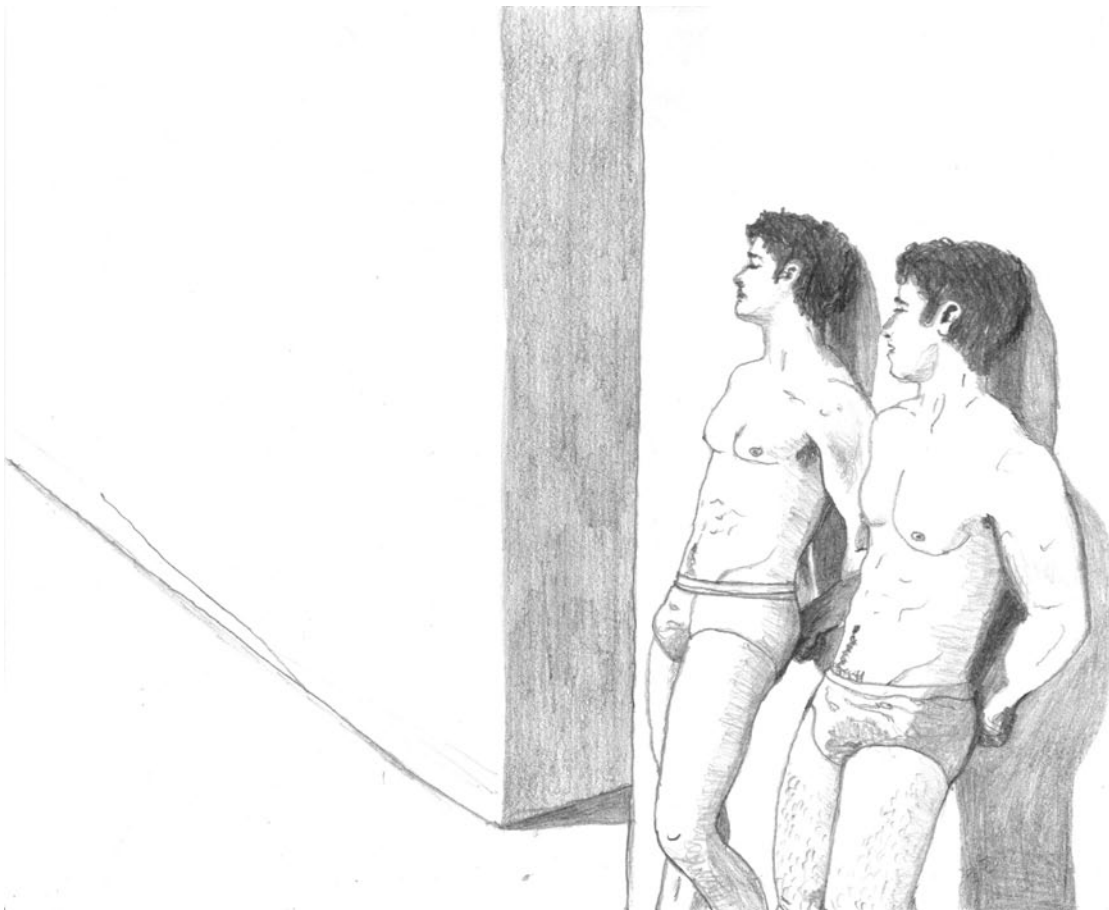


Figura 23 - Sem título, da série: *Oferendas atenienses*. 2018-2023. Grafite sobre papel sulfite, 148 x 210 mm.

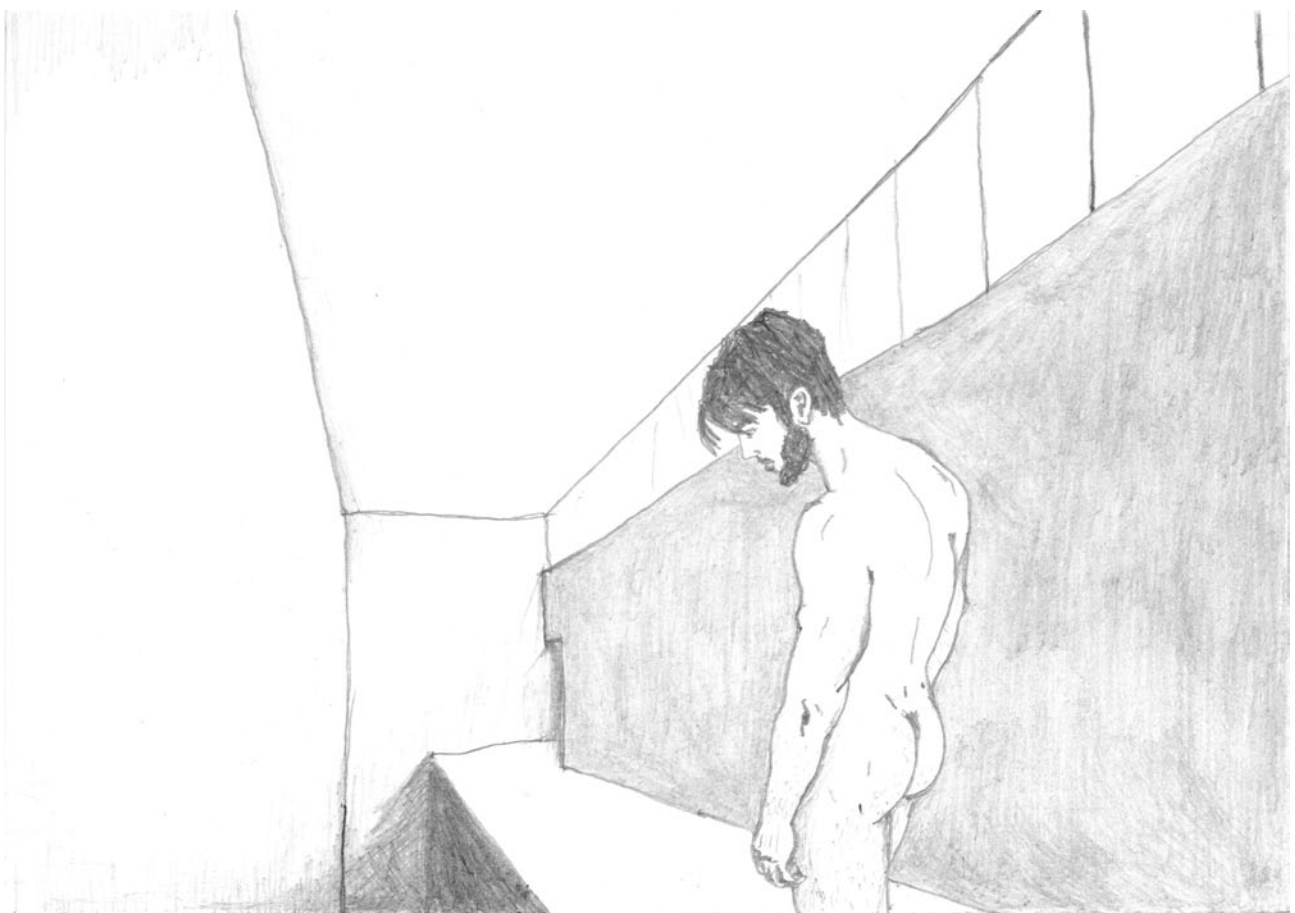


Figura 24 - Sem título, da série: *Oferendas atenienses*. 2018-2023. Grafite sobre papel sulfite, 148 x 210 mm.



Figura 25 - Sem título, da série: *Oferendas atenienses*. 2018-2023. Grafite sobre papel sulfite, 148 x 210 mm.

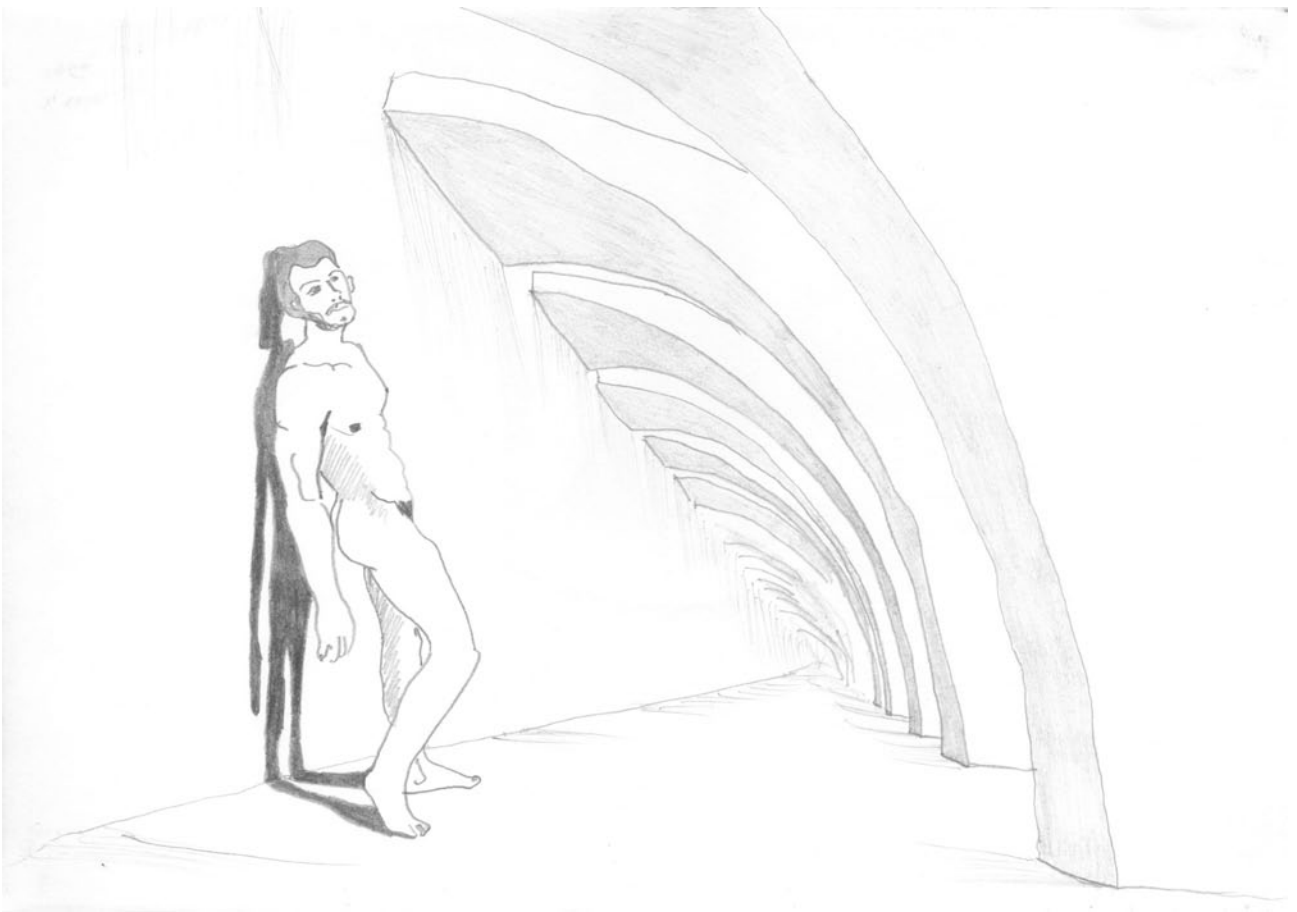


Figura 26 - Sem título, da série: *Oferendas atenienses*. 2018-2023. Grafite sobre papel sulfite, 148 x 210 mm.

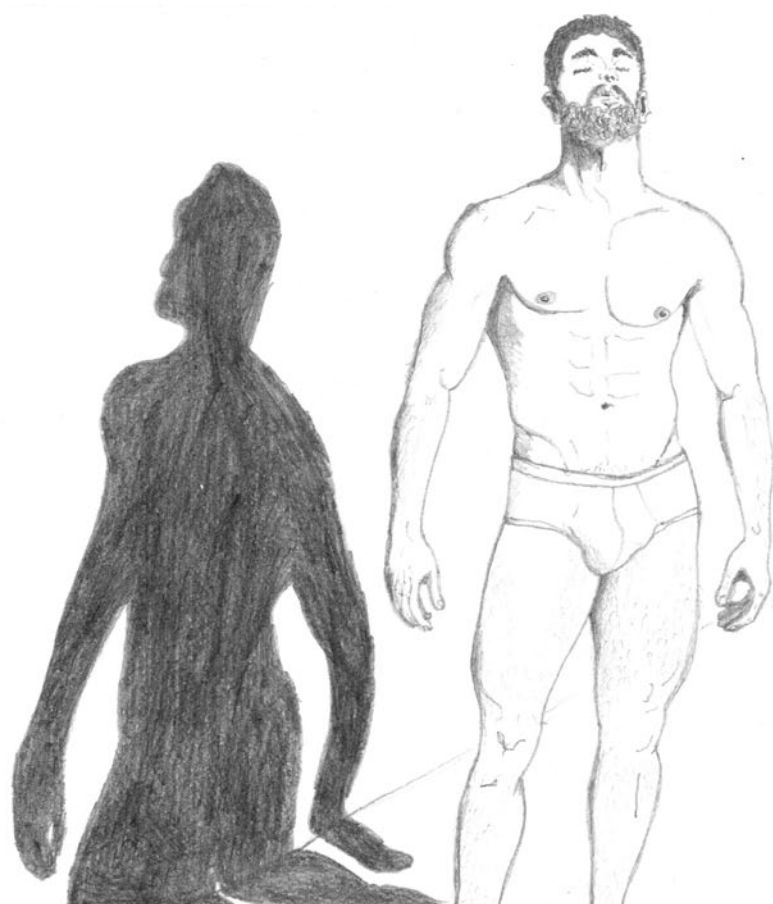


Figura 27 - Sem título, da série: *Oferendas atenienses*. 2018-2023. Grafite sobre papel sulfite, 148 x 210 mm.



Figura 28 - Sem título, da série: *Oferendas atenienses*. 2018-2023. Grafite sobre papel sulfite, 148 x 210 mm.

CAP II:

Questões metodológicas

A idéia filosófica da imagem talvez não passe, afinal, de um modo de Narciso aprender a nadar.

Marie-José Mondzain

O que é e para que serve uma tese em Artes Visuais? Não sei ao certo responder essa pergunta. Mas o que me parece mais visível, num primeiro instante, é que nos faltam modelos claros a serem seguidos para as pesquisas de artistas na universidade. Muitas empreitadas na criação desses modelos fracassaram pela própria necessidade de liberdade das formas e fazeres artísticos. Essa ausência de modelos não é algo negativo. Na falta de uma forma clara de desenvolver uma pesquisa acadêmica em Artes Visuais, a construção da própria tese se constitui pesquisa e construção de conhecimento, criam-se novas formas que uma tese pode ter ou ser.

Parte das pesquisas acabam tentando responder essa pergunta e procuram formas diversas de fazê-lo, da mesma forma como cada artista procura sua própria poética. Atualmente esse é um tema de bastante interesse em muitos programas de pós-graduação em Artes tanto no Brasil como no exterior, como atesta Walter Godói (2018). Essa questão vem me inquietando desde o final de meu mestrado e vejo que inquieta também muito de meus colegas pesquisadores, por isso gostaria de me ater um pouco a ela.

Opto aqui pelo termo “pesquisa de artista” em vez do mais comum “pesquisa em arte”. Penso que o termo “pesquisa de artista” abrange todas as formas de pesquisas de artistas, não só as pesquisas acadêmicas. Entendo aqui a produção artística, dentro e fora da academia, como pesquisa, como comentei na apresentação desta tese. O termo “pesquisa em artes” remonta ao pensamento de Zamboni¹ e define uma pesquisa que é

1 Sílvio Zamboni foi importante estabilizador do campo artístico universitário, que quando conselheiro do CNPq foi responsável pela legitimação da área das Artes no âmbito da pesquisa e por seu financiamento (Godói, 2018, p. 49). Zamboni expôs seu pensamento sobre arte e pesquisa principalmente em seu livro: ZAMBONI, Sílvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Autores Associados, 1998.



Figura 29: Print de ambiente Instagram 2 (12 jul. 2022).

feita pelo artista na universidade sobre processos de criação (Godói, 2018, p. 125).

Dentro da pós-graduação, as pesquisas dos artistas vão buscar atender a outros parâmetros além dos característicos de cada produção artística, se conformando à pesquisa acadêmica e às exigências específicas dos diversos programas. Essas conformações vão variar em cada programa além de já terem sido entendidas de diversas formas ao longo do tempo. A forma que se dá a pesquisa de artista na pós-graduação é algo em construção e tem se caracterizado pela experimentação de modelos, formatos, metodologias, hibridismos, etc.

Pretendo assinalar com o termo pesquisa de artista que mesmo na academia essa pesquisa tende a extrapolar o contexto acadêmico e se imbricar na trajetória do artista circulando como arte ou outra forma em contextos diversos.

Contextualizando historicamente as pesquisas de artistas dentro da universidade, vemos que no Brasil a primeira delas, defendida em um programa de pós-graduação específico para as Artes, foi feita na ECA (Escola de Comunicação e Artes) da USP em 1980. Tal pesquisa foi realizada pela artista pesquisadora Regina Silveira (1980) e consiste em sua dissertação para obtenção do título de Mestre em Artes junto ao Departamento de Artes Plástica da ECA USP².

2 Antes de Regina Silveira, os artistas pesquisadores Renina Katz e Cláudio Tozzi defenderam dissertações (respectivamente em 1979 e 1980) que contavam com produções artísticas na FAU (Faculdade de

A defesa foi composta tanto da apresentação da dissertação quanto de uma exposição no Museu de Arte Contemporânea da universidade (MAC USP), propostos pela artista como uma coisa só. A dissertação era um tomo de 70 páginas, sendo 20 de texto e outras 44 de reproduções fotográficas reduzidas da série de trabalhos intitulada *Anamorfás* apresentada na exposição. O texto da dissertação consistia em: “[...] um ‘texto descritivo’ com referências à produção anterior da artista e à história da arte, através de aspectos conceituais relacionados com a obra, a partir de uma bibliografia.” (Silveira apud Godói, 2018, p. 45).

A pesquisa que Silveira apresentou em sua dissertação contém diversos elementos que vão perpassar suas obras posteriores. Silveira encarna um tipo de artista que constrói sua produção com escopo bem específico, que vai se desdobrando em suas múltiplas possibilidades ao longo de sua carreira e se torna uma identidade do artista. *Anamorfás* já carrega alguns elementos comuns aos trabalhos que a artista apresentou posteriormente, como por exemplo na 34^o Bienal de São Paulo³ em 2022.

Em entrevista a Godói, Silveira coloca que *Anamorfás*: “foi apresentado como que cientificamente, diz ela, que teve que começar a desbravar a questão da metodologia científica e trabalhar com os protocolos vindos da Ciência.” (Silveira apud Godói, 2018, p. 45).

Então, entre o mimetismo, apropriação e/ou paródia das formas de pesquisa científica e o experimentalismo artístico característico do final da década de 1970, surgem os primeiros passos da pesquisa de artista na pós-graduação brasileira. A dissertação de Silveira é notável pelo seu pioneirismo, e por ter sido feita em um período de grande repressão e desconfiança em relação às artes por parte dos militares que estavam no poder na época. Depois dessa pesquisa, a ECA passou a aceitar com normalidade pesquisas com produções artísticas vinculadas para obtenção de títulos de mestre e doutor.

A pesquisa de artista foi se desenvolvendo lentamente nas universidades brasileiras. Segundo levantamentos de Godói (2018) até o ano de 1998 a ECA USP tinha o único programa de pós-graduação com mestrado e doutorado que abrigava produções artís-

Arquitetura e Urbanismo) da USP. Porém Silveira foi a primeira a defender uma dissertação do tipo dentro de um programa específico em Artes Visuais. Depois desses casos pioneiros na FAU USP, esse tipo de pesquisa acabou não se estabelecendo por lá (Godói, 2018, p. 46).

3 34^o BIENAL DE SÃO PAULO. Home page. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/artistas/7338>. Acesso em: 18 jan. 2023.

pesquisas com produção artística foi a Universidade Paris 1 Sorbonne, na década de 1970, alguns anos após as reestruturações acadêmicas posteriores ao maio de 1968 (Darras, 2012, p. 116). A França foi pioneira nesse tipo de pós-graduação, assim como o Brasil, e ambas guardam entre si várias proximidades.

Vale citar também o caso do Reino Unido, que teve seus primeiros programas surgidos por volta do final da década de 1970 e o caso do Japão, que teve suas primeiras defesas de doutorado do tipo em 1982. No resto do mundo, programas como esses foram aparecer mais recentemente (Godói, 2018, p. 108-111).

Em um seminário⁶ realizado em 2012 em São Paulo, Bernard Darras, professor da Universidade Paris 1 Sorbonne, falou sobre a experiência dessa pós-graduação pioneira⁷. Segundo o professor, nos programas que observou, a partir de 1970, as pesquisas de artistas começaram como uma espécie de metaprática, onde se desenvolvia uma prática artística e um texto reflexivo sobre essa prática. Essa metodologia, que pode-se dizer que foi uma das primeiras a ser legitimada em uma pós-graduação, ainda perdura em muito programas, inclusive no Brasil.

Esse modelo criticado por Darras, também se faz presente em pós-graduações no Brasil e pude observá-lo no IA-UFRGS, onde cursei meu mestrado⁸. Muitos professores desse programa cursaram seu doutorado na França e trouxeram metodologias e discussões de lá. Godói também percebe a conexão de vários pesquisadores no Brasil com as práticas da Paris 1 Sorbonne (Godói, 2018, p. 57). Acho por exemplo que essa definição de metaprática pode ser aplicada à pesquisa pioneira de Silveira.

Essa prática, ou melhor, metaprática, foi importante para estabelecer a pesquisa artís-

a definição de pesquisa artística é objeto de muitas discordâncias, com variados significados e caracterizações, o que impossibilita um desfecho único para essa história e só reflete a multiplicidade de procedimentos e interpretações que recaem no que pode ser entendido tanto como pesquisa quanto arte” (Godói, 2018, p. 120).

6 Seminário Internacional ARTE_PESQUISA: Inter-Relações, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP, pelo programa de Pós-graduação em Artes Visuais da USP e pelo programa de pós-graduação em Artes Visuais da UNICAMP, realizado entre os dias 9 e 11 de outubro de 2012 na Instituto de Artes da UNESP, São Paulo. A conferência foi realizada no dia 10 de outubro de 2012.

7 Tive acesso a sua conferência através de artigo na Revista Ars. DARRAS, Bernard. *Pesquisa em arte por ocasião dos doutorados baseados na prática*: um estudo do caso da Universidade de Paris 1 Sorbonne. Ars, São Paulo, n.20, p.109-127, 2012.

8 Sobre meu mestrado e o programa da UFRGS de Artes Visuais PPGAV gostaria de salientar uma prática que considero fundamental, adotada nas pesquisas de artistas do programa, que é a obrigatoriedade de uma exposição para as defesas de mestrado e doutorado na linha de Poéticas Visuais, que abriga pesquisas de artista.

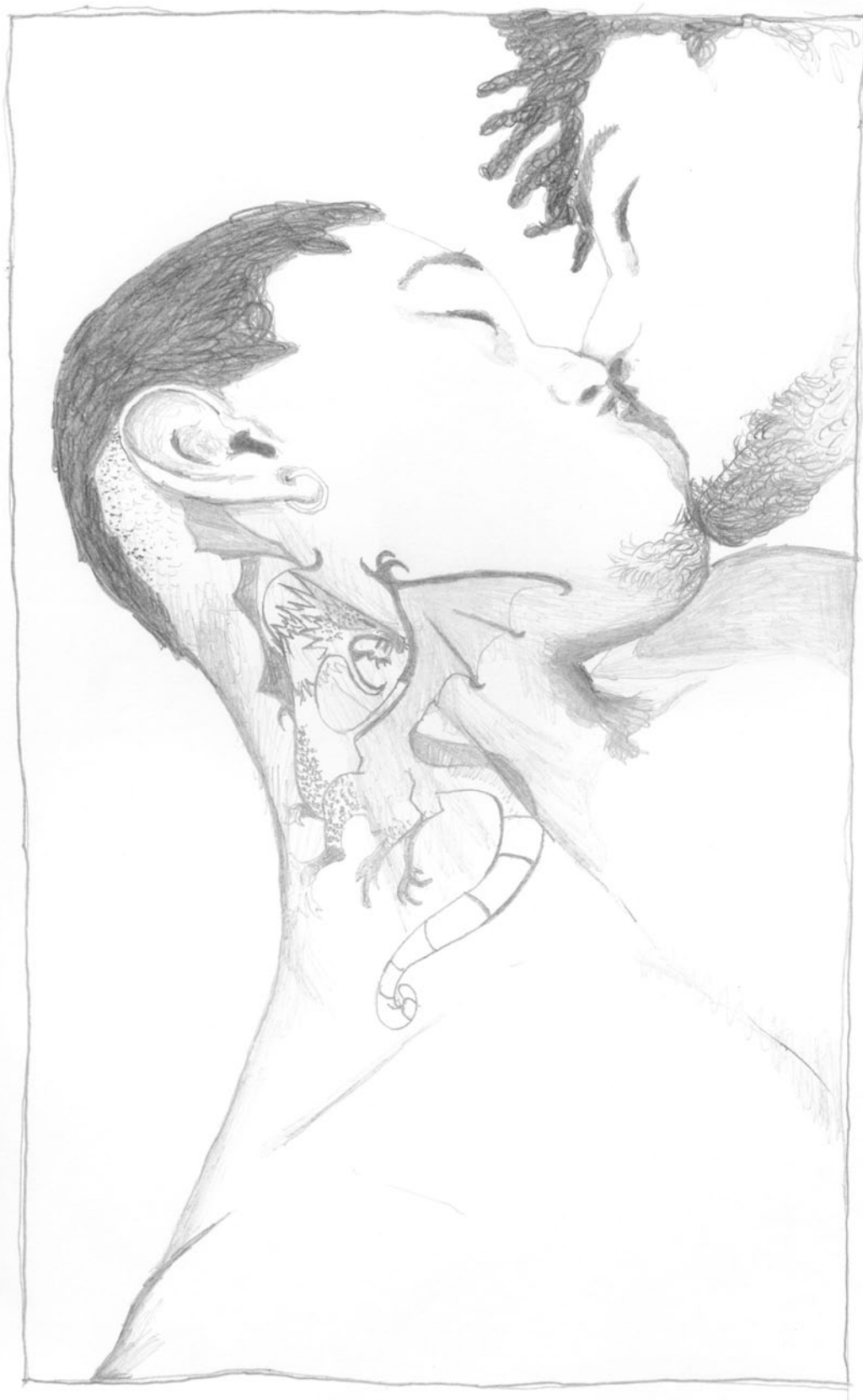


Figura 31 - *Canções de amor e morte Cap. I: O dragão* (versão 2, parte 1). 2019/23. Desenho, grafite sobre papel sulfite e fotografia digital, dimensões variáveis.



Figura 32 e 33 - *Canções de amor e morte Cap. I: O dragão* (versão 2, parte 2). 2019/23. Desenho, grafite sobre papel sulfite e fotografia digital, dimensões variáveis.

tica nos programas de pós-graduação universitários, mas implica muitas questões. Darras indagou muitos doutores, doutorandos e professores de pós que exerceram essa forma de pesquisa artística e nos informa que:

Todos reconhecem sua dívida para com a filosofia e a história da arte e sua sujeição a essas disciplinas, as quais eles admitem dominar não mais que superficialmente.

Todos reconhecem os efeitos negativos do autodidatismo, da improvisação e do sincretismo metodológico.

Todos reconhecem as dificuldades de conceituar e teorizar com rigor, mas também a tentação de fazer uso de jargões para parecer erudito ou de desviar para posturas ensaísticas, poéticas ou literárias em que dominam as metáforas e aproximações.

Todos reconhecem a dificuldade de ser ao mesmo tempo, um ator em ação, uma testemunha dessa ação, um observador da ação e do ator, a única testemunha e observador, e por fim um analista sem métodos e sem suporte científicos sólidos. (Darras, 2012, p. 123).

Darras prossegue sua conferência falando de várias tentativas de superar esse primeiro modelo e da constituição de uma multiplicidade de modelos que atendessem pesquisas diversas. Por fim ele sugere algumas maneiras pelas quais poderia ocorrer o doutoramento em Artes Visuais. A primeira delas seria a apresentação apenas de uma produção artística como tese, assim como se pratica nos contextos anglo-americanos e em alguns programas de áreas como as Artes Cênicas ou Design (Darras, 2012, p. 124).

No Brasil parece que estamos distantes de abrir mão de uma boa quantidade de texto como forma de avaliação, publicação e resultado final da pesquisa. Sobre a legitimação da produção artística na universidade, Annateresa Fabris, na aula inaugural de implementação do mestrado na UFRGS em 1991, pontuou a questão: "Não se trata de uma tarefa fácil diante do predomínio absoluto do discurso verbal no âmbito da universidade" (Fabris apud Godói, 2018, p. 137).

Desde as primeiras experiências, muito já foi feito e experimentado em termos de teses de artistas, mas a aceitação dessas experimentações ainda depende da atuação particular de alguns professores orientadores (muitos que também são artistas) e da construção de bancas examinadoras receptivas a tais práticas. A legitimidade no âmbito institucional ainda não é garantida. Como colocou Darras, a pesquisa artística acadêmica



Figura 34 - *Canções de amor e morte Cap. III: Os soldados*. 2019. Desenho, grafite sobre papel sulfite e fotografia digital, dimensões variáveis.

se localiza “[...] na periferia do mundo da arte e ao mesmo tempo na periferia do campo científico” (Darras, 2012, p. 120).

No caso específico deste programa (PPGARTES UERJ), aceita-se o desenvolvimento de uma prática artística acompanhada de um texto para o qual existe uma grande liberdade de modos de composição. Esse coincidentemente também é um dos meios sugeridos por Darras (produção artística + texto de qualquer natureza).

Então temos uma prática artística e uma prática textual não necessariamente artística. Isso se desdobra em outras questões: Que tipo de texto é esse? Ele tem um método? Como esse texto e essa prática artística se relacionam? Eles se unem ou se separam? Como acontece essa prática? Como essa prática é registrada? É preciso registrá-la?

Darras ajuda a responder as duas primeiras perguntas sugerindo oitenta metodologia de escrita desse texto em pesquisas híbridas (prática artística+texto). Não acho que cabe aqui comentar todas, mas uma delas seriam os estudos culturais; uma coincidência, pois intuitivamente eu já estava tendendo para esse campo desde a elaboração do projeto da tese. Sobre os estudos culturais como metodologia, Darras coloca:

Se esse processo um tanto cru carece de charme, não hesitaremos em recomendar as abordagens desconstrutivistas proposta pelos estudos culturais.

Trabalhando sobre o modo como os dispositivos sociais se constroem a partir de assimetrias e de dominação de subordinações de gênero, classe, cultura, língua, raça, idade, saúde, religião, etc., os estudos culturais permitiriam visitar os fundamentos do mundo da arte e estudar e explicar os paradoxos e compromissos aos quais qualquer prática artística sempre expõe seu autor. Nesse âmbito, os estudos da diversidade sexual e da *street art* dão o exemplo (Darras, 2012, p. 126).

Nesse trecho Darras explicita bem os pontos potenciais dos estudos culturais. Os estudos culturais, vejo, mais como uma forma de abordagem do que como um campo de conhecimento, da forma como Douglas Crimp coloca em seu artigo "Estudos culturais, cultura visual" (1999). Nesse artigo o autor de *Nas Ruínas do Museu* diz que abandonou a crítica de arte para se tornar ativista nas questões do HIV, na década de 1990, e depois voltou a se interessar por arte exatamente pela abordagem política dos estudos culturais. Diz ele:

Desejo antes dizer que os estudos culturais são significantes para mim porque se definem como especificamente político, reconhecendo que a política é o espaço em si da contestação. Desnecessário dizer que isso não garante qualquer política particular à frente, seja de cultura popular ou qualquer outra (Crimp, 1998/99, p. 84).

É um pouco difícil definir os estudos culturais, mas posso dizer, pelo menos, que são uma abordagem multi, trans ou pós-disciplinar que engendra áreas como a Filosofia, Antropologia, História, Sociologia, Economia, Política, etc. Coloco aqui também as Artes Visuais e a prática do desenho, pois os trago para esta pesquisa como formas de estudar o mundo. Essas disciplinas imbricadas, em relações não hierárquicas, perseguem um dado objeto de atenção, sem procurar uma verdade sobre ele, mas olhando-o em suas várias facetas principalmente em sua genealogia e relações de forças político-sociais que enredam objeto, texto e autor.



Figura 35 - *Canções de amor e morte Cap. II: As torres gêmeas* (versão 2). 2019/21. Desenho, grafite sobre papel sulfite e fotografia digital, dimensões variáveis.

Crimp chega a arriscar uma definição para os estudos culturais: “Estudos culturais é a história de suas próprias discutidas autodefinições, que não serão jamais decididas” (Crimp, 1998/99, p. 85). Definição que aponta para a dificuldade da tarefa. Mas se buscarmos uma definição mais robusta, acho que provavelmente a encontraríamos em Stuart Hall, mais precisamente em seu artigo “Estudos culturais e seus legados teóricos”, que tem o propósito de abordar exatamente o problema da definição. Não pretendo definir aqui os estudos culturais, mas acho que cabe trazer uma advertência de Hall contida neste artigo:

Apesar do projeto dos estudos culturais se caracterizar pela abertura, não se pode reduzir a um pluralismo simplista. Sim, recusa-se a ser uma grande narrativa ou um meta-discurso de qualquer espécie. Sim, consiste num projeto aberto ao desconhecido, ao que não se consegue ainda nomear. [...] É uma iniciativa ou projeto sério, o que se inscreve no aspecto “político” dos estudos culturais. [...] Registra-se aqui uma tensão entre a recusa de se fechar o campo, de policiá-lo e, ao mesmo tempo, uma determinação de se definirem posicionamentos a favor de certos interesses e de defendê-los (Hall, 2000, p. 201).

Não pretendo aqui reivindicar alguma primazia dos estudos culturais para abordar questões artística ou de outra natureza, muito menos me batizar na igreja dos estudos

culturais, se me permitem a imagem. O que pretendo é experimentar uma abordagem que se adapte a minha forma de pensar e à meu trabalho artístico. Penso que cada pesquisa de artista deva buscar uma forma coerente com o pensamento artístico em questão, e essas formas serão múltiplas como são múltiplos os fazeres e formas da arte.

Podemos fazer valer aquele experimentalismo que marcou a pesquisa de artista no meio universitário no Brasil desde seu início. Como pontua Darras (2012, p. 122):

Se as artes plásticas não pararam de se desconstruir no mundo da arte, as artes plásticas universitárias não param de se construir, correndo o risco de se fechar em posições cientificamente criticáveis e defender tão somente posições adquiridas por um golpe acadêmico.

Em termos de processo de confecção, temos as atividades de ler, escrever e produzir imagens que são conjugadas, gerando uma prática de pesquisa focada na produção de trabalhos artísticos. O fazer artístico se constitui uma das metodologias de pesquisa, pesquisa através da arte, já que a visão da arte como pesquisa é um ponto apasiguado. Isso implica que este fazer não é o objeto da pesquisa mas uma forma com a qual o objeto é perseguido.

Investigo o campo da imagem contemporânea atualizado pela internet, redes de imagens e dispositivos móveis com foco na imagem de corpos e da sexualidade gay, a partir de minhas experiências e vivências dessas questões. Os estudos culturais se apresentam como uma boa ferramenta para essa temática, assim como coloca Denilson Lopes em seus estudos sobre a homoescrita literária.

A contribuição dos estudos culturais não reside simplesmente na relação entre política e cultura, mas busca entender as narrativas, entre as quais a autobiografia tem um papel importante, como possibilidade de diluir as armadilhas identitárias, no que pode haver de classificatório, rígido (Lopes, 2002, p. 249).

Interpreto como autobiografia o que Lopes aponta como escrituras nas quais a experiência do escritor é colocada e o seu lugar de enunciação assinalado e que podem ser relatos pessoais, autoetnografia, autoficção, escritas de si, etc. Esse lugar de enunciação pode ser entendido como o lugar sociocultural de onde o escritor fala, além de suas posições políticas e suas experiências pessoais. Pensando a escritura de forma ampla, o que inclui além de confecção de textos, produções artísticas, articulações políticas, reconstrução do corpo, etc.



Figura 36 - *Gay comunismo 1*. 2023. Colagem digital.

Diversos estudos culturais propõem essa escrita autobiográfica caminhando junto a outras escritas (como teorias sociológicas, crítica literária, filosofia política, etc.) em relações não hierárquica. Lopes (2002, p. 250) continua:

[...] O uso da autobiografia é uma primeira etapa na busca da personalidade no texto, dentro da abertura dos estudos culturais norte-americanos que se distanciaram de uma base exclusivamente marxista⁹ em função de uma

9 O sentido de falar de um marxismo ou não marxismo aqui, estaria em dizer que as abordagens dentro

pluralidade teórica maior. Não sei se isso implica uma despolitização ou um abandono do marxismo, mas diz respeito a uma forma diferenciada de estar no mundo, de eticamente cuidar de si para cuidar do outro. Não mais explicações totalizantes de conjuntura, impositivas, mas jogos de imagens, correspondências e narrativas.

Mas, afinal, o que temos nestas páginas? Esta pesquisa de doutorado é construída a partir do fazer artístico, especificamente uma escritura de imagens, através do desenho, principalmente, aliado à escritura de textos ensaísticos com uma abordagem inspirada nos estudos culturais, especificamente em sua análise conjuntural transdisciplinar dos fatos culturais refletidos no microcosmo da vivência particular do autor em seu grupo e contexto social. O texto produzido alimenta a produção das imagens e é retroalimentado por ela; ambos propondo um estudo sobre os mesmos temas.

Proponho no corpo da tese um entrelaçamento entre texto e imagem que nem sempre tem uma relação explícita ou linear, porém estão sempre intimamente conectados. As imagens neste tomo são reproduções fotográficas dos desenhos que executei, reduzidas ao tamanho e ao design de cada página e do conjunto. Esses trabalhos existem fisicamente de outra forma e circulam em outros espaços, com ou sem esse texto. A diagramação da tese une essas peças através da linguagem do design gráfico.

A tese em sua forma tradicional de tomo arquivável é o registro da pesquisa. Sua construção se contamina com procedimentos artísticos e com padrões da pesquisa acadêmica cristalizados na Universidade, tentando de alguma forma fazer como sugeriu Basbaum (2006, p.74) em seu ensaio sobre o artista como pesquisador: "Seria interessante vislumbrar o espaço universitário sob uma contaminação de fazeres-saberes que gradualmente instalasse uma prática de valores decorrentes das formas de ação da arte contemporânea".

Pesquisar a imagem através da produção de imagens artísticas, esse deseja ser o procedimento central desta pesquisa acadêmica. O texto não deseja interpretar as imagens e nem suplementá-las. O texto conflui com a produção artística como pesquisa em direção ao objeto pesquisado. Não necessariamente chegam ao mesmo ponto ou falam a mesma coisa.

dos estudos culturais, em sua história recente, privilegiaram vivências pessoais, lugares de enunciação, microcosmos, micropolíticas e microrresistências, em detrimento de teorias totalizantes, teleológicas ou concepções de revoluções conjunturais e sociedades idealizadas. Muitas vezes os estudos culturais abordam objetos que estão em pontos cegos do marxismo, como a cultura visual, o imaginário social ou identidades, por exemplo.

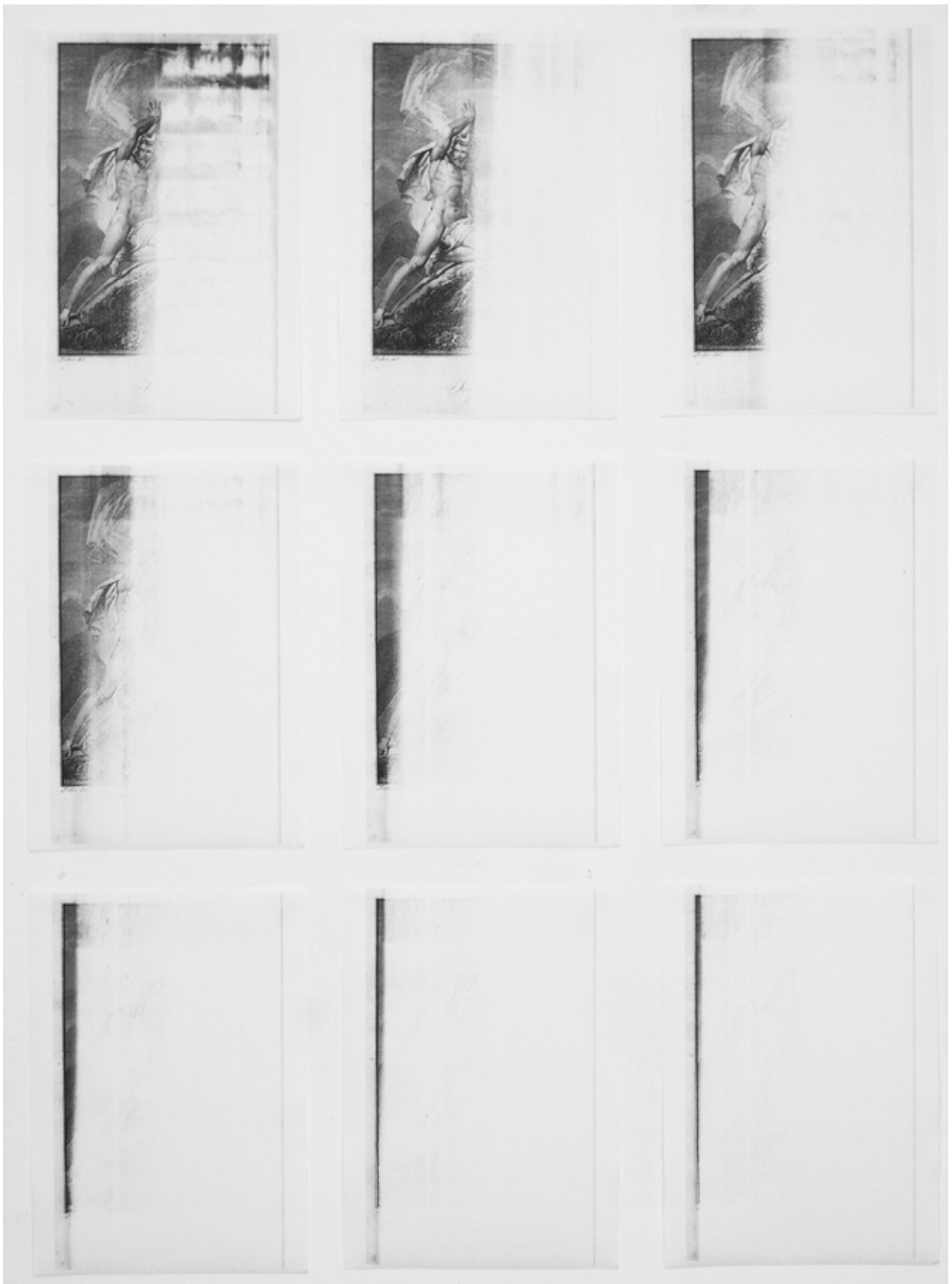


Figura 37 - *Sísifo*. 2020. Xerografía, 210 x 297 mm (cada).

Vários artistas e pensadores nos advertem sobre o conflito que textos e outros discursos de ordem verbal podem ter em relação a imagem. As palavras, os conceitos, a história, as noções, colocam a imagem em um certo risco, como pontua bem Didi-Huberman (2013b, p 14) :

O uso espontâneo, instrumental e não criticado de certas noções filosóficas leva assim a história da arte a fabricar para si não filtros ou beberagens de esquecimento, mas *palavras mágicas*: embora conceitualmente pouco rigorosas, elas serão eficazes para *resolver* tudo, isto é, dissolver, suprimir o universo das indagações a fim de lançar à frente, com um otimismo às vezes tirânico, um batalhão de respostas.

Não quisemos opor às respostas prontas outras respostas prontas. Quisemos apenas sugerir que nesse domínio as perguntas sobrevivem ao enunciado de todas as respostas.

É preciso deixar que nas imagens as perguntas sobrevivam às respostas das palavras. Essa colocação de Didi-Huberman foi retirada do prefácio de *Diante da Imagem* (2013b), esse título que nos leva a outra questão. Não parece mais que nossa relação com a imagem se dê em uma posição diante dela, como estávamos diante da pintura ou da tela do cinema. Agora vivemos também através da imagem e dentro da imagem. Produzir imagens é uma forma de ocupar e agir no mundo, produzir nossas próprias imagens é reivindicar nosso lugar, nossa independência. Se navegar foi preciso como imperativo na era da internet, no sentido de adentrar o mundo online, agora é preciso navegar de outra forma, dentro e através de uma enxurrada de imagens.

CAPÍTULO III: Poética na Pornocracia

Computadores fazem arte
Artistas fazem dinheiro, dinheiro

Chico Science

Estamos na era do smartphone, eu estou conferindo as notificações no meu aparelho no metrô enquanto espero chegar à universidade. Olho para o lado e todos os outros passageiros estão com os olhos absorvidos pela tela de seus celulares. As telas e seu império disputam os espaços da vida cotidiana, já empobrecidos, exatamente para veicularem o espaço virtual das imagens¹. Vestimos no bolso, nos acompanhando e espionando, uma tela que nos dá acesso imediato às correntes caudalosas de informações da internet. Levados sempre ao alcance da mão, esses dispositivos passam a ser como anexos de nosso corpo, nos transformando em organismos conectados e acessíveis pela internet.

Os negócios das empresas de tecnologia na internet funcionam nos mantendo interagindo com as telas pelo maior tempo que for possível. Enquanto estamos conectados e navegando, geramos dados sobre nosso comportamento que são vendidos pelas corporações de informática como Google e Meta. O destino desses dados são incertos, muitas vezes usados para prever e manipular nosso comportamento por organizações que os comprem. Daí vem o seu precioso e crescente valor, que os fazem despontar como a principal fonte de receita das *big techs* (Zuboff, 2020).

Do lado de cá da tela, o lado do usuário, os apps e sites são boas fontes de entretenimento para formas de vida marcadas pela experiência do entretenimento. Entretenimento que se converte em meio de produção, uma vez que gera dados (produção de dados comportamentais) que são comercializados como *commodities*, coincidindo assim trabalho e lazer na mesma atividade. Trata-se no entanto de trabalho não remunerado em troca de serviços supostamente gratuitos ou até mesmo pagos. Assim se comporta

1 Essa discussão é elaborada especialmente por Marc Augé em: AUGÉ, Marc. *Não lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

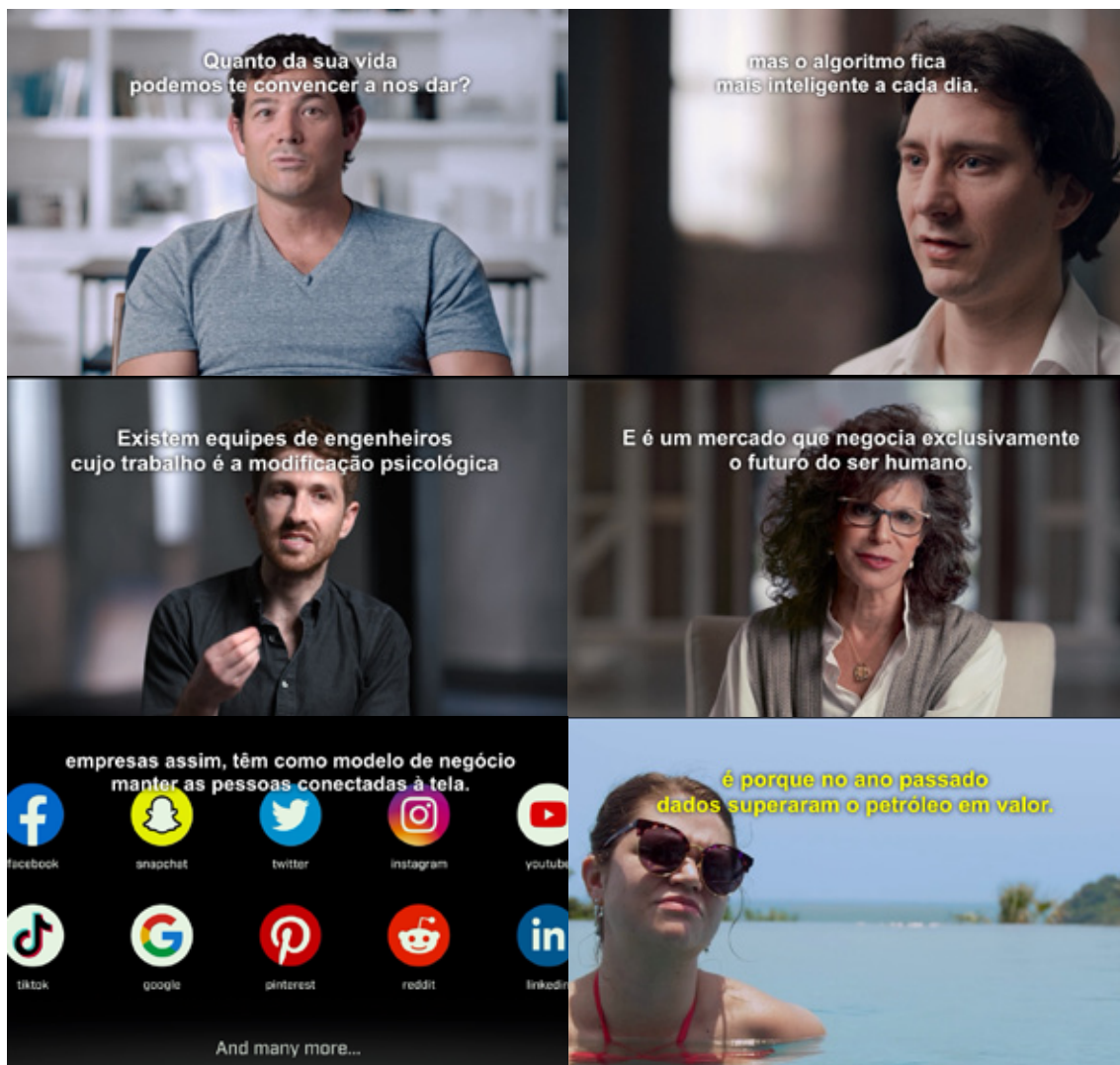


Figura 38 - Frames do filme "Privacidade Hackeada".
 PRIVACIDADE hackeada. Direção: Jehane Noujaim e Karim Amer. Nova York: The Othrs, 2019. 1 vídeo (113 mins).

o neoliberalismo digital contemporâneo. Segundo o filósofo Paul B. Preciado entramos na era farmacopornográfica:

Nos anos que se seguiram à crise energética e ao declínio da linha de montagem, buscaram identificar outros setores em crescimento em uma nova economia global. É nessa época que os "experts" começam, então, a falar das indústrias bioquímicas, eletrônicas, informáticas ou de comunicação como novos suportes industriais do capitalismo... Mas estes discursos não eram o bastante para explicar a produção de valor agregado e a metamorfose da vida na sociedade contemporânea.

No entanto, é possível esboçar um novo mapeamento das transformações da produção industrial durante o último século, usando como eixo a gestão

política e técnica do corpo, do sexo e da sexualidade. (Preciado, 2018, p. 26).

Somos confrontados com um novo tipo de capitalismo: quente, psicotrópico e punk. Essas transformações recentes impõem um conjunto de dispositivos microprotéticos de controle da subjetividade por meio de novos protocolos técnicos biomoleculares e multimídia [...].

Esses são só alguns indicadores do surgimento de um regime pós-industrial, global e midiático que a partir de agora chamarei de farmacopornográfico. O termo se refere aos processos de governo biomolecular (fármaco-) e semiótico-técnico (-pornô) da subjetividade sexual [...] (Preciado, 2018, p. 36).

Entretenimento e atividades metabólicas convertidos em produção, como descreve Preciado, são novos espaços para operar o capitalismo. Eu, por minha vez, penso em converter meu tempo gasto preso em redes sociais em alguma coisa a meu favor. Começo a converter essa experiência com imagens em redes em um processo de produção de arte. Pretendo uma produção artística que se entrelace ao cotidiano de forma orgânica. Tiro proveito assim do smartphone e das redes como estação de trabalho.

Resumindo o processo de produção artística que desenvolvi a partir da observação desse contexto e que pretendo tratar nesta tese: ele começa com a apropriação de imagens retiradas de arquivos alimentados por redes de imagens². Durante minhas flânerias cotidianas pela rede, naquilo que Rancière (2012) chamou de enxurrada de imagens, capturo imagens de diversos tipos, que me interessam no momento e despertam algum desejo de retê-las. Essas imagens sedimentam um arquivo que se torna a matéria-prima para produção dos desenhos e outros trabalhos que apresento aqui.

Determinam esses trabalhos o repertório disponível em circulação na rede, que é indexado, disponibilizado pelas tecnologias informáticas algorítmicas e finalmente customizado na variabilidade da experiência única que tem cada usuário (diagrama 1: Funil de Imagens. Figura 39).

A internet constitui um arquivo oceânico, essas amostras são como gotas e os aplicativos e seus algoritmos suas correntezas. Mais que um acúmulo gerado pelos gestos de reter e colecionar, o arquivo é algo mais determinante na cultura, como pontua Hal Foster (2016, p. 81) em seu provocativo *Arquivos da arte moderna*:

2 Calculo algo assim: dessas imagens 70% saem do Instagram e os outro 30% de aplicativos como Grindr, Xvideos, Google Imagens e Pintrest.

IMAGENS EXISTENTES

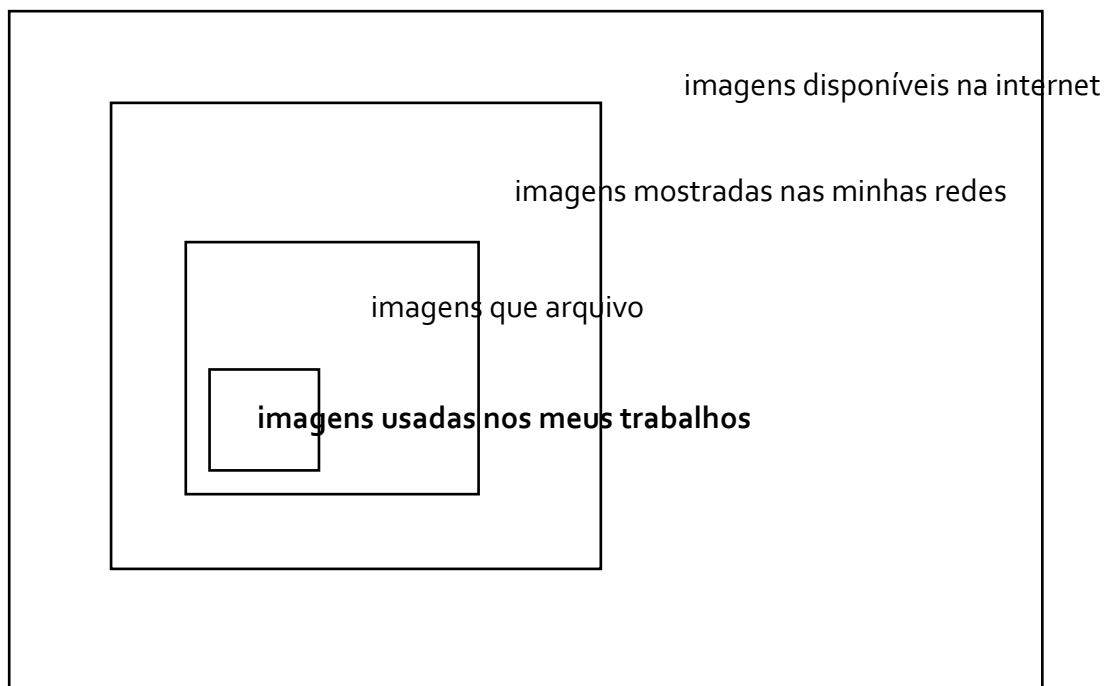


Figura 39 - Diagrama 1: funil de imagens.

Utilizo o termo [arquivo] de acordo com Michel Foucault, como um “sistema que rege o aparecimento dos enunciados” e que estrutura as expressões particulares de um período particular. Nesse sentido, um arquivo não é nem afirmativo nem crítico per se, ele “simplesmente” não significa pouco, pois, se um arquivo estrutura os termos do discurso, ele também limita aquilo que pode ou não ser articulado.

O arquivo não é apenas um repositório de memória; ele permite os enunciados de serem feitos, ou melhor, ele produz os enunciados. As imagens que tiro da rede encenam o tipo de memória cultural que a internet pressupõe e constrói. Demonstrem assim suas condições e seus limites, mas também carregam a possibilidade de reconfiguração e reciclagem de seus processos. Reciclagem no sentido mais próprio da palavra “reciclar”, que podemos interpretar como: colocar em outro ciclo, devolver para circulação, circular em outro sentido, etc.

As imagens, substância dessa enxurrada (insistindo na metáfora de Rancière) são majoritariamente fotográficas. Isso é um sintoma do lugar que a fotografia e o vídeo ocupam em nossa cultura como construtores da realidade. Suas formas espetacularizadas para as mídias seduzem nossos olhos a ficarem presos à tela, e são

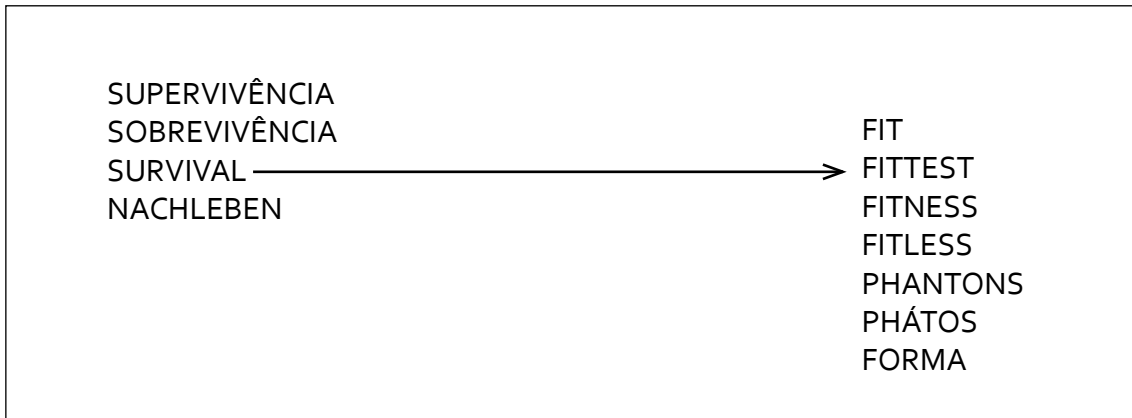


Figura 40 - Diagrama 2: Sobre Darwin e Warburg.

ideais para sequestrar nossa atenção e oferecer uma segunda realidade para nossos olhos entediados.

Porém a imagem fotográfica, hoje, se distancia de uma certa antologia que se cristalizou e nos foi legada pela modernidade. Não mais documento, nem evidência, tão pouco deseja permanência. São imagens para comunicação instantânea descartável, logo substituídas pela seguinte nas telas do feed ou da televisão. Acabam sendo vestígios fugidios de uma vida contemporânea sem memória, gerando rápidas visualizações dos imaginários³ que as embebem.

Um lugar comum, legitimado por uma prática cultural doméstica que se tem feito da fotografia desde muito tempo, associada a recordações de momentos, liga a fotografia inexoravelmente à memória. Se é verdade que somos feitos de memória, as fotografias são essenciais para a construção de nós mesmos. Porém não é para lembrar que fotografamos; o esquecer é mais vital que lembrar. Nas palavras de Fontcuberta (2010, p 39-40):

[...] tomemos um coleção de fotografias pessoais. Aparentemente só se incluem situações agradáveis entendidas como excessões do cotidiano: ritos, celebrações, viagens, férias, etc. Fotografamos para reforçar a

3 Entendendo imaginário como um conceito antropológico, conforme pensado por Gilbert Duran (1997), como uma espécie de aura que envolve todos os fenômenos de determinada cultura e aponta para um “algo mais” que dá sentido a esses fenômenos. Um imaginário compartilhado por um grupo social dá coesão e legibilidade a essa cultura e ao grupo que a produz. O imaginário não é algo fixo, mas algo dinâmico como uma paisagem, sendo também espaço de disputas. Em: DURAND, Gilbert. *As estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. O conceito de imaginário é sintetizado bem por Michel Maffesoli em: MAFFESOLI, Michel. *O imaginário é uma realidade*. Revista FAMECOS, Porto Alegre, n. 15, ago. 2001.

felicidade desses momentos. Para afirmar aqueles que nos compraz, para cobrir ausências, para deter o tempo e, ao menos ilusoriamente, postergar a inevitabilidade da morte. Fotografamos para preservar o arcabouço de nossa mitologia pessoal. [...] ressaltamos uns acontecimentos para apagar os intervalos anódinos e tediosos que fatigam o espírito. I photograph to forget. Eu fotografo pra esquecer.

A imagem impressa na foto apaga todo resto que ficou fora do quadro. Fotografar para editar a memória e não para retê-la. Editar a memória, editar a realidade e editar o que somos. Assim se atribui à fotografia um grande poder aos que nela crêem. Fontcuberta (2012, p. 45) continua: “Um ânimo razoavelmente ascético nos impele a deduzir que crer que a fotografia testemunha alguma coisa implica, em primeiro lugar, precisamente isso, crer, ter fé”.

Se é verdade que se fotografa para esquecer, essa enxurrada de imagens fotográficas subentende um grande esquecimento. Seria o esquecimento do mundo offline? O esquecimento do mundo pré-internet? Um esquecimento contínuo para a construção de uma sociedade sem passado?

As políticas do esquecimento sempre existiram, assumindo formas diferentes em cada época. Didi-Huberman, autor que se dedicou a estudar os movimentos da memória cultural, nos diz que algo sempre escapa a esses impulsos de apagamentos, às políticas de edição da memória. A memória, entre submergir e emergir, entre o consciente e o inconsciente, é algo que não controlamos. O que é capaz de sobreviver a essas investidas de esquecimento? O que consegue escapar? O que sobreviveu até agora, de onde veio e desde quando? Didi-Huberman (2013, p. 136) coloca:

O que sobrevive numa cultura é o mais recalcado, o mais obscuro, o mais longínquo e o mais tenaz dessa cultura. O mais morto, em certo sentido, por ser o mais enterrado e o mais fantasmático; e igualmente o mais vivo, por ser o mais móvel, o mais próximo, o mais pulsional.

Seus estudos mostram que a imagem é um fenômeno de complexidade abissal, ligado a uma história muito extensa. Seu olhar se direciona especialmente à arte, cujas imagens sente haver uma maior intensidade dos fenômenos do visual assim como pressentiu Aby Warburg, sua maior referência, que pensou a historiografia da arte como uma: “histórias de fantasma para gente grande”⁴. Esses fantasmas sobrevivem a eras, e às

4 Essa expressão dá nome a uma coletânea de textos de Warburg onde o autor expõe essa ideia entre outras que marcam a construção de seu pensamento. WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente*

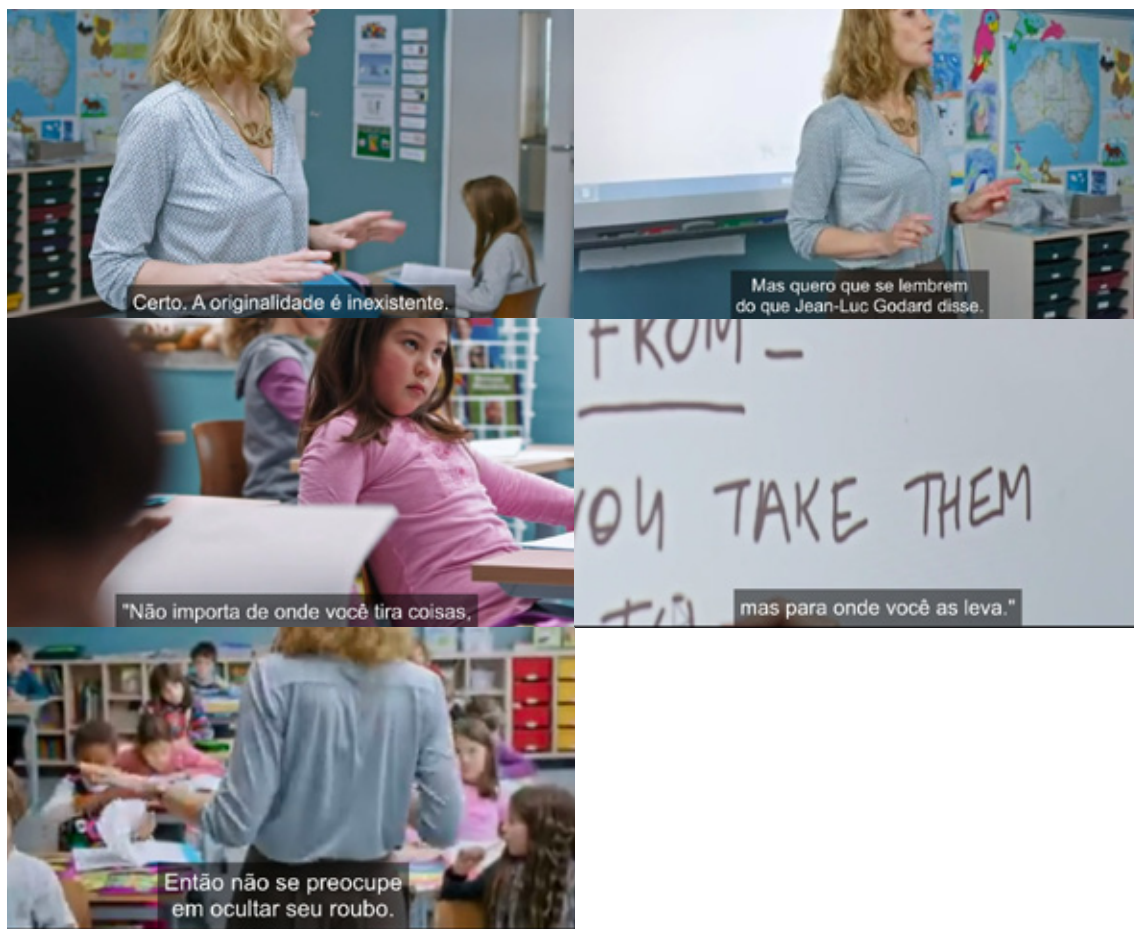


Figura 41 - Frames do filme "Manifesto".

MANIFESTO. Direção: Julian Rosefeldt. Alemanha e Austrália: See Notes, 2015. 1 vídeo (130 mins).

diferentes políticas de esquecimento de cada uma, povoando as imagens e imaginários por mais que se tentem expurgá-los. Como nas histórias de assombrações, não é fácil se livrar de fantasmas.

Derivados de imagens fotográficas, meus trabalhos artísticos podem ser entendido como pós-fotografia. Desenhos que trazem fotografias como retroimagem⁵. A pós-fotografia propõe um novo olhar para a imagem fotográfica, para fora dos discursos que a nortearam até então. Segundo Fontcuberta (2014) define em seu manifesto,

grande. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

5 Pensando retroimagem como definiu Foster (2016): Como aquela imagem da qual se baseia uma outra. Ele usa o exemplo (que chama de óbvio) de *O almoço na Relva* de Manet que reproduz um detalhe da tela *O julgamento de Paris* de Rafael, que por sua vez só é conhecida hoje por uma gravura de Marcantonio Raimondi. A pintura de Rafael seria uma retroimagem que estaria contida na gravura de Raimondi e na pintura de Manet. Explícitas ou não, retroimagens estão presentes em todas as imagens e nem sempre são inseridas pelos artistas ou percebidas pelo fruidor por processos conscientes, mas, muitas vezes, inconscientes como nos alerta autores embasados pela psicanálise. Em: FOSTER, Hal. *Design e crime*. Belo horizonte: UFMG, 2016, p. 84.

a pós-fotografia “não é mais que a fotografia adaptada à nossa vida on-line”, o que enterra a fotografia como era entendida, “a pós-fotografia é o que resta da fotografia” (Fontcuberta, 2014).

A pós-fotografia ainda está por ser definida mas seus pontos mais importantes e potentes, que o fotógrafo catalão elenca em seu manifesto, penso ser: a tendência à reciclagem em detrimento a novas imagens; a prevalência da circulação sobre o conteúdo da imagem; deslegitimação dos discursos de originalidade; normalização de práticas apropriacionistas; a retirada da fotografia dos espaços cerceados da arte para as trincheiras da vida e a perda de sentido da posse da fotografia: “compartilhar é melhor que possuir” (Fontcuberta, 2014).

Pesco algumas imagens nessa enxurrada, como amostragens, assim, de certo modo, age o acaso no processo. A amostra é o espaço micro das gotas em contraposição ao macro informe da enxurrada. A metáfora da enxurrada, além de denotar um grande quantitativo e saturação, denota algo móvel, de sentido incerto, inapreensível e sempre variável, como o rio de Heráclito. Encontrar o sentido da imagem, o mínimo denominador comum de sua legibilidade, nesse contexto, é encontrar um sentido móvel, na acepção mesmo da palavra (sentido), que denota direção e/ou destino.

Mas a questão não é interpretar ou desvendar a imagem e sim tê-la como território onde se operam vários embates. O destino das imagens está em uma trincheira que define o destino da cultura.

[..] se teceu uma solidariedade entre as operações da arte, as formas da imageria e a discursividade dos sintomas. Essa solidariedade ainda se complicou mais, à medida que as vinhetas da pedagogia, os ícones da mercadoria e os mostruários abandonados perderam seus valores de uso e de troca. [...]. O que se pode chamar de destino das imagens é o destino desse entrelaçamento lógico e paradoxal entre as operações da arte, os modos de circulação da imageria e o discurso crítico que remete à sua verdade escondida as operações de um e as formas da outra (Rancière, 2012, p. 26).

Na internet, diferentemente dos espaços físicos de arte, principalmente os de tipologia “cubo branco”, a imagem circula sem a marca de ser arte, carregando as potencialidades da arte e da não-arte. Existe uma certa horizontalidade entre as imagens nas redes, uma horizontalidade como a postulada pelos Estudos Culturais⁶.

6 Nos estudos culturais, a imagem artística não teria privilégio em relação aos outros tipos de imagens

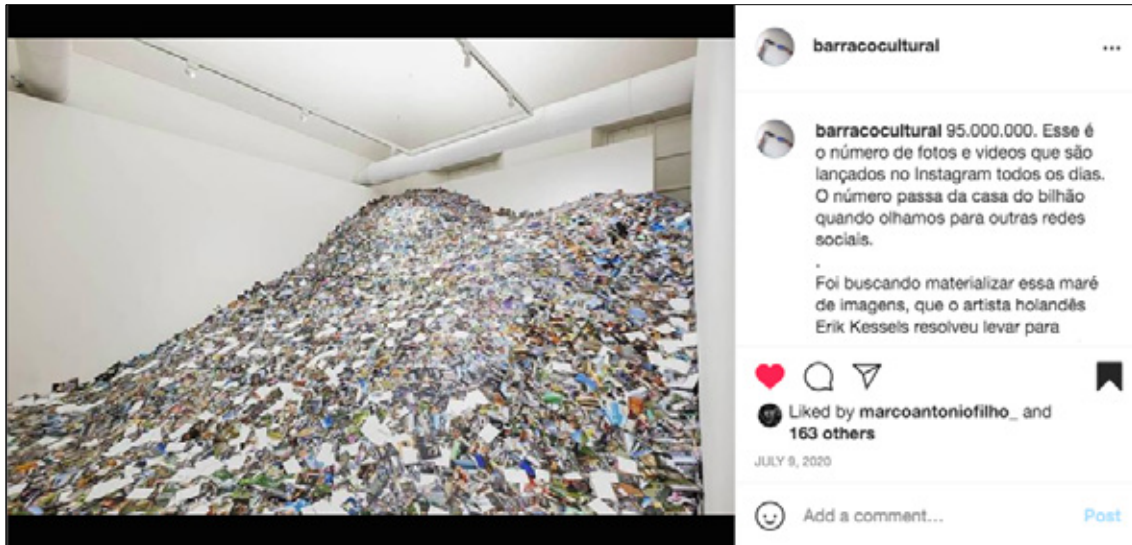


Figura 42 - Print do ambiente Instagram 3 (29 jun. 2022).

Como escreveu Mary Leclère, sobre uma arte posterior à era do Facebook: “A questão não é se isso é arte, mas se isso precisa ser arte” (Leclère, 2010, p.16, tradução minha). A chancela de arte no ambiente virtual tem um potencial rarefeito de mudar a experiência com a imagem. A diferença no estatus de arte opera mais no circuito específico da arte, onde diz respeito ao prestígio do objeto, a quais valores pode chegar como bem de consumo, à história que se pode construir a partir de seu arquivamento museográfico e por quais paredes significantes será cercada.

A legibilidade do campo da imagem é de fundamental importância no momento em que vivemos, pois a imagem onipresente já media grande parte de nossas experiências. A arte tem um papel importante nessa compreensão pois história da arte e história da imagem não se separam. A arte traz um vasto leque de ferramentas pelas quais é possível recriar, subverter, ressignificar e reagir às imagens. As pensadoras Giselle Beiguelman e Marie-José Mondzain resumem bem a importância política da compreensão da imagem como campo:

Mais que lugar e meio de transmissão de idéias e linguagens, a imagem é o próprio campo das tensões políticas. É na imagem e não a partir dela, que os embates se projetam socialmente. Na explosão de fotos, vídeos e muitos memes que desembocam rapidamente nas redes, a imagem se converte em um dos territórios de disputa mais importantes da atualidade. (Beiguelman,

como objeto de estudo. Todos tipos de imagens são artefatos culturais reveladores da cultura que as produzem, e muitas vezes imagens são apropriadas pela arte contemporânea nessa forma de documento cultural. Essa percepção foi discutida por Douglas Crimp em: CRIMP, Douglas. *Estudos culturais, cultura visual..* Revista USP, São Paulo, n. 40, p. 78-85, 1998/1999.

2021, p. 173).

Em nosso século, a imagem encontra-se no cerne da preocupação que temos com a salvaguarda de nossa liberdade e de nosso pensamento. Posto que a invasão do planeta por um imperialismo visual e audiovisual reduz toda reflexão crítica e toda tomada da palavra a um estado de letargia servil e fascinação acéfala, convém compreendermos os elementos de uma genealogia cuja prole última tanto é portadora do melhor e do pior. Talvez não haja nenhum desastre em preparação, exceto aquele, sempre ameaçador, da demissão do pensamento. Mas a imagem não é a responsável por isso; ela espera que a pensemos à luz de sua história, bem como no cerne de sua vitalidade presente e esmagadora. (Mondzain, 2013, p. 15).

A concientização do território da imagem e suas operações é uma tarefa de suma importância à qual se dedicam muitos artistas, como podemos ver de forma exemplar nos trabalhos de Harum Farocki e Hito Steyerl. Outros artistas vão se dedicar a criar novas visualidades, desmascarar imagens, sabotar imagens ou produzir imagens dentro de outra lógica.

Ainda é possível criar imagens novas, com formas de vida diferentes da indústria cultural com as quais viciamos nossos olhos. A ideia de que: "todas as imagens já foram produzidas" é apenas mais um discurso ideológico a favor da imobilidade do *status quo*. Nessa seara acredito que os chamados formatos tradicionais (desenho, pintura, etc.) têm um potencial renovado de criar novas visualidades ainda não exploradas, de se contrapor ao universo monótono e saturado das imagens feitas com câmeras.

Nesse espaço virtual das imagens fotográficas construído pela câmara escura e pela geometria da perspectiva, foi calcada nossa cultura visual. A pintura certamente é seu berço. Seu potencial de persuasão foi logo abraçado e instrumentalizado pelos poderes vigentes da igreja e da burguesia em ascensão (Grau, 2007). Essa segunda realidade dentro da imagem, inventada no chamado Renascimento, é onde parece querer residir a sociedade contemporânea.

Essa pesquisa se inicia quando começo a procurar caminhos novos para o desbravamento do campo da imagem. Intuitivamente fui atraído pouco a pouco pelo universo da pornografia. Na pornografia encontro uma chave de leitura crucial para o sentido da imagem contemporânea, marcada pelas formas da indústria cultural. Conforme Paul B. Preciado, a pornografia não seria apenas um produto dessas indústrias, mas seria uma espécie de modelo: "A indústria cultural tem inveja da pornografia. A pornografia não



Figura 43 - Print do ambiente Instagram 4 (26 jul. 2022).

é simplesmente uma indústria cultural entre outras: é o paradigma de toda indústria cultural” (Preciado, 2018, p. 287).

Dessa forma toda imagem produzida pela indústria cultural quer ser como a pornografia. Uma imagem que atinge outras regiões do corpo antes da consciência, produzindo reações fisiológicas como reflexos, atravessando o corpo e atuando em escala molecular. Claro que não estamos falando da imagem artística, e sim da produção imagética hegemônica. Porém nunca demora para os procedimentos e descobertas da arte, mesmo no sentido de uma resistência ou um contra-ataque, serem absorvidos e capturados por essa mesma indústria. Preciado (2018, p. 284) continua:

Como setor underground⁷, a indústria do sexo revela a verdade de todos os aspectos da indústria de comunicação e entretenimento. A literatura, o cinema, a televisão, a internet, os quadrinhos, o videogame, etc. desejam a pornografia, querem produzir prazer e mais-valia pornográfica sem sofrer a marginalização da representação pornô, do mesmo modo que os produtores da indústria farmacêutica legal querem produzir prazer e mais-valia sexual (vício) e toxicológica sem sofrer a marginalização e a criminalização que

⁷ O autor usa aqui o termo *underground* mais no sentido de uma tradução literal (subterrâneo): algo que se esconde, que não se mostra à luz do dia e que se coloca como tabu; diferente da forma como geralmente se entende o termo no Brasil, como contracultura ou resistência.

surgem quando se negociam drogas ilegais (Preciado, 2018, p. 284).

Podemos ir além e dizer que essas imagens não apenas querem ser como a pornografia mas tem sempre algo de pornográfico localizado no baixo ventre da cultura. O pornográfico, no sentido atual, não se resume à figuração do sexo e do corpo nu, mas também se constitui de alguns aspectos gráficos, fotográficos e espaciais, como coloca Preciado (2020, p. 25) em sua análise da foto de Marilyn Monroe na primeira edição da revista *Playboy* (segundo ele o principal paradigma da pornografia moderna):

Hefner havia inventado a pornografia moderna: não pelo uso de uma fotografia de um nu humano – algo recorrente nas revistas *Nudies* da época, mas pelo emprego da diagramação e da cor e pela transformação da imagem em página dupla central, que fazia da revista uma técnica portátil de “apoio estratégico” - para usar a expressão do Exército estadunidense - para a masturbação masculina. Na fotografia de Marilyn, o contraste na impressão das cores vermelha e a carne e a ampliação da imagem em página dupla podia ser considerada tão pornográfica quanto o próprio nu. [...] O que na *Playboy* era pornográfico não era a utilização de fotografias consideradas obscenas pelas instâncias governamentais de censura e vigilância do decoro, mas o modo como fazia irromper na esfera pública aquilo que até então havia sido considerado privado. O pornograficamente moderno era a transformação de Marilyn em informação visual mecanicamente reproduzível capaz de suscitar afetos corporais.

A pornografia como informação visual em circulação desenha um circuito ou rede por onde circula. Por seu caráter ainda entendido como privado, não é algo que se torna visível na paisagem. No campo da paisagem entendida como uma imagem, estamos ainda dentro da geometria euclidiana da perspectiva, e do plano entendido como janela. Ainda está calcado nessa mesma topologia o ponto e linha sobre plano⁸ da forma modernista; ambos insuficientes para adentrar nos territórios da imagem contemporânea.

O olho, essa guloseima canibal⁹, órgão central no paradigma da supremacia da visão,

8 *Ponto e linha sobre plano* é o título do livro de Wassily Kandinsky, referência seminal do modernismo, usado ainda hoje como material didático em escolas de Arte, Arquitetura e Design. KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano*: contribuição à análise dos elementos da pintura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

9 Guloseima canibal é uma forma com que Georges Bataille se refere ao olho em seu perturbador livro *A História do olho* (2003, p. 99-101). Assim ele se apropria do termo cunhado pelo antropólogo Robert Louis Stevenson que o criou a partir de suas experiências com os ilhéus dos Mares do Sul. Com esse termo, Bataille fala de um olho selvagem, não colonizado, que revela o erotismo escondido nos objetos mais banais,

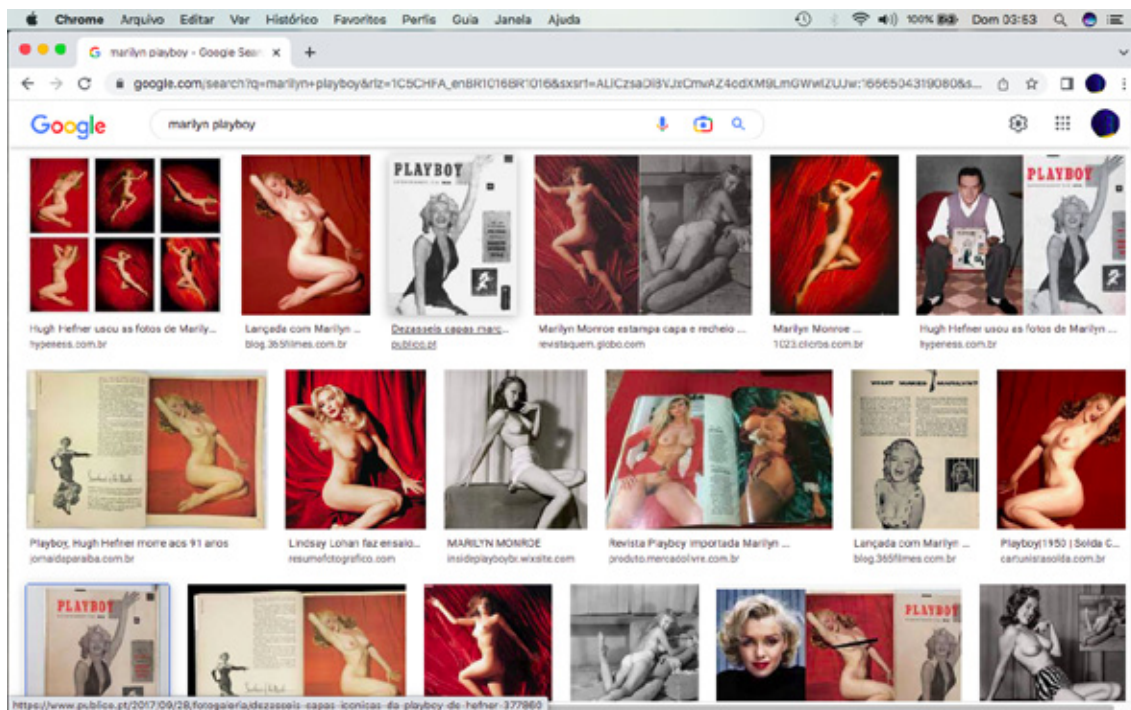


Figura 44 - Print do ambiente Google imagens 2 (23 out. 2022).

experimenta uma imagem que extrapola seus limites, como o pornográfico que mobiliza todo o corpo, ou a tatilidade trazida por dispositivos como *touchscreens* e videogames. O olho isolado, pensado como forma superior de percepção por uma cultura visual anterior, agora é uma vulnerável porta de entrada para acessar o resto do corpo.

Encontramos na imagem, agora, novas geometrias. Venho a me interessar especialmente pela figura geométrica da rede, pois é nesse espaço que parece estar se tecendo a realidade contemporânea. Pierre Musso, filósofo que se dedicou especialmente ao conceito de rede, nos adverte (2004, p. 17):

Hoje a noção de rede é onipresente, e mesmo onipotente, em todas as disciplinas. [...]. A rede é um receptor epistêmico ou um cristalizador, eis porque tomou, atualmente, o lugar de noções outrora dominantes como o sistema ou a estrutura.

Não que a rede seja algo exclusivo de nossa época, porém sua presença como elemento paupável ou como idéia se tornou onipresente:

torando se assim objeto de desejo do outro e também de horror. O termo traz o horror do olho removido tornado iguaria pela possível absorção do universo visual de seu antigo possuidor em rituais canibais, mas também coloca o olho como centro agenciador das relações de desejo do sujeito com o mundo.

[...] definida a partir do século XVII, por Descartes e Leibniz, a rede é concebida, refletida (pensada) e mesmo formalizada: ela se torna um modelo de racionalidade, representativo de uma ordem formalizável que a teoria matemática cuidará de pôr em evidência. [...]. A rede é identificada como matriz técnica, infra-estrutura itinerária, de estradas de ferro ou de telegrafia, modificando a relação com o espaço e com o tempo. [...] no século XVIII, a rede identificada com o corpo determina uma visão biopolítica e econômica. Aí ocorre a mudança que faz da rede um conceito, uma representação do território e um artefato técnico para enlaçamento do globo (Musso, 2004, p. 21-22).

Musso diz “artefato técnico para enlaçamento do globo”. A rede carrega esse imaginário de captura, expansão e totalidade dos imperialismos. Ela desloca também a qualidade dos espaços, que passa a se dar mais pelo número de conexões e mobilidade que permite, do que por uma posição ou edificação privilegiada. A internet e o fluxo mundial de capitais do neoliberalismo corroboram para uma visão do mundo em rede: “O que era intermédio entre dois lugares tornou-se substância. Não mais intermédio, senão totalidade plena” (Cauquelin apud Musso, 2004, p. 32).

Os tentáculos imperialistas em forma de rede desenham um mundo onde uma forma de visão parte da Europa e enreda o mundo. A filósofa Marie José Mondzain (2013) a despeito de uma certa historiografia hegemônica que tem a Grécia e seu conceito de mímese no centro da teoria da imagem pontua que é a cristandade que nos legou grande parte de sua formatação atual, principalmente o seu império.

É o Cristianismo que desenvolve a imagem como artefato imperialista de evangelização, dominação cultural e espacial. Em um desenvolvimento lento, no seio da Igreja cristã, estão as principais discussões que dão corpo ao que hoje entendemos como imagem. Assim como a Igreja romana representa uma certa continuidade com o império romano dos cézares, o capitalismo contemporâneo multimídia representa uma continuidade do império das imagens católicas. A isso a filósofa chama de iconocracia:

Querer reinar sobre o planeta inteiro, mediante a organização de um império que extraía poder e autoridade da articulação do visual com o imaginal, foi o verdadeiro talento do cristianismo. A Igreja fundada por Paulo foi, ao que parece, a primeira a trazer respostas para os problemas que levantamos nesse momento. Esses problemas são sucitados pela iconocracia, isto é, pelo conjunto do dispositivo que, ao dar sua carne e sua figura à própria essência do retiro, toma posse invisivelmente de todas as visibilidades mundanas. (Mondzain, 2013, p. 201).

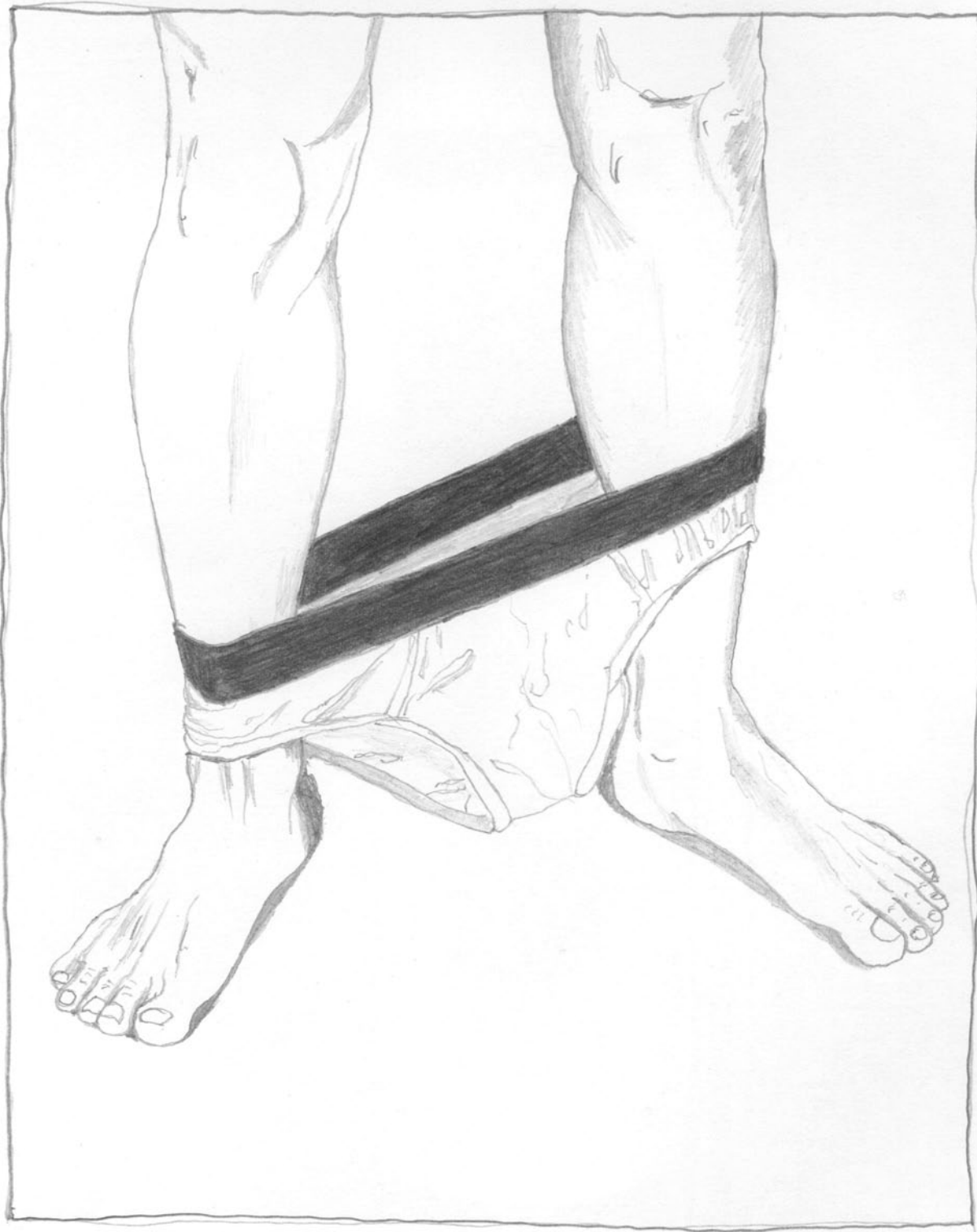


Figura 45 - *Cueca no chão*. 2023. Desenho, grafite sobre papel sulfite. 210 x 297 mm.

Parece anacrônico apontar as discussões sobre a imagem cristã, que se firmaram nos dez primeiros séculos da era cristã, como o principal legado da teoria da imagem para entender as manifestações contemporâneas (Mondzain, 2013, p. 277). Porém, como elucida a filósofa: "A questão é eminentemente moderna, pois não é outra senão a do império do olhar e da visão, ou em outras palavras, a do que chamei de iconocracia." (Mondzain, 2013, p. 202).

O império cristão conformou suas imagens como instrumentos imperialistas, que não impõe apenas uma religião, mas um modo de ver e estar no mundo. Essas imagens também instituem um modelo de corpo, gênero e sexualidade em um sistema normativo tão inquisitivo como suas noções morais de pecados e heresias. Inquisição que perdura até hoje, mesmo depois do apagar das fogueiras do tribunal do santo ofício.

Além dessas persistentes continuidades históricas do imperialismo da cultura judaico-cristã apontadas aqui, a cultura visual contemporânea ainda vai ser reconfigurada, pela internet, informática e mídias sociais, no bojo do capitalismo tardio. Estes dispositivos atualizam essa visualidade, a desespacializam e a tornam global.

Indo nessa direção, temos o fenômeno Instagram. Ele surge com a proposta de ser uma rede social centrada na imagem, funcionando através do compartilhamento de fotos. A pequena revolução que esse aplicativo provocou foi tornar os atos de fotografar e publicar a fotografia um mesmo ato. Através dele, ao disparar a câmera, a foto surge em uma rede interativa online. A foto já nasce na internet. Ele reúne em um só programa: a fotografia, sua edição simplificada e a possibilidade de compartilhamento imediato. Mesmo, talvez, não sendo o primeiro a fazer isso, foi ele que popularizou em escala global esse modo online de fotografar.

O Instagram, lançado em 2010, logo conquistou milhões de usuários. Hoje esta quantidade está em mais de dois bilhões¹⁰. Esse número de usuários o torna um objeto privilegiado de estudo. Todo esse sucesso, em termos de adesão, permite que seu modo de funcionar impacte a forma de produzir imagens e a cultura visual de forma ampla, como acredita Lev Manovich (2017), estudioso das novas mídias.

10 Segundo dados da própria plataforma: ABOUT INSTAGRAM. Página da web. Disponível em: <https://about.instagram.com/about-us>. Acesso em: 3 ago. 2023.

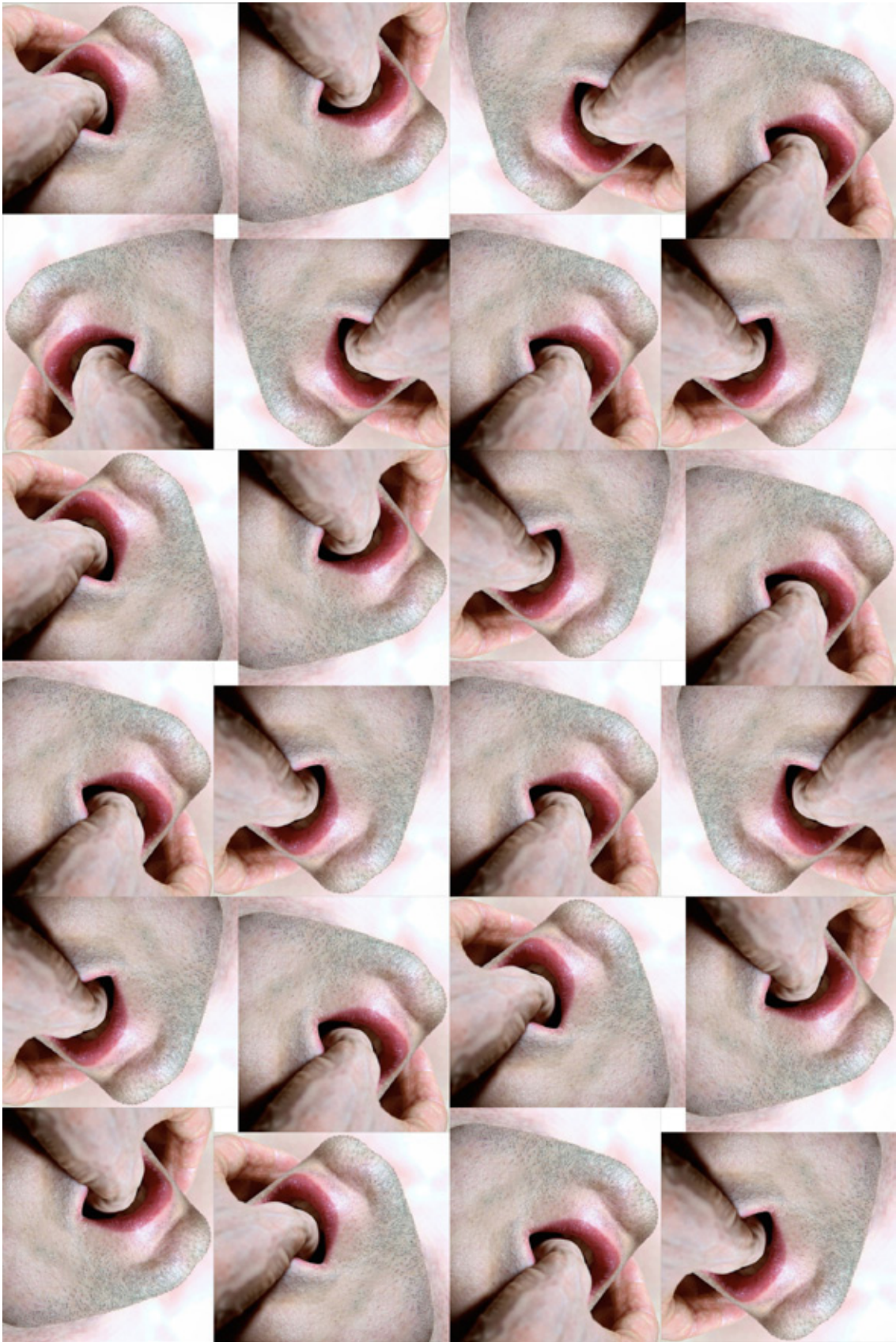


Figura 46 - *Direções penetrações*. 2023. Colagem digital.

O Instagram produziu uma visualidade e uma estética próprias¹¹, além de um novo modo de socializar através de imagens, que acabou contaminando todo o contexto digital. Porém os fenômenos digitais são bastante velozes em surgir, conquistar os holofotes e desaparecer, o que os torna ingratos objetos de estudo. Não sabemos quanto tempo ele ainda vai durar, porém já perdura 13 anos, o que no mundo da tecnologia seria uma era geológica.

As redes de imagens como o Instagram mostram a cada usuário um conjunto de imagens diferentes. Esse conjunto é determinado pelo seu interesse no que se visualiza, demora, curte ou arquiva, mas também é determinado baseado no comportamento de um grupo de pessoas mapeadas pelas inteligências artificiais (IA), que sempre consomem conteúdos e tomam decisões parecidas com as suas nas redes. O aplicativo, dotado de uma IA que aprende (aprendizado de máquina), consegue conhecer seu desejo e prever seu comportamento, sabendo quais imagens vão te manter mais tempo conectado. Quanto mais se usa o programa, mais material a IA tem para entender e aperfeiçoar o conhecimento sobre o usuário e os grupos aos quais se inserem.

Em minha timeline única aparecem meus interesses e prováveis interesses recentes. As redes de imagens revelam um caráter especular de nova forma. A IA não me vê apenas a partir da visão que tem do meu corpo ou de minha imagem, que construo e compartilho, ela me vê pelo que eu vejo e me devolve essa visão através das imagens e anúncios que vão compor minha timeline.

Essa situação nos põe diante do mais desconcertante paradoxo da política das imagens na contemporaneidade: somos vistos (supervisionados) a partir daquilo que vemos (as imagens que produzimos e os lugares que estamos). Ou seja: os grandes olhos que nos monitoram veem pelos nossos olhos. É isso que diferencia a vigilância atual do sistema panóptico, que foi sua metáfora mais contundente até a explosão da sociedade de controle que vivemos hoje (Beiguelman, 2021, p. 63-64).

11 A maioria das fotos do Instagram, segundo Manovich (2017, p. 30), são aquilo que definiu como *home mode*, que são aquelas feitas a partir de momentos cotidianos, investidos de uma elaboração, para se tornarem interessantes de serem publicizadas. O que conquistou muitos usuários no seu início foi o diferencial dos filtros, capazes de tornar uma foto qualquer em algo visualmente interessante (Manovich, 2017, p. 40).

Fotos profissionais (*professional mode*) não eram muito presentes no *app*, mas foram aumentando e hoje competem com as *home modes*. Competir seria exatamente o intuito delas, que usam câmeras sofisticadas, mecanismos de edição diversos, técnicas de estúdio e modelos profissionais para competir por likes, alcance e engajamento, e assim promover seus produtores, produtos ou discursos (Manovich, 2017, p. 49). Não é mais possível separar esses dois modos, pois um emula o outro. Essa ascensão do *professional mode* mostra a profissionalização dos usuários das redes. Aquela espontaneidade e simplicidade iniciais acabaram.



Figura 47 - Print do ambiente Instagram 5 (29 jul. 2022).

Me vejo refletido na timeline. Nela cada vez mais aparece um certo tipo de *gay softporn*¹², algo que captura meu olhar. Parece não haver armários para os algoritmos. Páginas que veiculam esse tipo de pornografia, que as plataformas geralmente permitem, se multiplicam e constituem um microfenômeno cultural. Elas mostram fotografias de corpos masculinos estereotipados, que têm como referências imediatas a fotografia de moda, a publicidade e o pornô. São corpos convertidos em imagens, algo entre o atleta e o *sex machine*. Essa padronização em si caracteriza uma espécie de censura:

Uma censura que não proíbe. Antes, define, algoritmicamente, o direito de que e como se pode ver. Das suas regras de operação emergem parâmetros de interdição que consolidam a nova colonialidade embarcada nos datasets, o datacolonialismo, no plano do imaginário (Beiguelman, 2021, p. 129).

São modelos de corporalidade e também estereótipos de gênero: “Na pornografia, o sexo é performance, isto é, composto de representações públicas e processos de repetições social e politicamente regulados” (Preciado, 2018, p. 284). Percebemos nessas figuras a sobrevivência da estética dos corpos atléticos da estatuária grega e da

12 Chama-se de *softporn* aquele tipo de imagem de apelo sexual que não apresenta nus frontais ou sexo explícito.

arte clássica, que vai passar pelo pensamento eugenista do nazi-fascismo do começo do século XX, que por sua vez deságua em Hollywood e depois na *Playboy*. Novas e velhas visualidades se sobrepõem. Uma idealização de corpos perfeitos, apropriados pela linguagem publicitária, que se vale do apelo do sexo para obter atenção imediata e para veicular mensagens a serem assimiladas de forma instantânea.

Essa forma clichê de exibir os corpos passa a ser utilizada também na representação dos indivíduos por eles mesmos, fora do circuito das fotografias profissionais. Indivíduos passam a adotar esses códigos, se colocando como produtos no mercado das atenções das redes. Afirmam assim sua inserção numa vida social mediada pelas imagens.

A felicidade simulada e a sensualidade da propaganda convergem na representação dos corpos que são valorados segundo critérios da mercadoria: "Nesse sentido pode-se afirmar que os algoritmos são o aparato disciplinar de nossa época, que ganha eficiência quanto mais as pessoas procuram responder a suas regras para se tornarem visíveis." (Beiguelman, 2021, p. 48).

Entre hedonismo, exibicionismo, narcisismo, futilidade e lugar-comum costumam ser julgadas essas imagens. Mas precisamos analisar esses termos fora do moralismo costumaz do mundo judaico-cristão. O hedonismo marca uma vida ligada ao presente, onde o prazer imediato ocupa o lugar das preocupações localizadas em utopias futuras, como pontua Maffesoli¹³ (2011, p. 135-136): "Hedonismo difuso e envolvente que, em oposição ao progresso, enfatiza a involução, o <<regresso>>, e dedica-se a parar o tempo a fim de gozar as múltiplas pequenas ocasiões ou ocorrências sociais ou pessoais".

13 Maffesoli é um antropólogo que se dedicou a estudar esses fenômenos comunicacionais do começo da era da internet, partindo dos microcosmos da vida cotidiana. Seu pensamento marcadamente otimista conflui com uma época em que existia um otimismo em relação à internet e à cultura digital incipientes, assim como no final dos anos 1960 havia um otimismo em relação aos psicotrópicos. Esse otimismo começa a acabar com os finais trágicos de movimentos progressistas como: Protestos aniglobalização de Seattle (1999), Occupy Wall Street (2009), Primavera árabe (2010-2012) e as chamadas Jornadas de Junho no Brasil (2013), tendo posteriormente o surgimento de contramovimentos extremistas de direita.

A cultura do compartilhamento, a cultura *Wiki* e o cyberativismo, fortes no final da década de 1990, anunciavam que a internet poderia ser uma espécie de ágora ou terras comunais para a sociedade global contemporânea, mas acabou se tornando um shopping center das plataformas e redes sociais, de caráter conservador, que se tornaram hegemônicas e palco dos movimentos de extrema direita que se seguiram. A prisão de Julian Assange fundador do *Wiki Leaks* foi a última pá de cao sobre essa época de otimismo.

Porém a obra de Maffesoli continua interessante, pois tenta enxergar além de um moralismo judaico-cristão que parece temer as imagens e ter pressa de condenar o comportamento das pessoas que se desviam de suas ideias anacrônicas de virtude.

O exibicionismo nas redes tem mais a ver com uma reivindicação de ocupar o espaço virtual e se conectar/sociabilizar através das imagens que os usuários produzem e/ou compartilham. O exibicionismo reivindica também o direito ao desejo do outro, nem sempre caracterizando-se narcisismo. Maffesoli (2011, p. 136-137) completa:

Deleitar-se em si mesmo não significa de jeito nenhum narcisismo. Trata-se unicamente de encontrar equilíbrio não no longínquo ou numa hipotética sociedade perfeita, mas no *hic et nunc*, o aqui e agora, o presente ao qual se adaptam de maneira <<contraditória>>, isto é, sem ser <<superados>>, os diversos elementos heterogêneos do cotidiano.

A futilidade, que podemos definir como certa valorização do inútil, que muitos têm atribuído à prática de produzir e compartilhar imagens nas redes sociais, contrasta muitas vezes com o grau de elaboração e energia despendida para produzi-las. Como pontua Maffesoli (2011), hoje existe uma tendência de investir toda uma energia libidinal no aqui agora do cotidiano e não mais esperar pelo ideal no futuro. Também não se espera pela arte (para o bem ou mal da arte) para se ter experiências estéticas; a estética invade as atividades cotidianas, como podemos ver na valorização da moda, do design, da gastronomia, dos pequenos rituais cotidianos, das festividades, etc. Principalmente no que tange a essa pesquisa, temos uma valorização da fruição, criação e compartilhamento de imagens, que trazem esses universos de um cotidiano estetizado ou mesmo a fruição da imagem em si mesma (Maffesoli, 2011, p. 199).

Essas imagens ganham um investimento em trabalho e um grau de elaboração que torna esse repertório da rede mais intenso. Esse gasto de energia contrasta com as acusações do supérfluo dessas imagens e dessas práticas de compartilhamento. Mas deslocando também da ideia corrente em que a palavra supérfluo é colocada:

O supérfluo é algo necessário, o que desafia as noções construídas pelo utilitarismo moderno. A futilidade é em certa medida vitalidade: "Há na busca do inútil uma espécie de instinto vital, algo de obscuro que não visa a nada e não quer nada, o que Schopenhauer chamava de <<vontade cega>>." [...] Lembro que isso está na própria etimologia da palavra estética, *aisthesis*: partilhar emoções, sem considerar critérios utilitários e identificáveis definidos pela razão (Maffesoli, 2011, p. 126-128).

O lugar-comum nos coloca a questão de que no final das contas uma multiplicidade de imagens pode não ser uma multiplicidade. As enxurradas de imagens trazem diversas imagens que se assemelham. A foto pessoal, a publicidade e a pornografia veiculam

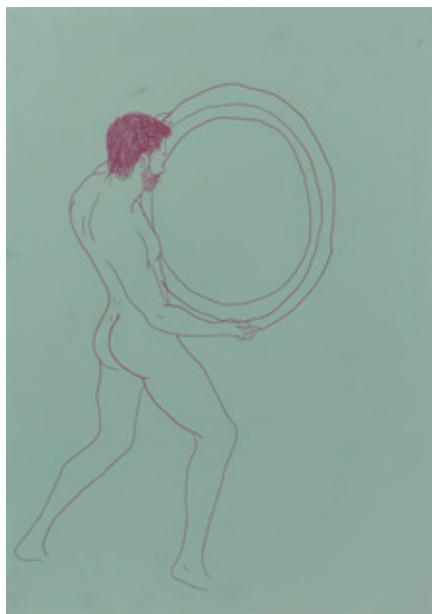


Figura 48 - *O homem no espelho* (parte1). 2019. Desenho, estencil colorido sobre papéis *Canson colors* e uma imagem em xerox. 210 x 297 mm cada.



Figura 49 - *O homem no espelho* (parte2). 2019. Desenho, estencil colorido sobre papéis Canson colors. 210 x 297 mm cada.

os mesmos lugares-comuns. Mas será que isso é possível? Duas imagens podem se equivaler ao ponto de serem consideradas a mesma imagem?

O lugar comum é interessante se notarmos que ele se refere à comunidade, o que vai em direção oposta ao individualismo do qual tanto se acusa a cultura contemporânea. Em torno de um imaginário comum forma-se uma comunidade.

E essa bela palavra [lugar-comum] designa, sem dúvida, os pensamentos mais batidos; mas o fato é que esses pensamentos tinham se tornado ponto de encontro da comunidade. Neles todos se encontram e encontram os outros. O lugar-comum é de todo mundo e me pertence; ele pertence em mim a todo mundo, é a presença de todo mundo em mim. É, em essência, a generalidade (Sartre apud Foster, 2021, p. 76).

No começo da modernidade, temia-se que as máquinas distanciarium as pessoas umas das outras. O corpo se tornaria solitário, autossuficiente através de suas próteses e servos robóticos, porém as práticas sociais na internet confirmam o contrário, a tecnologia confluindo no sentido da sociabilidade, gerando novas possibilidades, formas e intensidades de interação entre os indivíduos .

CAPÍTULO IV:
O bestiário

Excluído de nascença e preferências da ordem social, eu não tinha consciência de sua diversidade. Nada no mundo era irrelevante: as estrelas no uniforme de um general, as cotações no mercado de ações, a colheita da azeitona, o estilo do judiciário, a troca do trigo, canteiros de flores. Nada. Esta ordem, temente e temida, cujos detalhes eram todos interrelacionados, tinham um significado: meu exílio.

Jean Genet



Figura 50 - Sem título, da série: *O bestiário*. 2019-21. Desenho, marcador permanente sobre plástico. 400 x 350 mm.



Figura 51 - Sem título, da série: *O bestiário*. 2019-21. Desenho, marcador permanente sobre plástico. 215 x 240 mm.



Figuras 52, 53, 54, 55 e 56 - Sem título, da série: **O bestiário**. 2019-21. Desenho, marcador permanente sobre plástico. Dimensões variáveis.



Figuras 57, 58 e 59 - Sem título, da série: **O bestiário**. 2019-21. Desenho, marcador permanente sobre plástico. Dimensões variáveis.



Figura 60 - Sem título, da série: *O bestiário*. 2019-21. Desenho, marcador permanente sobre plástico. 210 x 315 mm.



Figuras 61, 62 e 63 - Sem título, da série: **O bestiário**. 2019-21. Desenho, marcador permanente sobre plástico. Dimensões variáveis.



Figuras 64 e 65 - Sem título, da série: *O bestiário*. 2019-21. Desenho, marcador permanente sobre plástico. Dimensões variáveis.



Figura 66 - Sem título, da série: *O bestiário*. 2019-21. Desenho, marcador permanente sobre plástico. 235 x 235 mm.



Figuras 67, 68 e 69 - Sem título, da série: **O bestiário**. 2019-21. Desenho, marcador permanente sobre plástico. Dimensões variáveis.



Figuras 70, 71 e 72 - Sem título, da série: **O bestiário**. 2019-21. Desenho, marcador permanente sobre plástico. Dimensões variáveis.



Figuras 73 e 74 - Sem título, da série: *O bestiário*. 2019-21. Desenho, marcador permanente sobre plástico. Dimensões variáveis.



Figura 75 - Sem título, da série: *O bestiário*. 2019-21. Desenho, marcador permanente sobre plástico estampado. 250 x 300 mm.

CAPÍTULO V:

POV¹ cuir ou devir estranho

A verdade sobre o sexo não é uma revelação; é sexdesign.

Paul Preciado

As imagens de corpos em *softporn*s que povoam meu arquivo virtual passaram a ser o foco da minha pesquisa artística. Microfenômenos pelos quais adentro os campos macro da imagem e do corpo, principalmente no que diz respeito à sexualidade e ao gênero pensados segundo uma perspectiva queer.

Mas o que seria uma perspectiva queer? A perspectiva relaciona-se à posição do sujeito que enuncia, o que define como o objeto em questão vai se conformar. Queer, inicialmente, é um termo da língua inglesa, que significa algo como estranho ou esquisito. Foi e ainda é usado como ofensa homotransfóbica no contexto anglo-americano, porém o termo foi apropriado pelos alvos de tal ofensa como forma positiva de se referirem a si mesmos, desarmando assim nossos inimigos de suas armas de injúrias.

Em um contexto latino-americano, segundo nos ajuda a pensar Felipe Rivas San Martín (2023), queer refere-se num primeiro momento a três coisas. Primeiro, uma palavra de difícil tradução para o português e espanhol devido ao sentido contextual que está em sua origem. Segundo, como “teoria queer”, que é um conjunto de textos e debates que circulam de Norte a Sul. Por último, evocando uma “política queer”, referindo-se a um posicionamento político e um conjunto de táticas de resistências das dissidências sexuais e de gênero.

1 POV é a abreviação da expressão em inglês *point of view*, que poderia ser traduzida por “ponto de vista” em português. A sigla POV é muito usada em memes nas redes sociais e é algo derivado dessa linguagem digital popular. O POV nesse contexto digital mostra o que hipoteticamente ou metaforicamente um sujeito em determinada situação veria. O ponto de vista é a ponta do cone visual da perspectiva, como foi pensada na arte clássica. As linhas da perspectiva convergem para esse ponto, sendo central para a conformação do objeto visto.

Em um mundo conectado e exposto fortemente à influência cultural americana, podemos imaginar inúmeros itinerários que podem ter trazido o termo queer dos Estados Unidos para a América Latina, produzindo uma polissemia cacofônica. Porém a consolidação do queer como um verbete estável e lugar cultural, como colocou San Martín (2023), parece ter acontecido no Brasil no final dos anos 1990 e começo dos anos 2000:

Diferentemente do que se passou nos Estados Unidos, os estudos queer entraram no Brasil pela porta das universidades e não como expressão política vinda do movimento social. Evidentemente, esse percurso tem a ver com questões históricas, políticas e culturais que singularizam o saber localmente. (Pelúcio, 2014, p. 74).

A teoria queer surge na academia brasileira como uma forma de combate, questionando cânones, batendo de frente com uma epistemologia calcada na heteronormatividade e no binarismo de gênero, politizando o desejo, desnaturalizando uma série de opressões, etc. (Pelúcio, 2014, p. 75).

Muitos autores criaram termos para pensar algo análogo ao queer a partir das realidades brasileiras e latino-americanas como mostrou Pelúcio (2014). A própria forma de falar “o queer” ou “*lo queer*” já é uma digestão do termo que foi substantivado no contexto de línguas latinas. Queer em inglês é um adjetivo, o que chamamos de “o queer” em inglês seria algo como *The queerness* (San Martín, 2023, p. 39). A teoria queer também não é formada por um conjunto pronto e dado, os autores associados a essa corrente e que foram lidos e trabalhados no Brasil, ou em outros países da região, não são os mesmos que circularam nos EUA (San Martín, 2023, p. 47).

Pelúcio (2014, p. 83) coloca como foi coerente com o momento histórico brasileiro a “chegada do queer”:

Nós que, como outras sociedades, tivemos também nosso luto acadêmico nas baixas da aids, ficamos um pouco órfãos de ideias quando os anos de 1990 terminaram e o novo século se inaugurou espetacularmente em 11 de setembro. A ativista e travesti Cláudia Wonder, que faleceu se entendendo como pessoa intersex, me disse uma vez que a aids foi mais que uma epidemia, foi uma queima de arquivo. Matou conhecimentos que estavam sendo gestados pelas travas, pelos viados, pelos esquerdistas, pelos artistas marginais. Ficou um vazio. Talvez por isso a gente tivesse, naquele momento, tanta vontade de saber.

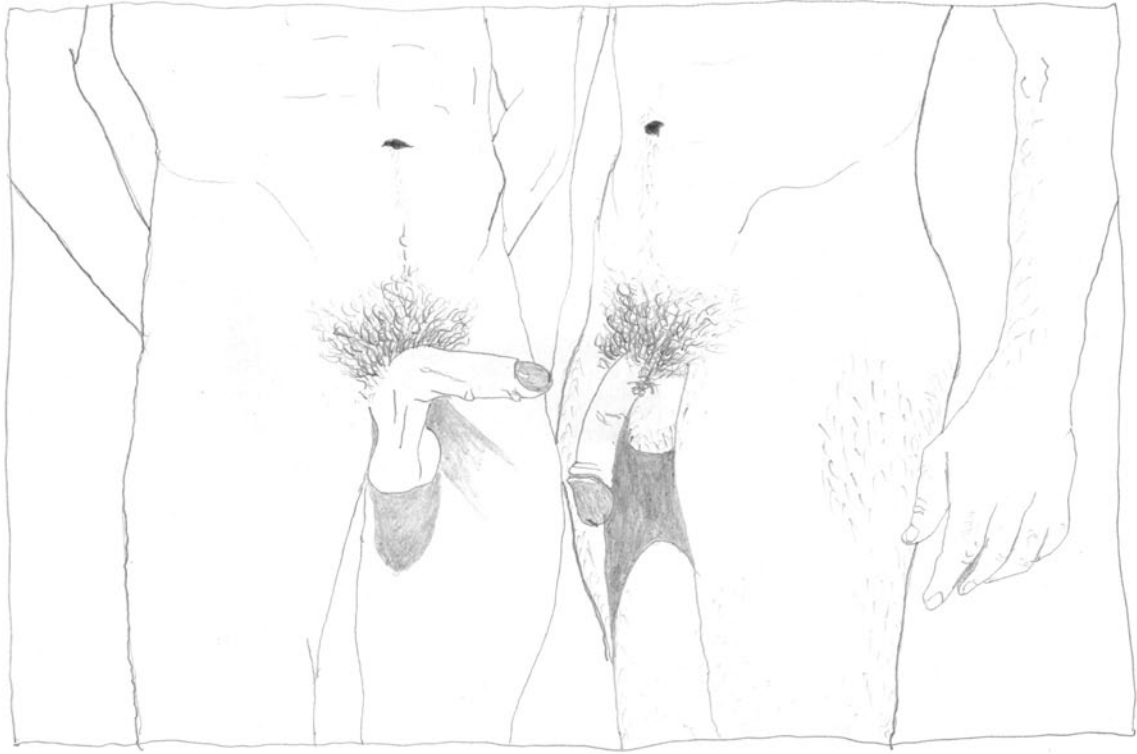


Figura 76 - *Dois*. 2021. Desenho, grafite sobre papel sulfite. 297 x 210 mm.

Se seguirmos a narrativa de Pelúcio (2014), o queer se torna potente em um *gap* geracional, um vazio existente após a crise da aids, que em meio a muitas perdas reconfigurava totalmente o debate em torno dos grupos excluídos pelas normas sociais de sexualidade e gênero e suas relações com a sociedade em geral.

Não se trata de uma simples importação de termos e textos e sim um campo de articulação internacional e luta. A terminologia determina um diálogo entre pessoas que compartilham os mesmos termos, nesse sentido o queer representa uma aliança ou potencial aliança. Esse é um campo ainda instável, por isso se faz necessário pontuar essas questões.

Como coloca Lopes (2002, p. 27): “Nomear é sempre um perigo, mas se não nos nomearmos, outros o farão”. Queer não é a mesma coisa que LGBT+², apesar de se

2 A sigla mais completa usada de forma mais frequente hoje seria LGBTIAPN+, referindo-se a lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, intersexuais, assexuais, pansexuais, não-binários e o mais (+) indicando a existência de outras denominações possíveis que poderiam ser inclusas na sigla. Optei por usar apenas

referirem frequentemente aos mesmos corpos. Gays, assim como outros grupos, estão dentro do queer assim como dentro do LGBTQ+, mas de maneiras diferentes. Em uma perspectiva queer, o gay não é uma identidade estática, expressão de um essencial, questiona-se até a própria ideia de identidade.

Uso o termo gay ou homossexual para me referir a uma experiência corporal, sexual e social específica. Temos também os termos: bicha, viado, boiola, *maricón*, perôba, invertido, mona, etc. Tantos nomes diferentes, assim como o diabo. Todos eles já foram também apropriados por nós e apresentam novos potenciais, não foi o processo americano do queer que inventou esse tipo de apropriação.

Queer remonta a toda uma sorte de movimentos surgidos em decorrência da rebelião de *Stonewall*, possui um caráter insurrecional, como nos lembra Fray Baroque e Tegan Eanelli em sua antologia *Bash Back! Ultra violência queer* (2020). O termo *bash back* pode ser traduzido como revidar ou contra-atacar, que vai além da ideia de resistência, propondo, além de resistir, um contra-ataque, uma devolução das violências simbólicas e epistemológicas que se traduzem em violências físicas, psicológicas, patrimoniais, etc.

Flávia Lucchesi, no prefácio da edição brasileira de *Bash Back!*, pontua a questão da assimilação:

Fray Baroque, na introdução à primeira edição deste livro, enfatiza sobre a assimilação: "é a narrativa de 'nós somos exatamente iguais aos héteros'. (...) Assimilação é a ferramenta principal para a classe dominante liberal. Assimilação se inicia tipicamente pelo discurso de direitos. (...) *Bash Back!* viu a violência física anti-queer e a violência da assimilação como uma e a mesma coisa. Não havia separação entre a luta contra a Igreja, o fascismo e o capitalismo". [...] Esta terminologia [LGBT+] expressa um objetivo assimilacionista. Além disso, reitera disputas inócuas entre identidades de gênero e sexualidade. Que letra vem na frente? Qual se oculta atrás do +? (Lucchesi apud Baroque; Eanelli, 2020, p. 7).

O liberalismo que busca assimilar os LGBTQ+ fica correndo atrás dos novos entendimentos de gênero e sexualidade rotulando-os e incluindo-os nessa sopa de letrinhas que vai crescendo e se tornando impronunciável. O coletivo Gender Mutinity pontua bem essa

LGBT+ para dar maior fluidez ao texto. Já a sigla LGBTQIAPN+, com Q de queer dentro do LGBTQ+, não vejo sentido, uma vez que se tratam de duas perspectivas diferentes e soa como uma tentativa de submissão da perspectiva queer à LGBTQ+. As fronteiras entre as duas são voláteis, mas não são a mesma coisa.

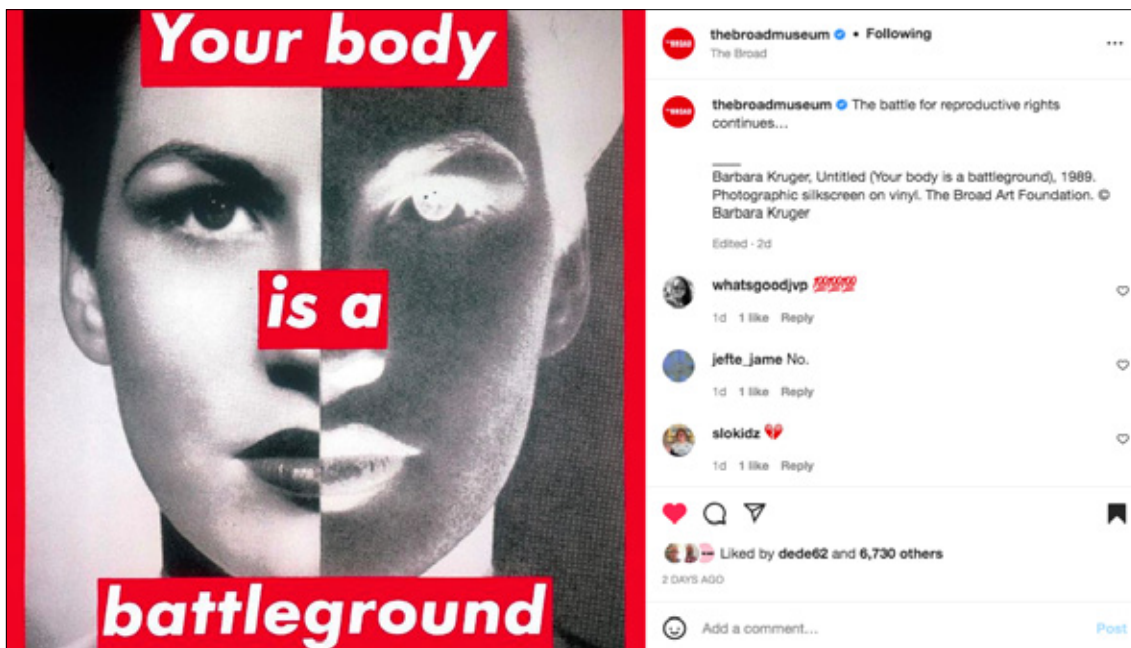


Figura 77 - Print do ambiente Instagram 6 (29 jun. 2022).

questão:

A capacidade do capitalismo de alcançar novos mercados, agora que a expansão geográfica e material está completa, se baseia em sua capacidade de alcançar identidades sempre novas. Assim, identidades devem ser produzidas, e produzidas como commodities (Gender Mutinity apud Baroque; Eanelli, 2020, p. 43).

Essas identidades: lésbica (L), gay (G), bissexual (B), transexual (T), etc (+). passam por um processo de cristalização e posterior clichêização, cujos signos de suas expressões culturais específicas são transformados em mercadorias, criando nichos de mercado para o *rainbow capitalism*. Sabemos que o queer não está imune a esses processos de captura, porém pretende se contrapor a eles.

Precisamos também ter em mente que lésbicas, gays, transsexuais, etc., são, além de identidades, categorias de opressão. Por exemplo, Preciado se entende como homem transexual mas percebe pertencer também à categoria de opressão mulher, pois obviamente o opressor não oprime baseado nas identidades dos oprimidos mas nas suas próprias concepções daqueles corpos, gêneros e sexualidades, negando o entendimento do oprimido sobre si. No entanto, é sempre importante colocar, como pontuou Monique Wittig (2019, p. 90): “nenhum indivíduo pode ser reduzido à sua opressão [...]”.

O coletivo Pink and Black attack também pondera: “[...] não podemos nos dar ao luxo de manter as identidades que nos são impostas.” (Pink and Black attack apud Baroque; Eanelli, 2020, p. 60). Mas como coloca Preciado (2018, p. 414), mais do que identidades, precisamos de desidentificação:

Contrariamente à teoria do estágio do espelho lacaniano, segundo o qual a subjetividade da criança se forma quando esta se reconhece pela primeira vez em sua imagem especular, afirmo que a subjetividade política emerge exatamente quando o sujeito não se reconhece em sua representação. É fundamental não se reconhecer. O desreconhecimento, a desidentificação é uma condição de emergência do político como possibilidade de transformação da realidade.

Discuto essas questões aqui pois a sexualidade do artista não é um mero detalhe. Reivindico a posição de um artista sexuado, longe da ideia de um pensamento intelectual livre das pulsões do corpo e seu contexto social. Como ironiza Preciado (2018, p. 144) em relação ao filósofo, mas que também penso se aplicar ao artista e outras formas de pensadores:

Não existe essa separação de mente e corpo. Até agora, no ocidente, acreditamos que o filósofo é uma cabeça pensante (o pressuposto de um homem cis que, supondo que deixava seu corpo de lado, criou um sistema econômico cujo pau assumiu a posição universal).

No meu processo artístico, eu, ao visualizar essas imagens com apelo sexual gay, sinto-me atraído por elas. Sexualmente atraído. Assim se tece uma relação entre eu e essas imagens; primeiramente uma relação de desejo. Podemos dizer que meus desenhos materializam esse desejo em alguma medida.

Essas imagens são também padrões corporais de beleza e gênero exigidos dos corpos generificados no masculino. A aceitação dos corpos como válidos passaria por esses padrões, segundo as exigências da inscrição dos corpos pelo capitalismo e suas indústrias, que os reconstrõem como suas engrenagens em uma relação opressiva. Assim essas duas relações (desejo sexual e opressão) se sobrepõem nessas imagens.

A diferença³ da imagem pornográfica queer pode ser pequena em relação à pornografia

3 Os não queers, muitas vezes, ao se depararem com coisas caracterizadas como queer, acabam por nos exotizar, como se estivessem em um safári, num país estrangeiro, onde exige-se do queer algo completa-

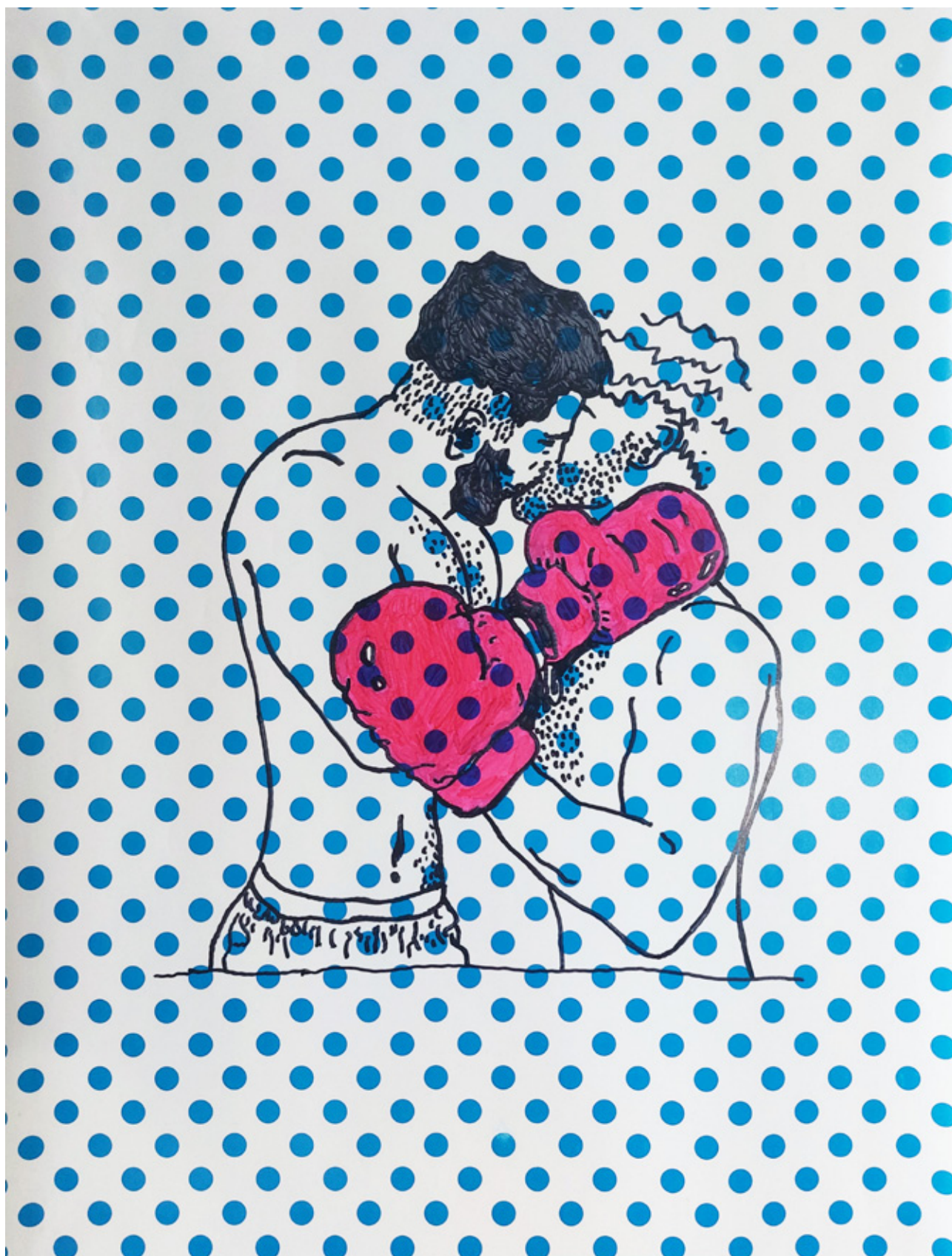


Figura 78 - *Os lutadores*. 2022. Desenho, marcador permanente sobre papel de embrulho. 320 x 430 mm.

heterossexual no que diz respeito à forma, porém a primeira se diferencia da outra nos aspectos relacionais que tecem. Como adverte Lopes: "É necessário não perder de vista que toda identidade é relacional. O redimensionamento da homossexualidade implica repensar a heterossexualidade [...]" (Lopes, 2002, p. 29).

A heterossexualidade, que menciono aqui, não se trata de uma sexualidade dentre outras, se trata de um sistema político, conforme pensam autores da teoria queer como Preciado, que radicaliza essa concepção: "A heterossexualidade deve ser entendida como tecnologia de procriação politicamente assistida" (2018, p. 50). O modelo impositivo da heterossexualidade e seu binarismo genital assimétrico é a política reprodutiva do capitalismo.

Uma das mercadorias, que circulam nos circuitos assimilacionistas do *pink money*, seriam essas imagens que estudo. São uma forma de vender algo através da imagem de corpos ou vender o corpo, que no contexto geral, há um bom tempo, já é uma mercadoria, não apenas nos guetos sexuais. Vende-se uma estética e uma forma específica de corporalidade farmacopornográfica com elementos capturados de comunidades minoritárias.

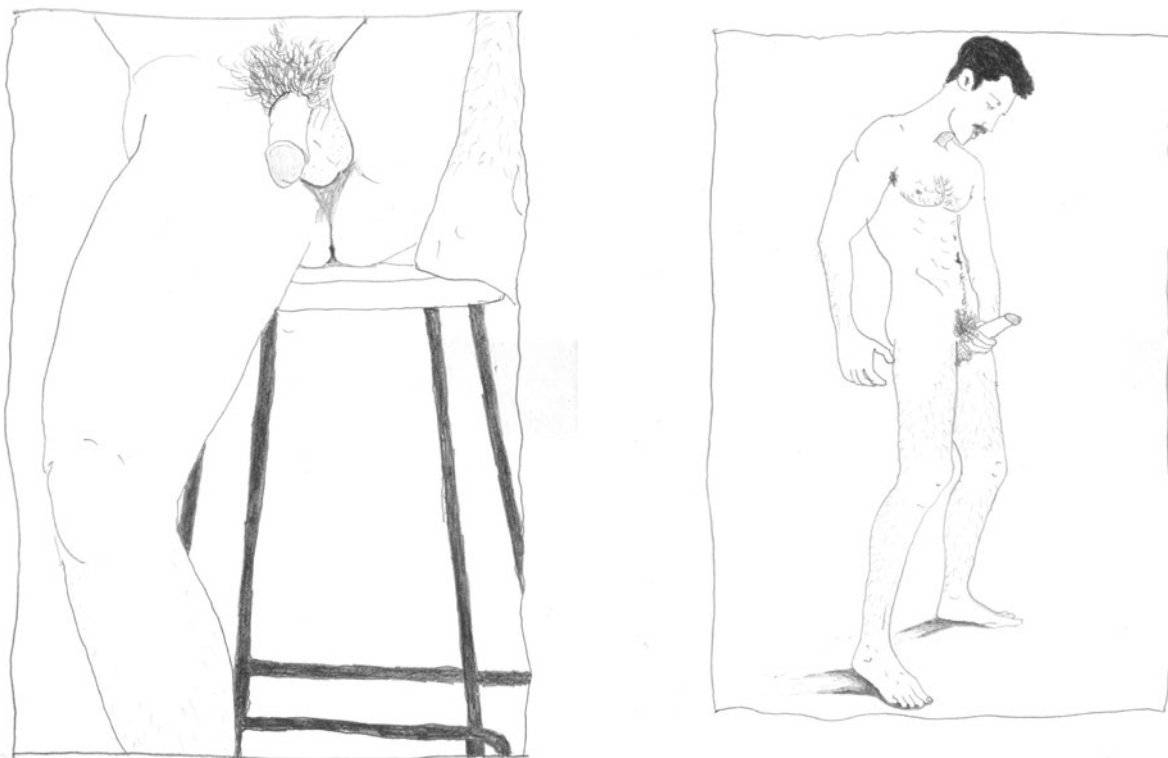
A estética das fotos, das quais me aproprio, poderia estar dentro do que Lopes (2002) localiza como *camp*⁴. O autor percebe existir um grande interesse pelo *camp* nos estudos culturais, principalmente nos estudos de gênero e queers na medida em que o *camp* "torna o gênero uma questão estética" (Dollmore apud Lopes, 2002, p. 111).

As estéticas *camp*, muito associada às performances *drag queen* e *drag king*⁵, explicita a artificialidade do gênero e seu caráter performativo, por isso o grande interesse nesses fenômenos *undergrounds* do *drag* e sua estética. O *camp* também é muito presente no pornô, as imagens que me aproprio são certamente exemplares do *camp*.

mente diferente do que costuma-se ver, acusando eventualmente as coisas queer de não serem tão diferentes assim da norma. Cabe aqui lembrar que as diferenças estão mais em um campo relacional e político do que no plano da forma.

4 Segundo Lopes o *camp* se diferenciaria do *kitsh* e do *trash* dos quais se assemelha: "O *camp* não considera a alta cultura como padrão do bom gosto, como no caso do *kitsh* [...]. O *camp* também não se confunde com o prazer *trash* extraído do mau gosto e seu culto, marcado pelo sarcasmo [...]. O *camp* traz algo recalcado na arte e críticas moderna: a afetividade, mesmo a identificação com a obra e com seu autor" (Lopes, 2002, p. 111-112).

5 São essas performances que Butler observa para estabelecer seu conceito de performatividade de gênero. O gênero entendido como performance se contrapõe principalmente a ideia do gênero como expressão de uma essência ou biologia (Buttler, 2019, p. 234).



Figuras 79 e 80 - Sem título da série **Conteúdo adulto**. 2021. Desenho, grafite sobre papel sulfite. 148 x 210 mm.

Essas manifestações culturais, explicitam o gênero como artifício, como performance socialmente regulada, que só existe enquanto performada. Os desenhos que produzo, podem ser entendidos também como essas expressões estéticas do gênero, ou melhor, expressões de um gênero-estética. São uma expressão cultural de beleza sexual, onde o gênero condensa um imaginário performado numa imagem. Imaginário do qual a palavra homem, masculino, tanto quanto macho, rapaz, *boy* ou bofe, fazem parte das fantasias, como qualquer outro elemento da imagem.

Monique Wittig (2019, p. 93) afirmou provocativamente que lésbicas não são mulheres, seguindo pelo mesmo caminho, podemos afirmar o mesmo para gays. O ponto aqui, a partir de Wittig, é dizer que os gêneros homem e mulher, como subprodutos do sistema político heterossexual, não dizem respeito a gays nem lésbicas.

Sedgwick (2007) também discute que o entendimento da homossexualidade como categoria de ser e não como prática vai produzir todo um curto-circuito nas noções de gênero heterossexistas, onde o próprio termo homossexual se torna contraditório.

Assim, gays são jogados em um limbo do gênero, uma espécie de não-homem e ao mesmo tempo não-mulher⁶.

Já Preciado (2014, p. 29) vai pontuar essa questão da seguinte maneira: "A identidade sexual não é a expressão instintiva da verdade pré-discursiva da carne, e sim um efeito de reinscrição das práticas de gênero no corpo". Assim a/o homossexual como sujeito seria produzido pela reconfiguração do gênero.

Sempre bom lembrar que não existem gêneros biológicos, "[...] há apenas tecnogêneros." (Preciado, 2018, p. 137). Precisamos nos apropriar das tecnologias de construção de gênero, para desfazê-las ou refazê-las. Me parece mais interessante nos aproximarmos da vitalidade do gênero-estética, suas formas de fazer corpo e seus rituais de sedução e sexo.

A realidade mais paupável desse gênero-estética é a própria imagem. Se o gênero é performance, que se revela de forma mais contundente em uma imagem, a história da arte, a teoria da imagem ou mesmo a iconologia de Warburg (2010) teriam mais a dizer sobre gênero do que a biologia. Especificamente no caso dessa pesquisa os *porn studies*⁷ seriam mais eficazes no estudo da sexualidade-gênero, pois como define Preciado (2018, p. 286): "A pornografia diz a verdade performativa sobre a sexualidade não por ser o grau zero da representação mas porque revela que sexualidade é sempre performance, prática pública de uma repetição regulada, uma encenação [...]".

O homem é o ator pornô com pau de tamanho incomum, testosterona injetável e cialis. O homem é um sabonete azul que vem em uma embalagem com visualidade *high tech* brutalista escrito *for man*, é uma estátua grega de Poseidon em bronze corroído pelo tempo e preservada pelos museus, é assistir futebol com os amigos com a perna bem aberta, é não ligar para a roupa, etc.

Nessas imagens que trabalho trata-se sim de corpos masculinos ou mesmo do masculino puro, uma vez que, concordando com Preciado (2018, p. 111): "Masculino e feminino são termos sem conteúdo empírico para além das tecnologias que os produzem". É

6 Essa experiência fora das categorias de gênero é libertadora, como estar em uma folha em branco. Apesar de diversas políticas assimilacionistas buscarem construir uma idéia de homem gay, permanecemos fora das estruturas binárias. A assimilação é um processo violento, lembrando, conforme coloca Butler (2018), que o próprio processo de generificação (atribuição de gênero) já é em si uma violência, que muitas vezes acontece antes do nascimento, a partir de imagens intrauterinas.

7 Discutirei no próximo capítulo a questão da pornografia e o surgimento da noção de *porn studies*.

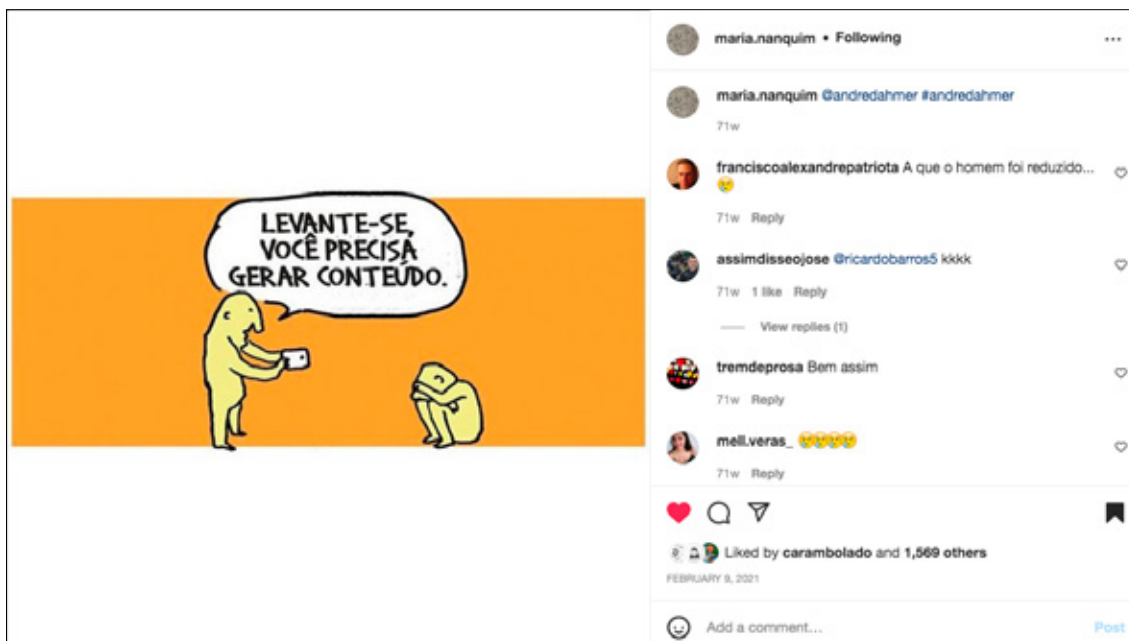


Figura 81 - Print do ambiente Instagram 7 (29 jun. 2022).

exatamente nessa superfície regulada e passível de ser capturada em um plano, que reside o masculino.

Sua mais bem acabada visibilidade pode estar exatamente na pornografia produzida por equipamentos fotográficos, pois como colocou Preciado (2018, p.122): "A verdade do sexo adquire aqui o caráter de uma revelação visual, processo em que a fotografia participa como catalisador ontológico, explicitando uma realidade que não poderia surgir de outro modo".

Por um outro lado, essas imagens como ideais corporais a serem alcançados constituem uma violência aos corpos e sua diversidade, um imperativo opressivo do capital farmacopornográfico. Esses padrões corporais são perseguidos em um contexto de autoexploração onde se trabalha na geração de imagens para circular nos mercados das atenções e dos afetos das mídias sociais.

O conflito residiria no confronto entre gênero-estética capturado em imagens e a realidade material dos corpos. Esse corpo-imagem é uma escritura das indústrias farmacopornográficas, construídos a base de testosterona, proteínas, rotinas de atleta, técnicas fotográficas e principalmente por um imaginário pornô.

Tal conflito não é dissipado se considerarmos o corpo-imagem como imagem e não

como um corpo material, pois imagem e corpo estão fundidos nessa corporeidade. Os corpos figurados nessas imagens são extraídos de um corpo ciborgue⁸, cujas imagens são dele uma extensão, algo que ele expele e que participa das práticas corporais, sexuais e sociais, mediadas por câmeras e espaços virtuais.

O corpo ciborgue não se separa das imagens que produz e que é capaz de produzir. Essas imagens circulantes em redes de imagens são uma espécie de pele ciborgue ou secreção através das quais o corpo ocupa espaços virtuais. Como órgão ciborgue, nos coloca num estado de dependência das tecnologias e linguagens que o cria e de quem as criam:

[...] cada "órgão" tecnológico reinventa uma "nova condição natural" na qual todos nós somos incapazes. Melhor ainda, cada nova tecnologia recria nossa natureza como incapaz com relação a uma nova atividade que, por sua vez, necessita ser tecnologicamente suprida (Preciado, 2014, p. 165).

Apesar dos diversos processos de exclusão e violência gerados por esse sistema, não somos vítimas passivas das imagens e das tecnologias baseadas em imagens. Estas podem ser apropriadas e ressignificadas ou mesmo passar por um processo de queerização ou prática queer, lembrando do caráter de reapropriação e ressignificação que estão na origem do queer:

David Halperin, seguindo as intuições de Foucault, denominou queer praxis esta forma de transformação de certas técnicas de dominação em técnicas de si, que hoje não duvidaríamos em denominar técnicas de construção de identidade.

Toda técnica que faz parte de uma prática repressiva é suscetível de ser cortada e enxertada em outro conjunto de práticas, reapropriada por diferentes corpos e invertida em diferentes usos, dando lugar a outros prazeres e a outras posições de identidade (Preciado, 2014, p. 107-108).

Temos aqui: corpo, sexualidade e gênero como uma escritura corporal, com toda ambiguidade da escritura, exatamente como *phármakon*, da forma que Derrida discute em *A farmácia de Platão*. Derrida recupera uma antiga narrativa mitológica presente no livro de Platão, onde a divindade Theuth oferece a Amon, rei pai dos deuses, a escritura, referida como *phármakon* no texto original em grego. "Eis aqui, oh, Rei", diz Theuth, "um conhecimento que terá por efeito tornar os Egípcios mais instruídos e mais aptos

8 Discutirei a questão do ciborgue no próximo capítulo partindo das ideias de Donna Haraway (2009).



Figura 82 - *O soldado*. 2022. Desenho, marcador permanente sobre papel de embrulho. 230 x 320 mm.

para se rememorar, memória e instrução encontram seu remédio. E o rei a replicar...” (Platão apud Derrida, 2005, p. 21).

Theuth oferece ao deus pai a escritura, que é capaz de guardar a memória e o conhecimento do povo egípcio, transmitir o pensamento e reificar o poder das divindades e seus emissários. Amon observa a oferenda com desconfiança, não sabendo se tratar de uma benção ou uma maldição. A partir daí, Derrida discute a ambiguidade própria da escritura, o *phármakon*, ao mesmo tempo bom e mau, não dependendo de sua dosagem ou administração é sempre bom e ao mesmo tempo mau. A escritura permite a memória e o pensamento durarem para além do corpo, ao mesmo tempo que os substituem e apagam. O *phármakon* é aquilo que mata e ao mesmo tempo permite a vida.

Phármakon está na etimologia do fármaco, simultaneamente remédio, droga, entorpecente e veneno. Está na raiz da farmacopornografia. Sua outra parte, a pornografia, não passa de outra natureza de fármaco ou *phármakon*: “Textos e signos visuais também são *phármakon*.” (Preciado, 2018, p. 290). A escritura das imagens e a escritura dos corpos são assim, são *phármakon*, aquilo que subtrai a realidade ao mesmo tempo que é a substância que a instaura.

Preciado (2014, p.27) a respeito da política do corpo, em sua postura militante no *Manifesto contrassexual* propõe uma reescritura:

O que é preciso fazer é sacudir as tecnologias da escritura do sexo e do gênero, assim como suas instituições. Não se trata de substituir certos termos por outros. Não se trata nem mesmo de desfazer das marcas de gênero ou das referências à heterossexualidade, mas sim de modificar as posições de enunciação.

Queer é resignificação. Queer significou primeiramente estranho na língua inglesa. Exatamente por esse estranhamento gerado por tudo que estava fora do sistema político visual da heterossexualidade quando esse conseguiu se passar por natural.

Muitos dizem que o queer é americano demais, logo pertence a metrópole capitalista e está sobre suspeição de colonialidade. De qualquer forma temos o cuir⁹, que é latinizado,

9 Muitos autores como Pelúcio (2014) vão encontrar na videoperformance de Felipe Rivas San Martín “*diga queer com la lengua afuera*” de 2010 como o primeiro registro da grafia latinizada “cuir” que serve tanto para o espanhol quanto para o português. Nessa performance San Martín tenta falar queer com a língua para fora à moda chilena e sai apenas o som de “cuir”. Em um artigo com o mesmo título da performan-

igual para o português e para o espanhol, antropofágico e traz as potências do queer e do cu, órgão sexual comum a toda humanidade, pois como coloca Pelúcio (2014, p. 86) “Nada mais queer que o cu”. Cuir é o queer no cu do mundo.

ce, San Martín (2023) explora as questões implicadas nesse gesto de latinização da palavra queer para cuir.

CAPÍTULO. VI: Contrassexualidade ciborgue

Os analfabetos do futuro serão aqueles ignorantes do uso da câmera assim como da caneta.

László Moholy-Nagy

Quando eu saía da puberdade e me tornava adolescente, minha sexualidade afluía e surgia uma manifestação do qual não se tinha muitas notícias no terreno árido da normalidade de um subúrbio belohorizontino na década de 1990: a homossexualidade¹. Com essa palavra, o fenômeno foi identificado pelas estruturas médico-legais, apenas no final do século XIX. Ele existia no contexto social em que eu vivia apenas no espaço das ofensas, piadas e tabus, como um terreno proibido ou algo com o perfume da morte, que parecia não poder existir sob a luz do sol.

Atrás da pressuposição da heterossexualidade, eu estava como que escondido em um armário², onde eu recebia ameaças embutidas em expressões pejorativas e piadas de ódio, para não sair jamais. Fora dele parecia haver um abismo, onde se decaía para uma cidadania de segunda classe. O homossexual era uma categoria definida não muito tempo atrás com as marcas do crime e/ou da doença, a mercê da captura dos aparatos disciplinares da prisão e do manicômio.

Foi na mesma época da minha adolescência que se popularizava no Brasil a internet e a casa da minha mãe teve seu primeiro PC (*personal computer*) com acesso à internet discada. Através dela tive o fácil acesso a um mundo vasto de imagens pornográficas, acessadas às escondidas, depois da meia noite, quando todos dormiam e só se pagava um pulso telefônico pelo acesso à rede. Nessa prática masturbatória e nos chats dessa internet incipiente era onde eu vivenciava a minha sexualidade. Fora dali parecia existir

1 Era usado primeiramente o termo homossexualismo. Preciado (2014) data de 1868 essa emergência da homossexualidade nos discursos médico-legais conformadores da noção de normalidade.

2 Termo explorado de forma ampla por Eve Sedgwick (2007), pioneira da Teoria queer. Ela coloca que o armário é algo do qual nunca nos livramos completamente.



Figura 83 - Print do ambiente Instagram 8 (29 jun. 2022).

apenas um longo e vasto deserto heterossexual, com suas imagens totalitárias, que se vendiam como a verdade do sexo, do amor, da saúde, do corpo e da representação da espécie.

Em tom menos confessional e mais sociológico, podemos dizer que o que acontecia, na década de 1990, era que uma sociedade midiática, profundamente marcada por mídias hegemônicas verticais, como a televisão, via o surgimento da rede mundial de computadores, que provocava microfissuras e conexões inesperadas por todo tecido social. Toda uma reconfiguração invisível da tessitura social estava se iniciando.

A possibilidade de acesso a um mundo de informações estava em curso. O bloqueio informativo que é imposto a muitas minorias e grupos marginalizados, quando as informações tendem a circular dentro dos círculos de poder ou das pessoas "que importam", estava começando a ser furado.

As mídias verticais controladas pelo grande capital reproduziam os projetos e visões de mundo de seus detentores: homens, brancos, heterossexuais, conservadores, homofóbicos, etc. Mas as coisas começavam a mudar de maneira lenta e silenciosa, corroída pela rede. A internet não é necessariamente um mídia horizontal, ela é aparentemente horizontal, principalmente depois do processo de platamorfização da rede e sua verticalização algorítmica, mas ainda assim mantém uma zona cinzenta indefinida de possibilidades. Para mim, naquele restrito mundo da minha adolescência,



Figura 84 - Print do ambiente Instagram 9 (05 ago. 2023)

ela era um pequeno oásis. Dessa forma a internet marca essa primeira geração de desajustados (nasci em 1986) que cresceu junto a sua popularização.

O acesso à pornografia através da internet é facilitado e anônimo. Ela oferece pornografia de todos os tipos, de forma gratuita, em milhões de sites. Sendo um tabu, o consumo de pornografia é algo subterrâneo que a internet e seus históricos de acesso ajudaram a revelar. Os números são colossais. Segundo as últimas estatística, com dados anuais feitas pelo Pornhub³, um dos sites pornô gratuitos mais acessados no mundo, publicadas em 2019, o site teve 42 bilhões de acessos, o que representa 115 milhões de acesso por dia⁴.

Hoje, com a popularização dos dispositivos móveis, a pornografia é onipresente. Pode ser acessada de qualquer lugar e se entranha mais profundamente na cultura. Os celulares dotados de câmera também transformam qualquer um em um potencial

3 PORNHUB INSIGHTS. Página da Web. Disponível em: <https://www.pornhub.com/insights/2019-year-in-review>. Acesso em: 5 ago. 2023.

4 O site também revela, segundo dados de 2019, que teve o upload do equivalente a 169 anos em tempo de vídeos somados; download de 6.597 Petabytes de dados transferidos; 39 bilhões de buscas realizadas no site. O site, até 2023, parou de publicar esses números totais em relação a acessos, mas segundo estatísticas de 2022, vemos que: os Estados Unidos ocupam a primeira posição em número de acessos e o Brasil a décima primeira; 84% dos acessos são feitos por celular e a proporção no Brasil de acesso entre mulheres e homens é de 39% para 61%. Em: PORNHUB INSIGHTS. Página da Web. Disponível em: <https://www.pornhub.com/insights/2022-year-in-review>. Acesso em: 5 ago. 2023.

criador de conteúdo adulto. A produção de pornografia amadora cresce⁵ a passos largos e a prática de trocar vídeos e fotos íntimos, feitos pelos próprios usuários, entre parceiros ou em redes, é um hábito que já é comum.

Como fenômeno subterrâneo e tabu pouco se fala sobre o impacto da pornografia na cultura sexual, muito menos na cultura de um modo geral, principalmente de uma forma que não seja moralista ou patologizante. Com a emergência da pornografia na internet, não por coincidência, na mesma época, começam a surgir os *porn studies*, que projetam a pornografia como discurso cultural, não mais como detrito ou perversão (Preciado, 2017, p. 26). Dentro desse espaço, que ele define como precário, dos *porn studies*:

Se trataria de considerar a pornografia como um objeto da filosofia (abordar as relações entre realidade, representação e produção de subjetividade) e da teoria queer (a partir de uma perspectiva que contemple as estratégias de resistência a normalização das minorias sexuais, de gênero e corporais).

Mas a pornografia não é um fenômeno tão antigo quanto a imagem, como podemos ser levados a afirmar numa análise mais apressada, pois pornografia é algo além de imagens de nudez e sexo que ofendem o pudor vigente. Conforme coloca Preciado (2017, p.26-27), o termo pornografia surge em um momento histórico relativante recente:

[...] a noção de pornografia emerge nas línguas vernáculas européias modernas, entre 1755 e 1857, dentro de uma retórica museística, como efeito da controvérsia que suscita o descobrimento da ruína de Pompéia e a exumação de um conjunto de imagens, afrescos, mosaicos e esculturas que representam práticas corporais e do debate acerca da possibilidade ou impossibilidade de que sejam vistos publicamente. [...]

Tudo aquilo requeria uma nova taxonomia que permitiria estabelecer distinções entre os objetos acessíveis ao olhar e aqueles cujo o olhar e a visibilidade deviam ser objetos de custódia estatal. As autoridades (o governo de Carlos III de Bourbon) decidem então selecionar certas imagens, esculturas e objetos, e formam com eles a coleção secreta do museu bourbônico de Nápoles, conhecida também como o Museu Secreto. A construção do Museu Secreto implicou fisicamente a construção de um muro, na criação de um espaço fechado e na regulação do olhar através dos aparatos de vigilância e controle. De acordo com o decreto real, somente os homens aristocratas - nem as mulheres, nem as crianças e nem as classes populares - poderiam

5 Conforme: PORNHUB INSIGHTS. Página da Web. Disponível em: <https://www.pornhub.com/insights/2022-year-in-review#top-seraches-pornstars>. Acesso em: 5 ago. 2023.



Figuras 85 e 86 - *Sacudindo o champagne* (versão 1 e 2). 2023. Desenho, nanquim sobre papel de arroz para origami. 190 x 260 mm cada.

acessar esse espaço. O Museu Secreto opera uma segregação do olhar em termos de gênero, de classe e de idade. O muro do museu materializa as hierarquias de gênero, idade e classe social, construindo diferenças político-visuais através da arquitetura e de sua regulação do olhar.

A palavra pornografia aparece nesse contexto museístico pela mão de um historiador da arte alemã, C.O. Müller, que, reclamando a raiz grega da palavra (porno-grafei: pintura das prostitutas, escrita da vida das prostitutas), denomina os conteúdos do Museu Secreto como pornográficos. Assim, em inglês, a definição de 1864 da "pornografia", do Dicionário Webster, não é outra que "aquelas pinturas obscenas utilizadas para decorar os muros das habitações de Pompéia, cujos exemplos se encontram no Museu Secreto".

Toda essa longa anedota do Museu Secreto, trazida pelo pesquisador espanhol, nos mostra que a pornografia surge como regime museológico estatal, com este regulando o que pode ou não ser visto, e por quem. Demonstram também que a própria noção de pornografia é tributária da história da arte e de seus espaços institucionais. A pornografia não é estranha à arte, mas derivada de sua própria lógica taxonômica e museográfica.

Vemos nesse momento, que a pornografia tem a ver com o acesso pelo olhar de certos conteúdos ser tratado como privilégio. Também vemos como a arquitetura, criada pela administração da cidade, esconde a pornografia, tornando-a pública ou privada, acessível ou não, ao ponto de o pornográfico ser definidor do que é público ou privado, categorias estas cada vez mais borradas na contemporaneidade.

O homem aristocrata adulto é o único permitido a olhar para esses artefatos do Museu Secreto, tendo sua subjetividade potencialmente marcada pela exclusividade de acesso aos objetos arqueológicos pornográficos, reiterando hierarquias sociais e reafirmando que certas liberdades sexuais são privilégio, principalmente de classe, mas também de gênero.

Esse seria o primeiro regime da pornografia segundo Preciado. Existiriam outros até chegarmos à concepção moderna do termo, mas todos estes apontam para elementos ainda presentes na lógica como a pornografia passa a operar na cultura.

A noção de pornografia introduzida pela história da arte abre caminho, ao longo do século XIX, como uma das retóricas do higienismo que surgem junto com as metrópoles modernas. A palavra pornografia aparece desse modo nos dicionários europeus em torno de 1840-50: "descrição da prostituição e da vida das prostitutas na cidade como uma questão de higiene pública".



Figuras 87 e 88 - *Sacudindo o champagne* (versão 3 e 4). 2023. Desenho, nanquim sobre papel de arroz para origami. 190 x 260 mm cada.

A pornografia nomeia o conjunto de medidas higiênicas implantadas por urbanistas, pelas forças policiais e sanitárias para gerir a atividade sexual no espaço público, regulando a oferta de serviços sexuais e “a presença de mulheres solitárias, mas também “o lixo, os animais mortos ou outras carniças” nas ruas das cidades de Paris e de Londres (Preciado, 2017, p. 28).

Temos aqui a pornografia como gestão da sexualidade e do espaço, principalmente a gestão da sexualidade das mulheres na cidade. As restrições construídas pelo Estado no Museu Secreto passam a ser construídas em escala urbana. O sexo, os órgãos do corpo entendidos como sexuais, a excitação e suas presenças em imagens também se tornam impróprios ao espaço público. A transgressão desse princípio vai ser encarada como crime.

Nesse momento, pornografia tem a ver com as regulações dos corpos na cidade e a diferenciação do sexo limpo do sexo sujo, que deve ser punido com a exclusão de seus praticantes dos espaços cuidados da cidade para os espaços reservados ao lixo urbano. Sexo limpo seria aquele restrito à instituição do casamento heterossexual, uma instituição privada; sexo sujo seria todo o resto.

O terceiro campo em que opera essa noção se dá com o surgimento e a disseminação da fotografia e do vídeo. Nesse momento aparecem os primeiros filmes pornô chamados mais comumente de *stag films*. São filmes curtos feitos por homens e reservados para um público masculino, majoritariamente heterossexual, exibidos normalmente em bordéis e clubes masculinos.

A fotografia e o vídeo surgem como aparatos técnicos de intensificação do olhar, aprofundando, dessa forma, a experiência com a imagem pornográfica e tornando a visão o centro dessa experiência, porém também operando em um sentido sinestésico, ao tatilizar a visão e aguçar outros sentidos a partir da experiência visual (Preciado, 2017, p. 29-30).

A pornografia funciona como uma prótese masturbatória de subjetivação de carácter visual, externo e móvel que se caracteriza, ao menos em sua origem e até os anos 70, por estar reservada ao uso masculino. [...]. Não são as imagens consideradas como pornográficas as que são intrínsecas e naturalmente masculinas, mas sim que, cultural e historicamente, as mulheres foram distanciadas das técnicas masturbatórias audiovisuais – uma distância que é comparável a exclusão das mulheres do Museu Secreto, da rua, do comércio sexual, e que é constitutiva da construção do espaço público (Preciado, 2017, p. 29-30).



Figura 89 - Print do ambiente Instagram 10 (29 jun. 2022).

Nesse paradigma Preciado (2017, p.30) observa, a partir dos trabalhos de Linda Willians⁶, que a pornografia funciona como uma técnica de confissão do corpo; são imagens que produzem reações involuntárias no espectador. Não por acaso a linguagem desses primeiros filmes pornográficos coincide com a representação médica das patologias sexuais. Ela torna visualizáveis as identidades sexuais que surgem nesse contexto: homossexual, histórica, fetichista, sadomasoquista, etc.

Preciado conclui “[...] na pornografia o corpo é vulnerável à imagem” (Preciado, 2017, p. 30). O espectador que procura a pornografia se prostra diante da imagem, e esta toma conta de seu corpo através da visão e suas relações sinestésicas. É uma espécie de ritual de prazer obtido pela submissão à imagem. Assim a imagem conquista o corpo de uma forma nova e intensa. A marcará a forma como esse será entendido e praticado.

Pensando nesses regimes da pornografia, podemos pensar a própria homossexualidade como algo de certo modo pornográfico. Algo não aceito em espaços públicos, como os objetos do Museu Secreto e banido junto ao lixo urbano, a prostituição e o crime, das partes higienizadas da cidade para os espaços desprivilegiados da marginalidade. Ela é posteriormente filmada como evidência visual de um sintoma, em um processo de

6 Linda Willians é uma pesquisadora americana ligada aos estudos sobre cinema, que vai expandi-los em direção à pornografia, se tornando um dos importantes nomes dos *porn studies*. Preciado considera um clássico sobre o tema sua obra *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of visible*.

construção dos discursos médicos da normalidade do corpo.

O desejo sexual, algo da ordem do invisível, ganha na modernidade sua visibilidade fotográfica, algo da ordem da prova. Assim opera a fantasia higienista da classe médica, que logo vai classificar esses desejos, agora visíveis, em normais e anormais. Imagens que de um lado são produzidas para tais discursos médicos por outro são produzidas para excitação e prazer nas pornografias *undergrounds* dos guetos gays. São imagens localizadas paradoxalmente entre a opressão e a redenção. Imagens que causarão desejo e repulsa, filia e fobia.

Explorando esse laço entre pornografia e homossexualidade masculina, podemos notar que aquilo que pode ser chamado de cultura gay ou *gay culture* se organizou muitas vezes em torno de pornografias como as fotografias de Bob Mizer, os desenhos de Tom of Finland, a literatura de Jean Genet ou os primeiros filmes apócrifos de pornô gay. Também a produção daquilo que se chama hoje de *gayart* se manifesta muitas vezes através de imagens pornográficas do sexo gay e do corpo masculino hipersexualizado.

Na arte contemporânea também, muitas vezes, o trabalho de artistas gays passa pela imagem pornográfica, como exemplarmente nos trabalhos de Robert Mapplethorpe ou da dupla francesa Pierre Comroy e Guilles Blanchard. Assim traça-se uma íntima relação entre gay, imagem e pornografia.

Há muito tempo a visão é determinada pelos dispositivos de olhar e fazer ver, mas imagens produzidas por dispositivos fotográficos vão intensificar nossa visão e nossa relação com elas em uma escala inédita. A imagem fotográfica educou nossos olhos a ver segundo os parâmetros da câmera monocular, das lentes e do plano; podemos assim falar de um olho-máquina, cuja visão é determinada por essas tecnologias.

Onde termina o corpo e começa a máquina? Onde se separam nossa visão e a fotografia? Onde fica essa fronteira? Não temos resposta para essas perguntas, o que encontramos é uma fusão entre corpo e máquina cada vez mais profunda. Como afirma Haraway (2009, p. 91), que se dedicou particularmente a pensar essa relação: "Não está claro quem faz e quem é feito na relação entre humano e máquina".

Nesse contexto encontramos a figura do ciborgue. Definido primeiramente como *cybernetic organism*, o ciborgue diz respeito aos seres resultantes da fusão de organismos vivos e máquinas.



Figura 90 - Print do ambiente Instagram 11 (29 jun. 2022)

Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. [...] O ciborgue é uma imagem condensada tanto da imaginação quanto da realidade material: esses dois centros, conjugados, estruturam qualquer possibilidade de transformação histórica. (Haraway, 2009, p. 36-37).

Definido pela realidade material das sociedades em redes e das tecnologias híbridas, o ciborgue também se define por todo um imaginário alimentado principalmente pela ficção científica, que há tempos já descreve esses seres híbridos e os desdobramentos possíveis de suas existências.

“Eles são – tanto política quanto materialmente - difíceis de ver. Eles têm a ver com a consciência – ou com sua simulação” (Haraway, 2009, p. 44). Ciborgues têm mais a ver com a microeletrônica e sua ubiquidade do que com robôs gigantes. Tem a ver com o simulacro, não com a representação. Já amplamente disseminados pela medicina protética, Haraway nos convida a pensá-lo além desse caráter substitutivo da reconstituição médica do corpo.

Podemos então falar de um olho-ciborgue e também de uma sexualidade-ciborgue determinada por diversos dispositivos, muitas vezes mediados por imagens tecnológicas do corpo e espaços virtuais ocupados por elas. A vivência da homossexualidade marcada

pela pornografia fotovideográfica é um exemplo dessa ciborguia: a fusão entre olho, imaginário, sexo e máquina.

As tecnologias de visualização relembram a importante prática cultural de caçar com a câmera, bem como a natureza profundamente predatória de uma consciência fotográfica. O sexo, a sexualidade e a reprodução são atores centrais nos sistemas mitológicos high-tech que estruturam a nossa imaginação sobre nossas possibilidades pessoais e sociais (Haraway, 2009, p. 74-75).

Essas tecnologias predatórias, para usar o termo de Haraway, não têm um uso único; podem ser desvirtuadas e ter suas funções desviadas. Dispositivos técnicos guardam muitas possibilidades ocultas. No seu *Manifesto Ciborgue*, Haraway reivindica a ciborguia como uma oportunidade de, através da tecnologia, reconfigurarmos de forma libertária o corpo que foi marcado por ela como um outro. A apropriação e tomada de controle dessas tecnologias fazem emergir as possibilidades abertas pelo corpo ciborgue. "Longe de assinalar uma barreira entre as pessoas e outros seres vivos, os ciborgues assinalam um perturbador e prazerosamente estreito acoplamento entre eles." (Haraway, 2009, p. 41).

Nesse paradigma da sexualidade ciborgue, podemos pensar mais em construir uma contrassexualidade, no lugar de apenas nos deixarmos levar pelas tecnologias que muitas vezes são conformadas pelo sistema disciplinar reprodutivo. Assim Preciado (2014, p.22-23) define a contrassexualidade em seu *Manifesto contrassexual*:

O nome contrassexualidade provém indiretamente de Michel Foucault, para quem a forma mais eficaz de resistência à produção disciplinar da sexualidade em nossas sociedades liberais não é a luta contra a proibição (como aquela proposta pelos movimentos de liberação sexual antirrepressivos dos anos setenta), e sim a contraproduktividade, isto é, a produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna. [...] A contrassexualidade é também uma teoria do corpo que se situa fora das oposições homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade. Ela define a sexualidade como tecnologia, e considera que os diferentes elementos do sistema sexo/gênero denominados homem, mulher, homossexual, heterossexual, transexual, bem como suas práticas e identidades sexuais, não passam de máquinas, produtos, instrumentos, aparelhos, truques, próteses, redes, aplicações, programas, conexões, fluxo de energia e de informação, interrupções e interruptores, chaves, equipamentos, formatos, acidentes, detritos, mecanismos, usos, desvios...



Figura g1 - *O aviador*. 2022. Desenho, marcador permanente sobre papel de embrulho. 275 x 280 mm.

Para Haraway, o ciborgue opera mais por replicação do que por reprodução. Seus parâmetros replicativos nada têm a ver com a reprodução orgânica, eclipsando o reprodutivismo. Sendo assim as maneiras de se constituir e se replicar se tornam múltiplas, como são múltiplos os exemplos de reprodução dos organismos vivos que a biologia descreve. O corpo ciborgue desafia o paradigma da heterossexualidade como sistema reprodutivo.

Haraway (2009, p. 99) termina o manifesto dizendo: “[...] prefiro ser uma ciborgue a uma deusa”. Com isso ela afirma: aceitemos o estado de contaminação do corpo ciborgue em vez de procurarmos um estado edênico de pureza original, anterior às máquinas, que no final das contas nunca existiu.

Em certo sentido, o ciborgue não é parte de qualquer narrativa que faça apelo a um estado original, de uma “narrativa de origem”, no sentido ocidental, o que constitui uma ironia “final” uma vez que o ciborgue é o telos apocalíptico dos crescentes processos de dominação ocidental que postulam uma subjetivação abstrata, que prefiguram um eu último, libertado, afinal de toda dependência - um homem no espaço (Haraway, 2009, p. 38).

Fruto dos aparatos de dominação, ou informática da dominação⁷, o ciborgue pode se reescrever através desses mesmos aparatos, produzindo novos usos não militares das tecnologias e novas possibilidades ao corpo biológico. Uma escritura que busca sua reescrita. Nas palavras de Haraway (2009, p. 88):

A escrita tem um significado especial para todos os grupos colonizados. [...] A escrita-ciborgue tem a ver com o poder de sobreviver, não com base em uma inocência original, mas com base na tomada de posse dos mesmos instrumentos para marcar o mundo que as marcou como outras. (2009, p. 86).

A escrita é, preeminente, a tecnologia dos ciborgues – superfícies gravadas do final do século XX. A política do ciborgue é a luta pela linguagem, é a luta contra a comunicação perfeita, contra o código único que traduz todo significado de forma perfeita – o dogma central do falocentrismo.

7 Segundo Haraway, o que ela chama de informática da dominação seria esse processo de tornar tudo absorvível e codificável pelo sistema social informatizado, num controle total. Em suas palavras “Além disso, as ciências da comunicação e as biológicas modernas são construídas por uma operação comum – a tradução do mundo em termos de um problema de codificação, isto é, a busca de uma linguagem comum na qual toda resistência ao controle instrumental desaparece e toda heterogeneidade pode ser submetida à desmontagem, à remontagem, ao investimento e à troca (Haraway, 2009, p. 64).



Figura 92 - Print do ambiente Instagram 12 (07 ago. 2023)

Quando falo em reescritura, não estou falando de uma desgastada e mistificada ideia de cura, que pretensamente nos retornaria a um estado anterior. Haraway propõe pensarmos em regeneração em vez de cura, como a regeneração de um membro mutilado em uma salamandra, por exemplo, que não cresce igual antes, mas como uma mutação, com um novo desenho e novos potenciais:

Uma última imagem: os organismos e a política organicista, holística, dependem das metáforas do renascimento e, invariavelmente, arregimentam os recursos do sexo reprodutivo. Sugiro que os ciborgues têm mais a ver com regeneração, desconfiando da matriz reprodutiva e de grande parte dos processos de nascimento. [...]. Fomos todas lesadas, profundamente. Precisamos mais de regeneração, não de renascimento, e as possibilidades para nossa reconstituição incluem o sonho utópico da esperança de um mundo monstruoso, sem gênero (Haraway, 2009, p. 98).

Não devemos confundir o apelo de Haraway às potências do ciborgue com um otimismo em relação à tecnologia como o de Maffesoli (2011) em relação à internet. O manifesto ciborgue fala em termos de um refluxo de processos hegemônicos, fala dos perigos dessa informática da dominação e de uma resistência por dentro. Outra imagem menos positiva, mais apocalíptica da ciborguia, também muito comum nos imaginários *sci-fi*, é a humanidade vivendo em estado quase vegetativo, em viveiros, com máquinas entorpecendo seus sentidos:

As tecnologias de comunicação são fundamentais para a erradicação da “vida pública” de todas as pessoas.[...]. Tecnologias como videogames e aparelhos de televisão extremamente miniaturizados parecem cruciais para a produção de formas modernas de “vida privada”. A cultura dos videogames é fortemente orientada para competição individual e para a guerra espacial. (Haraway, 2009, p. 73).

Vivemos na pandemia de covid uma amostra desse mundo distópico onde o espaço público se tornou deserto e a conexão em uma vida pública virtual se tornou imperativa. Essas formas de vida, que parecem estar sendo preparadas há tempos, se mostraram majoritariamente insustentáveis sem próteses farmacológicas e audiovisuais (farmacopornografia), reforçando mais uma vez o poder das indústrias que as produzem e a miséria dos que não têm acesso a seus produtos.

Apesar de todo ímpeto de dominação que está na gênese de muitas tecnologias que marcam a contemporaneidade, é essencial nos livrarmos de um certo maniqueísmo que se coloca frequentemente nas discussões em torno da tecnologia; um maniqueísmo purista que imagina uma separação entre nós e as máquinas, como se as máquinas corrompessem nossa natureza corporal e essência humana. Nas palavras de Haraway (2009, p. 97):

A máquina não é uma coisa a ser animada. Idolatrada. A máquina coincide conosco, com nossos processos; ela é um aspecto de nossa corporificação. Podemos ser responsáveis pelas máquinas; elas não nos dominam ou nos ameaçam. Nós somos responsáveis pelas fronteiras; nós somos essas fronteiras.

A relação ciborgue com as imagens ultrapassa o advento do olho-máquina. As imagens nas redes de imagens online se tornam também espaços de socialização. Produzir imagens, tanto do próprio corpo, como quaisquer imagens, é uma forma de ocupar esses espaços virtuais da rede. “Por que nossos corpos devem terminar na pele?” (Haraway, 2009, p. 92).

Os dispositivos móveis dotados de câmera e aplicativos de edição de imagens fazem o corpo carregar uma estação complexa de produção de imagens. O corpo ciborgue expele imagens através desses dispositivos e as imagens passam a ser mais que simulacros de presenças; passam a ser também extensões corporais que percorrem os sítios virtuais, como uma pele ciborgue, que se descola do corpo como a pele de uma



Figura 93 - *Flores*. 2023. Desenho, grafite sobre papel sulfite. 210 x 297 mm.

serpente, como uma secreção ou mesmo excreção.

Temos aqui as imagens como algo expelido pelo corpo ciborgue, onde sua presença se faz campo de atuação do corpo, porém pode se desligar dele. Podem funcionar analogamente a sêmen, suor, feromônio, saliva, urina, etc. Também podem ser secreções vivas como espermatozóides, ou com o comportamento de bactérias ou vírus, carregando um potencial epidêmico ou mesmo viral, para usar um termo onipresente no debate sobre comunicação na internet. Essas imagens expelidas podem ser desejadas sexualmente, fetichizadas, assim como outros produtos do corpo podem ser (salirofilia, urofilia, etc.).

Esses tipos de imagens, tanto a imagem como espaço social, como a imagem como extensão do corpo, fazem parte de novas modalidades de sexo ciborgue. O sexo virtual, de diversas modalidades, já é prática comum. As câmeras e telas também participam de práticas sexuais, como órgãos ciborgues. A pornografia passa a ser potencialmente produzida por todos que têm uma câmera. A produção, consumo e circulação de vídeos amadores pornô se tornaram banais. Sendo assim, a produção pornográfica se horizontaliza, consumidores e produtores se confundem e criam novos laços e práticas corporais entre si através dessas imagens, redes e *devices*.

Se historicamente a pornografia foi definida por grandes corporações verticais de audiovisual, estamos agora em um novo capítulo, onde surgem novas possibilidades de linguagens e práticas sexuais audiovisuais inéditas.

Desde o final dos anos de 1980, a partir dos trabalhos de Walter Kendrick, Annie Sprinkle e Wink Van Kempen começou-se a falar de pós-pornografia (Sarmet, 2014). A pós-pornografia se vale de práticas da arte contemporânea como: performance, *bodyart*, videoarte, etc. Seguindo o objetivo de desconstruir os códigos e hierarquias hegemônicos cristalizados pela indústria pornográfica, numa prática libertadora do corpo, a pós-pornografia libera a pornografia de seus antigos regimes.

Mesmo sendo praticada há décadas, antes mesmo do termo surgir, ela encontra pouca referência nos registros historiográficos da arte, fazendo valer mais sua potência nos contextos das lutas políticas feministas e queer. Vejo a pós-pornografia como um campo aberto de possibilidades que ainda está por ser construído, mas que não pode estar fechado dentro de conceitos ou taxonomias, para preservar sua liberdade e expansão constante. Seria mais um conjunto de práticas que parte de territórios definidos



Figura 94 - **Vermelho sangue**. 2023. Desenho, marcador permanente sobre papel de embrulho. 235 x 320 mm.

anteriormente, como pornografia, e os subverte, para desconstruir e reconstruir: corpos, sexualidades, imagens, identidades, hierarquias, condutas, etc.

A produção das minhas imagens artísticas pode ser lidas nesse contexto da pós-pornografia. São imagens advindas da pornografia e transduzidas em desenhos, que tensionam os códigos da pornografia. São ruídos, conversas paralelas, rotas alternativas ou código sem decodificação. Eles investigam os imaginários, visualidades, fantasmas e discursos construídos pelos lugares comuns da pornografia que flui junto à enxurrada de imagens.

Como já havia observado Mondzain (2013), nossas concepções contemporâneas do campo da imagem são tributárias ao Cristianismo, a como a Igreja romana em sua teologia, a configurou. Para a filósofa a chave para entender esse tipo de imagem estaria na ideia de encarnação, uma imagem que se faz corpo, se faz carne, a exemplo da imagem do Cristo crucificado. Hoje nosso corpo tem uma nova carne que reconfigura e é reconfigurada pelas imagens e suas tecnologias, uma nova forma de encarnação. Uma nova forma de ser fazer corpo, escritura corporal, *pharmakón*.

É próprio da religião cristã a imagem carregar um aspecto divino. Está escrito na Bíblia, logo em seu primeiro livro, a Gênesis: "Deus criou o homem à sua imagem e semelhança". Segundo essa teologia, a imagem liga o humano ao divino. Podemos agora expandir a imagem além do âmbito monista do patriarcado, das imagens originadas no seio da Igreja romana; e também além do âmbito reprodutivista, moderno, disciplinar e binário do regime político heterossexual.

Entraríamos, agora, em um novo tempo, ainda por definir, onde seriam queers e ciborgues libertários a criarem novas relações com o criador, ou melhor, tomarem para si a tarefa de criação, sendo agora autocriação em uma nova teologia libertária e ateia da imagem. Ou, simplesmente, como coloca Haraway (2009, p. 83): "Talvez possamos, ironicamente, aprender, a partir de nossas fusões com animais e máquinas, como não ser o Homem, essa corporificação do logos ocidental".

CAPÍTULO VII:

Transduções

Mas há poemas como jamais
Ou como algum poeta sonhou
Nos tempos em que havia tempos atrás
E eu vou, por que não?
Eu vou, por que não? Eu vou

Caetano Veloso

O espaço vernacular laboratorial do ateliê (*studio*) ainda faz parte do meu processo de produção artística. Ligado ao imaginário das guildas, alquimistas, laboratórios científicos/tecnológicos ou monastérios, o ateliê seria um lugar idealizado distante do mundo onde o artista-pesquisador destila descobertas e invenções.

Construí um pequeno ateliê no meu quarto, não distante do mundo, onde minhas atividades artísticas se entrelaçam com meu cotidiano doméstico. Onde eu procuro o mesmo silêncio que tenho no lugar que durmo e onde estou mais conectado com o tempo do corpo. Uma justaposição orgânica dessas duas instâncias onde desenvolvo minha produção artística e acadêmica lenta. Na contramão de qualquer ideia de pureza, está a contaminação da cela-quarto–ateliê pelos dispositivos eletrônicos online que nos empurram ao exterior e expõem diversas espécies de ruídos, nos levando ao presente contínuo da rede mundial de computadores, onde uma profusão de vozes parecem condenadas a falar.

A bancada do ateliê funciona como um decantador ou uma bacia sedimentar¹ onde diversos materiais se acumulam: papéis, plásticos, canetas, lápis, restos, material de escritório e um pouco de material comprado em lojas de arte (conceito sempre em expansão). Se forma um arquivo de materiais com suas próprias memórias culturais e histórias, que se choca com o arquivo imaterial de imagens advindo da internet.

1 Usando mais uma imagem geográfica construída por Gilbert Duran (1997) pra expressar os territórios imateriais do imaginário.

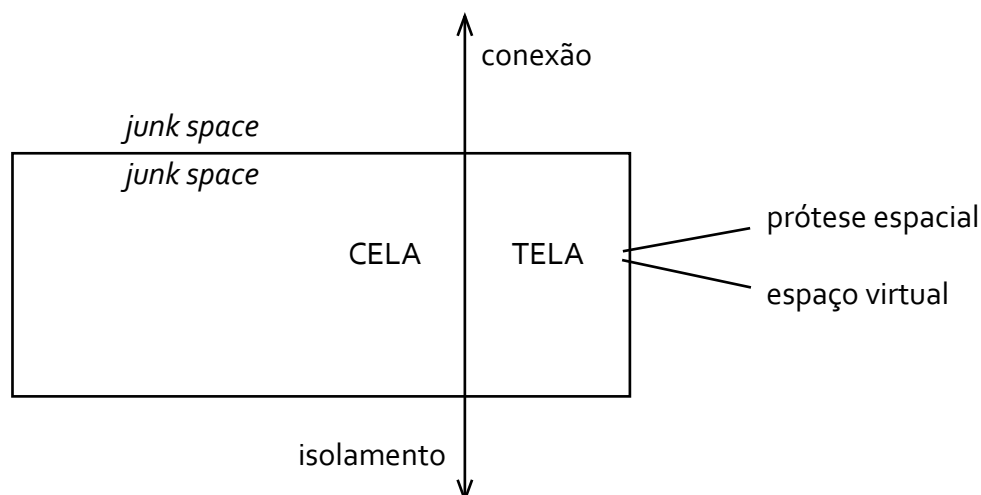


Figura 95 - Diagrama 3: cela/tela.

O verbo decantar é importante pois denota a lentidão e organicidade do processo e a indeterminabilidade na qual um elemento irá acabar posicionado ou sedimentado. Como uma partícula em suspensão em um líquido que percorre espirais caóticas até se depositar no fundo de um recipiente, não se sabe quando e nem em qual posição irá terminar, muito menos é possível prever seu trajeto.

O diagrama 4 (figura 96) descreve sinteticamente o processo. O mais importante a ressaltar é que: de um lado temos a entrada (*input*) de imagens fotográficas digitais de baixa resolução retiradas de redes de imagens onde circulam, cujo conteúdo majoritário podemos chamar resumidamente de pornografia. Na outra ponta, na saída (*output*), temos desenhos que surgem como resultado de um processo de pesquisa artística. Entre os arquivos digitais e os desenhos em suporte material temos um processo de transdução.

Duvidando da ideia de tradução, preferi trabalhar outro termo: transdução, um termo que pego emprestado da informática, que diz respeito a arquivos que passam de uma extensão a outra. Por sua vez, a informática pegou emprestado da física, onde transdução diz respeito a uma forma energia que passa para outra forma, como a energia potencial gravitacional se transforma em energia cinética em um corpo em queda livre, por exemplo.

Transdução marca a existência de uma continuidade em algo que muda de forma mas se mantém. Elementos em comum permanecem em ambas as imagens (a que entra e

ENXURRADA DE IMAGENS

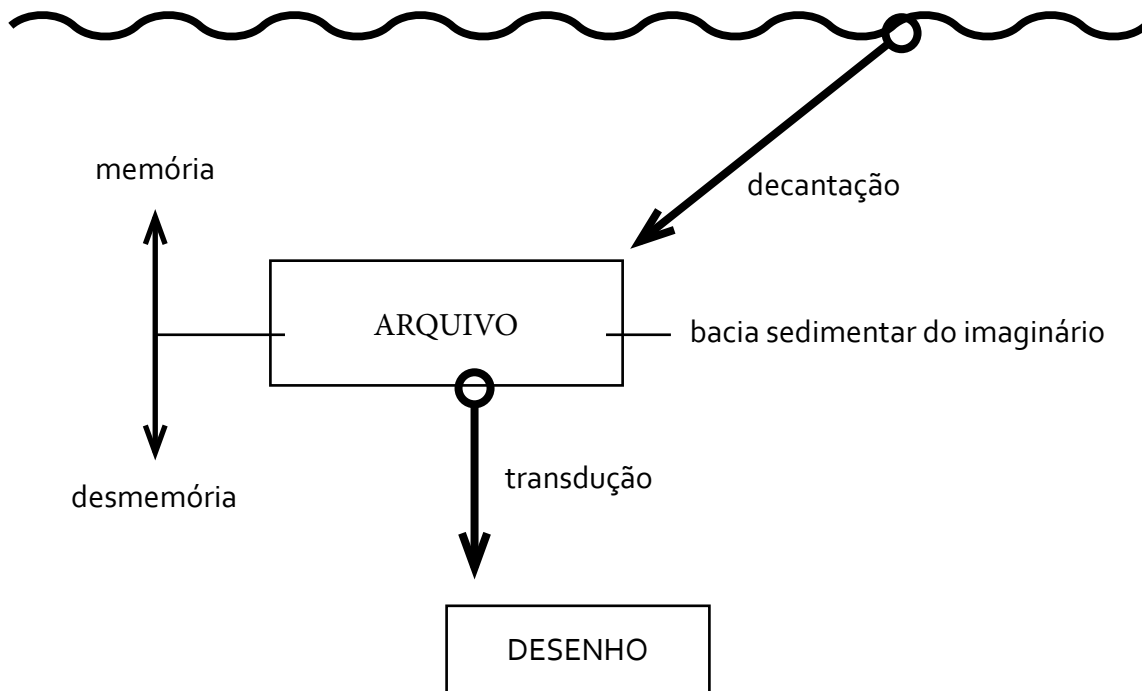


Figura 96 - Diagrama 4: Resumo do processo artístico.

a que sai) o suficiente para dizer que uma imagem é continuidade da outra. Também há uma descontinuidade, uma mudança de forma, ou melhor, de meio, onde alguma quantidade de informação é sempre perdida, reeditada e inserida. Mas, principalmente, acontece uma mudança de meio: da fotografia para o desenho. Mas, afinal, o que é um meio? Onde estariam as diferenças entre esses meios para se dizer que são distintos?

Em seu livro *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* Laura González Flores vai questionar se realmente a pintura e a fotografia seriam meios diferentes, mas para isso primeiro sente a necessidade de definir o que é um meio. Elaborando a questão, ela o define como discurso cultural, diferenciando meio e técnica. Existe a pintura, meio artístico ligado à história da arte, de um lado e a técnica da pintura, pincéis, tintas, etc. de outro. Da mesma maneira como existe a câmera, a técnica fotográfica e a fotografia como discurso cultural, que se pretendeu tanto instrumento da arte como da ciência, mas que se pretendeu principalmente realidade visual imparcial.

Sendo assim, no caso específico da fotografia, meio e técnica se confundem no principal discurso ideológico que a norteou até então. Esse discurso entende o meio da fotografia

como imparcial, neutro ou transparente, onde uma máquina, análoga ao olho humano, supostamente livre de subjetividade, registra o real como enxergamos, através de seu vestígio luminoso.

Não precisamos voltar a dizer o quanto isso é ideológico, que a conformação da imagem fotográfica é tributária do desenvolvimento da linguagem visual através da pintura como meio artístico e também das noções de realidade construídas por essa, como Hockney (2001) muito bem descreveu.

A realidade contemporânea se conforma um simulacro construído por imagens midiáticas, principalmente fotográficas. Através de diversas ideologias, como a da câmera como máquina imparcial, nos faz acreditar que diante dessas imagens não se está diante de uma representação regulada por códigos visuais culturais historicamente determinados e sim testemunhando o próprio real, transmitido por mídias transparentes. Tomar o real pelos parâmetros da representação faz morrer a representação e se instaurar o simulacro, eclipsando o real.

Se pintura e fotografia se diferenciam na técnica e na história, como meio as duas são uma continuidade a ponto de se equivaler. Nas palavras de Flores (2011, p. 264):

[...] quando se analisa a evolução histórica da Pintura e da Fotografia para abordá-la a partir de suas analogias no nível axiológico, e não meramente tecnológico, observa-se que ambas as disciplinas podem ser descritas como *variantes técnicas* de uma mesma ideologia visual. A heterogeneidade sintática que resulta de suas origens técnicas perde importância diante do enorme paralelismo de suas bases ideológicas. A técnica passa a segundo plano, por detrás da *finalidade* das imagens e de seus valores culturais subjacentes. As definições de ambos os gêneros acabam sendo convencionais e teleológicas, mas não razões essenciais, como ditaria o idealismo moderno.

A relação entre pintura e fotografia que Flores levanta pode ser considerada também na relação do desenho com a fotografia. O desenho seria mais uma “variante técnica” que vai em direção a uma mesma “ideologia visual”. As diferenças seriam meramente históricas e tecnológicas.

O desenho como meio foi parte constituinte da pintura, sendo seu esboço e estrutura, conforme a tradição canonizada pelos florentinos do século XV. Como esboço, antecederia e estruturaria a pintura no processo de produção pictórica. Começaria a ser valorizado somente no século XIX a partir de uma mentalidade que o entenderia como

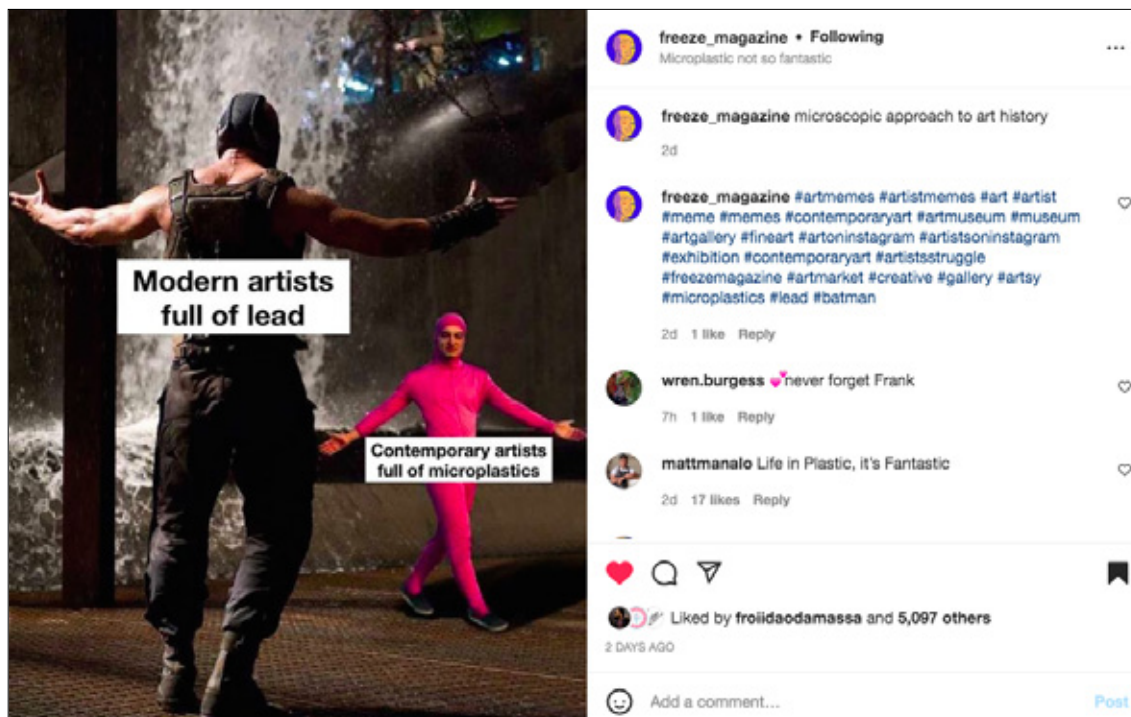


Figura 97 - Print do ambiente Instagram 13 (29 jun. 2022).

algo mais próximo do pensamento do artista (Flores, 2011, p. 57).

Na modernidade, quando se pretendeu coincidir meio e técnica, a pintura abandonou o desenho, que por outro lado alcança autonomia e se torna tão válido como arte quanto a pintura ou outra técnica. O desenho se diferenciou por um menor prestígio cultural ditado por um pensamento conservador que entende a pintura como a “grande arte” e que, por exemplo, ditará preços de mercado mais baixos para desenhos do que para pinturas de forma geral.

Outro ponto de interseção entre os meios pintura, fotografia e desenho seria o retângulo da imagem. Os formatos ditos tradicionais na atualidade atualizam esse vocábulo vernacular. O retângulo de que falo pode não ser exatamente um retângulo, ele é na verdade um perímetro, que pode ter outras formas geométricas, ainda que a forma mais comum, devido a tradição pictórica, seja o retângulo.

Esse retângulo, ou perímetro, delimita o objeto de arte, separa-o do mundo, pelo menos materialmente. Trata-se de uma fronteira. Porém o trabalho de arte contemporânea nunca se desliga do mundo, borrando, abrindo, ou mesmo abolindo suas fronteiras.

Esse é o histórico “retângulo da pintura”, que na arte contemporânea passa a ter outra

lógica. O plano da imagem artística não se situa mais na superfície pretensamente transparente da janela renascentista, nem no objeto plano literal da tela modernista. Logo após um período de hegemonia da abstração na arte, a figuração retorna, significativamente com a pop art.

A publicidade mostra o caminho. Admitindo que o trabalho do artista da pop art consiste não em 'fazer' mas em escolher a imagem que mostrará, será necessário selecionar a imagem que causará sensação ou o meio de tornar qualquer imagem sensacional (Cauquelin, 2005, p. 112).

Primeiramente a pop art foi taxada de reacionária por modernistas remanescentes que viam nela um retorno ao figurativismo da forma que se entendia antes das vanguardas modernas. Mas não se tratava disso, os artistas pioneiros do pop tratavam a imagem da forma como as mídias de massa a consolidou: como simulacro.

Sobre o retângulo, podemos falar agora de um espaço onde o plano é apenas um perímetro onde se acumulam informações que podem ser transpostas em diversos suportes desde a matéria amorfa, imagens apropriadas, pigmentos, objetos industrializados ou texto, por exemplo. Tudo dentro desse perímetro é informação, que sai do plano horizontal da vida, do cotidiano, e entra no plano vertical da cultura, tendo como chave de leitura os parâmetros estabelecidos pela arte (Steinberg, 2008, p. 116-119).

Essas informações contidas no retângulo ligam o mundo da arte, em rede, à realidade social de onde esses elementos participam. Esse tipo de plano Leo Steinberg (2001) chama de *flatbed*, cuja origem ele mapeia na arte americana do pós-guerra, na obra de artistas como Robert Rauschenberg, um tipo de arte bem crítica à arte moderna.

Se fotografia e desenho não se diferenciam como meio artístico, as fotografias das quais me aproprio e os desenhos que faço a partir delas se diferenciam porque os desenhos são arte e as fotos do qual derivam não. Mas não é o fato de serem desenhos que transformam essas imagem em arte. Eu poderia simplesmente apresentar essas fotografias do jeito que as capturei, sem nenhuma alteração, e elas poderiam ser arte (como Richard Prince fez com as fotos publicitárias da Marlboro). O que torna essas fotos arte é um procedimento de deslocamento e seleção do artista, já bastante legitimado na arte contemporânea.

O tornar arte acontece por um processo de deslocamento. As imagens saem do circuito



Figura 98 - *Mangueira*. 2023. Desenho, nanquim e grafite sobre papel sulfite. 210 x 297 mm.

das redes de imagens, onde capturam atenções, e são deslocadas, por ação do artista, que as propõe como trabalho de arte dentro dos circuitos sociais onde circulam a arte. Não sendo o desenhar o que torna essas imagens arte, em que consiste, então, esse gesto de desenhar?

O desenhar seria um procedimento laboratorial de digestão dessas imagens apropriadas. Depois de observá-las, eu as reconstruo com as manchas do lápis ou nanquim e o movimento das mãos. Meus desenhos retêm das fotografias suas estruturas, suas linhas de força e suas figuras. Constitui um desenho residual, esquelético e diagramático. Tenho por fim a fantasia de conseguir capturar seus fantasmas.

O desenho tende ao plano e à materialidade da imagem: suporte e manchas. A forma reconhecível tende ao signo ou ao discurso cultural que a torna reconhecível. A fotografia em que se basearam são imateriais, dependem de algum *device* para se tornarem visíveis, tendem à profundidade do espaço virtual da perspectiva fotográfica; mais de perto tendem ao abstrato do pixel.

As imagens que capturo são banais nas redes, onde se reproduzem indefinidamente em arquivos com cada vez mais baixa resolução, destinadas a um consumo rápido e posterior esquecimento. Resumindo poderíamos defini-las como aquilo que Hito Steyerl (2009) chamou de imagem pobre.

Steyerl (2009) sai em defesa da imagem pobre, uma certa imagem cuja resolução vai se esfacelando entre seus diversos downloads, uploads e transduções, muitas vezes perdendo suas referências e se tornando apócrifas. “Ela zomba da promissora tecnologia digital” (Steyerl, 2009).

Quanto menor, em termo de dados, o arquivo é, mais facilmente ele circula. A imagem pobre prefere a circulação e se arrisca a diversas remixagens em seus caminhos, ela “[...] tende ao abstrato: é uma idéia visual em seu próprio devir.” (Steyerl, 2009). Essa ideia visual em estado de devir me seduz e desperta minha curiosidade.

A circulação de informações nas redes esboça o desenho de uma comunidade que tem em comum o consumo daquelas informações específicas. Essas imagens pobres de *gay porn* desenharam uma comunidade no seu percurso e se alojam em seu imaginário comum.

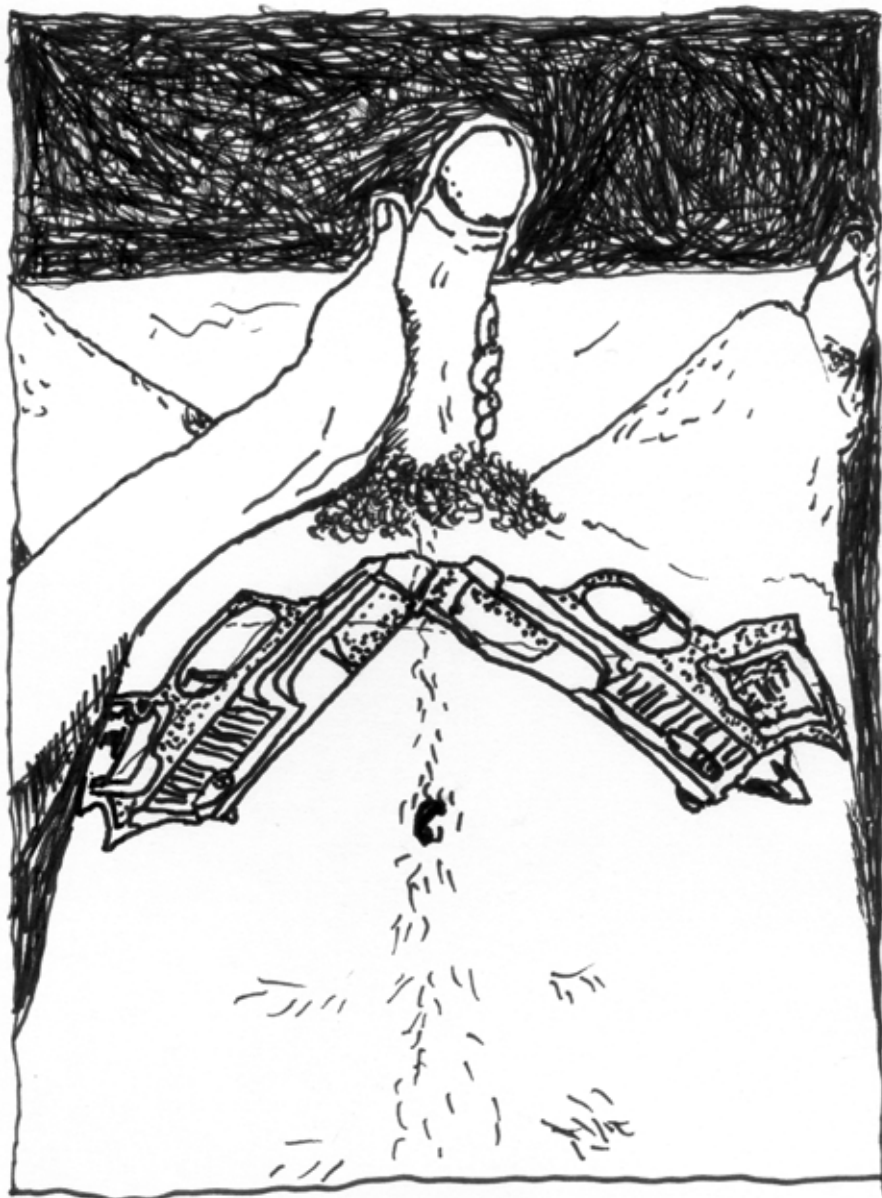


Figura 99 - *Pistola*. 2023. Desenho, nanquim sobre papel sulfite. 148 x 210 mm.

"A condição das imagens fala não só das inúmeras transferências e reformatações, mas também das inúmeras pessoas que se importaram com elas a ponto de convertê-las repetidamente, para adicionar legendas, reeditá-las ou baixá-las." (Steyerl, 2009). Sou uma dessas pessoas que se importou com essas pobres imagens e as acolheu em um arquivo. Depois de um tempo, esse arquivo passou a ser investigado por mim como um estranho fenômeno cultural.

Podemos falar desse processo em termos de digerir e regurgitar. O processo de transdução estaria na passagem da imagem pobre ao desenho como pesquisa. Transformo essas imagens pobres em objeto de análise, mas não construo uma pesquisa a partir delas ou fora delas em outra linguagem, e sim construo a pesquisa dentro do próprio universo das imagens, através da sua re-construção a partir das possibilidades do desenho. Por fim a construção desses desenhos é uma reescritura dessas imagens pobres. Imagens de amor, gozo e resistência daqueles que foram marcados como outro pelo desejo que de alguma forma essas imagens torna visível.

Essas imagens reconfiguradas em suportes materiais podem ser digitalizadas e podem ser colocadas novamente em circulação na rede, assim como as imagens que as deu origem. As peças físicas também são colocadas em circulação, numa rede física de possibilidades, podendo ir a espaços de exposição, paredes de arquiteturas diversas, arquivos pessoais, arquivos museológicos, etc.

Pequenos formatos, mais portativos, dotarão o trabalho de maior capacidade e facilidade de circular, maior facilidade de produção em espaços restritos e maior adaptação em mais tipos de arquiteturas fora dele (organicidade). Exigem de forma geral um menor dispêndio de energia, favorecendo o movimento, a mobilidade e a circulação. Assim como as imagens pobres, os pequenos formatos físicos privilegiam a circulação.

Da forma com que foi definido o plano do tipo *flatbad*, o que está dentro do perímetro da obra se conecta com as redes que o enredam, tanto redes epistemológicas, como materiais, produtivas, informacionais, etc. Desta forma o desenho na arte se avizinha das formas de desenho em geral, tanto as da história da arte quanto das formas "não artísticas" do desenho como: plantas baixas, diagramas, fluxogramas, croquis, design, moldes, cartoons, ilustração científica, quadrinhos, caligrafias, mapas, etc... A lista pode ser bem grande, o que demonstra uma forte presença do desenho na cultura.

Essa abertura dos sentidos do desenho, que podemos pensar numa espécie de campo

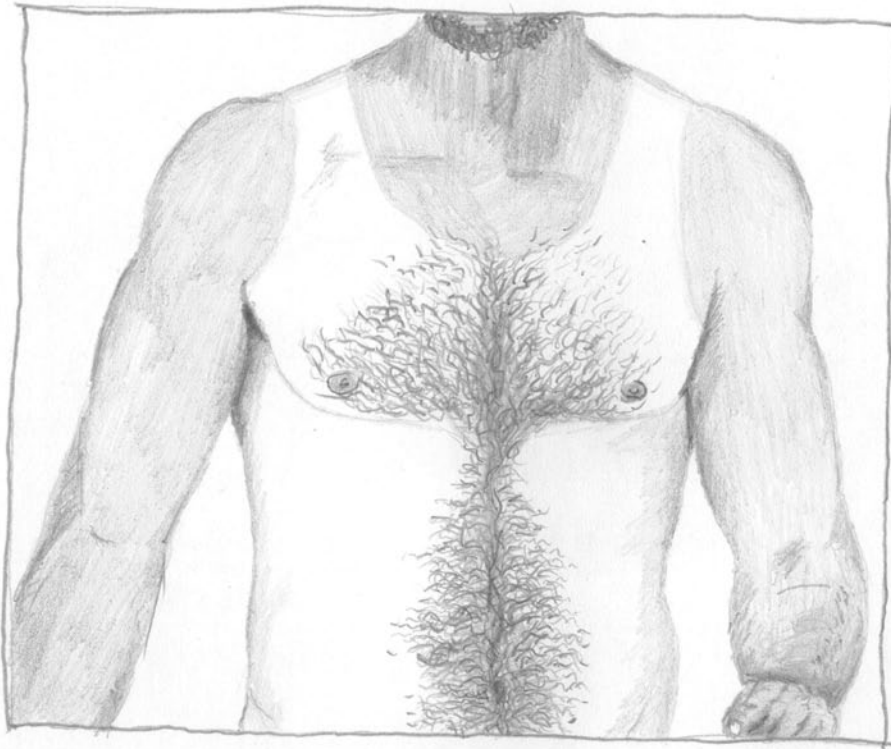


Figura 100 - *Marquinho*. 2023. Desenho, grafite sobre papel sulfite. 148 x 210 mm.

expandido, me fez entrar numa busca de uma definição de desenho que servisse para pensar o meu trabalho.

Definições para o desenho talvez se construam em cada obra e sirvam apenas para aquele território que cada uma delimita. Mesmo assim busquei pensar como opera o desenho de uma forma mais geral que se reflete em meus trabalhos. Evitei uma definição acabada e fiquei apenas com algumas notas, que foram os pensamentos que iam em direção a uma possível definição. Segue abaixo sete notas para se construir essa definição:

(1) O desenho é um esqueleto. Estrutura que mantém de pé a imagem. O esqueleto também são os restos mortais que duram mais tempo. Vestígio do corpo.

(2) Pense em uma imagem banal: um esqueleto em uma animação antiga assustando os personagens vivos. Warburg (2016) definiu uma vez a história da arte que estava construindo como: "história de fantasmas para adultos". Nesse sentido o esqueleto

é assombração. O esqueleto no armário: os crimes do passado que vêm assombrar o presente. Teatro de sombras.

(3) Projeção: o desenho é o projeto, a planta baixa. As táticas de guerra, os ternos e as quinquilharias produzidas pela indústria foram, antes de tudo, desenhos na prancheta de um projetista, tático ou designer. O desenho é animado pelo fantasma da origem.

(4) O desenho é o mapa. Como colocou Baudrillard (1991, p. 8): "É agora que o mapa precede o território". Seu melhor exemplo é a linha de Tordesilhas que definiu os primórdios do território brasileiro e uma ordem político-cultural que se estabeleceu a partir do século XIV. O desenho é (re)corte do império. Antecede a realidade, é vidência.

(5) O desenho, como demonstrado pelas forças naturais, que traçam os relâmpagos e os cursos dos rios, é o atalho, o caminho mais curto, mais rápido e também a travessia. O óbvio, natural e orgânico. A mão. A serpente que enrosca o Laocoonte. Intestinos revoltos e nervos.

(6) No renascimento de Da Vinci o desenho era o esboço da pintura, e a pintura deveria ser a ciência do olhar. Então o desenho é a infância da imagem. O primeiro olhar, infantil, encoberto pelo adulto cientista.

(7) Seria o desenho como forma de arte um meio em extinção? Linguagem sobrevivente, fantasma da arte contemporânea.

Comecei a pensar essas notas depois que li um texto de Flávio Gonçalves "O desenho e a infância da imagem" (2001). Nele o autor constrói um pensamento que carrega a ideia do desenho como esboço e por isso mais perto do pensamento, com menos filtros da razão. Porém trabalha essas ideias através de alguns autores da psicologia como Recamier e o próprio Freud, o que me distanciou desse texto.

Não foram exatamente as ideias contidas no texto que me fizeram querer construir uma reflexão sobre o desenho, mas a forma como o autor examina aquilo que ele próprio chama de "documentos de trabalho", que são elementos que determinam sentidos no trabalho artístico. Documentos de trabalho são todas as coisas que envolvem a construção do trabalho, como: espaço onde é feito, técnica, instrumentos usados, suportes, onde se obtém os materiais, iluminação, etc.



Figura 101 - *A serpente*. 2022. Desenho, grafite sobre papel sulfite. 148 x 210 mm.

Todas as coisas que podem influenciar no trabalho formariam uma lista demasiado grande. Tentar cercar todos esses elementos, que podem ser documentos de trabalho, seria uma obsessão de controle sobre o trabalho e o processo. Essas análises sempre apresentam escolhas de recortes e metodologias bem conscientes, o que é contraditório ao querer capturar algo da ordem do inconsciente e que seriam as influências ocultas desses elementos.

Me afastei um pouco desse texto de Gonçalves, saindo desse caminho trilhado pela psicologia, e comecei a pensar o desenho nos meus próprios termos. A partir daí criei essas sete notas mais em um sentido que vou chamar aqui de epistemológico poético, pensando no desenho amplamente, em suas formas artística e não artísticas.

Publiquei essas notas, como artigo, quando eram ainda seis, como "Notas para uma definição de desenho" (Guimarães, 2020) em uma publicação acadêmica. Pouco tempo depois, me deparei com um texto do artista Richard John intitulado "16 notas para uma definição de desenho" (2009). As ideias contidas nas notas de John são parecidas com as minhas, indo na mesma direção e tendo vários pontos de contato.

Essas coincidências me mostraram que a busca por pensar o desenho não é só minha, é ampla, porém, se comparado com outros meios ou técnicas como a fotografia, por exemplo, são rarefeitos os estudos do desenho. Quando existem, eles se encontram quase sempre em estado de esboço, o que ironicamente é uma das formas bem comuns de desenho.

Não ambiciono, no espaço desta pesquisa, construir alguma epistemologia do desenho. Aliás qual seria a utilidade de uma epistemologia do desenho? É realmente possível criá-la? O modernismo fracassou quando quis fechar as técnicas sobre elas mesmas e tornar os meios sinônimos de suas técnicas, como diz Flores (2011) no caso exemplar da pintura modernista. Fracassou por entrar em um beco sem saída onde a arte se encerraria em poucas possibilidades e também por uma despolitização trazida por esse processo autorreferencial.

Prefiro deixar minhas definições em estado de notas, de esboço ou mesmo de devir. Penso que meu trabalho acontece através do desenho e não no desenho. Todos os elementos que analiso aqui como: a pornografia, o *flatbed*, a pós-fotografia, a metodologia artística, etc. não se encerram em si mesmo mas se conectam em redes de práticas e sentidos culturais, ampliando os sentidos do trabalho artístico, que ao se



Figura 102 - Sem título, da série *Pixel's galaxy*. 2019/23. Imagem digital.

inserir como ponto nessas várias redes, produz essas interseções.

Se o retângulo do papel separa materialmente estes desenhos do resto do entorno material, em termos de informação eles continuam conectados a uma rede semântica, informacional, conceitual, social e imaginária. Se tudo que está dentro dele se torna informação, essa informação se mantém conectada com o lugar de onde partiu em um mundo em rede.

Assim podemos pensar meus trabalhos como o nó de uma teia que passa por:

- a estatuária grega, saqueada e exposta no Louvre, fotografada por mil pais de família japoneses;
- a testosterona que os atores pornô tomam para deixarem seus corpos dentro dos padrões atléticos da indústria pornográfica, além de MD e Cialis;
- a testosterona tomada por Paul B. Preciado;
- as fotografias do último rinoceronte branco na National Geographic;
- o desenho por trás de uma madona renascentista, revelado recentemente por um raio-x da pintura;
- um desenho de Constantin Guys e outro de Tom of Finland;
- a prisão de Touko V. Laaksonen, a prisão de Marsha P. Johnson;

- Jean Willys deixando o Brasil em 2018;
- os cálculos políticos da Cambridge Analytica;
- estratégias empresariais baseados em dados roubados da memória de nossos smartphones;
- a arqueologia do ecrã;
- o império industrial farmacêutico, iniciados com os anticoncepcionais femininos;
- as portas da percepção, os paraísos artificiais, as flores do mal e Christiane F.;
- os viciados em antidepressivos e seus perfis fake em redes sociais;
- produtos para homens;
- homem como uma categoria transcultural estável;
- o Vaticano;
- o panorâmico, o olho que tudo vê, atualizado pelos microscópios, telescópios monumentais e câmeras de vigilância;
- uma foto do telescópio James Webb;
- uma fotocópia do Hudnilson junior;
- uma carta arte do Paulo Brusky;
- as formas abstratas do pixel e do glitch;
- os quadrados de Albers e dos Pixels;
- etc...

Assim por diante, num espiral estendido indefinidamente. A rede é uma forma potencialmente infinita, desenhada por múltiplas possibilidades de percurso cíclicos ou não. Também é característico da rede seu estado permanente de abertura, onde novas e inusitadas conexões podem ser feitas a qualquer momento. A rede é sempre uma estrutura inacabada e em crescimento potencial.

CAPÍTULO VIII: Um livro da pele

Esse corpo de lama que tu vês, é apenas a
imagem que sou

Chico Science

[...] mas a ingenuidade de todas as Catherine Millet é pensar que tiramos o vestido para nos despir, para nos desnudar e assim alcançar a verdade nua, a do sexo ou a do mundo. Se tiramos o vestido, é para parecer não aparecer nua como a verdade, mas para nascer no reino das aparências, isto é, da sedução _ o que é exatamente o contrário. [...]. E, se o pensamento tira a roupa, não é para se revelar nu, não é para desvelar o segredo daquilo que até então estaria oculto, é para fazer surgir esse corpo como definitivamente enigmático, definitivamente secreto, como objeto puro cujo segredo jamais será levantado, nem tem como ser. [...]. Desejaríamos alcançar o pior, o paroxismo da exibição, o desnudamento total, a realidade absoluta, ao vivo _ e ao dilacerado vivo não chegamos nunca. Nada a fazer, o muro do obsceno é intrasponível. E paradoxalmente essa busca inútil ressalta ainda mais a regra fundamental do jogo: a do sublime, do segredo, da sedução, a mesma que buscamos até a morte na sucessão de véus rasgados.

Jean Baudrillard

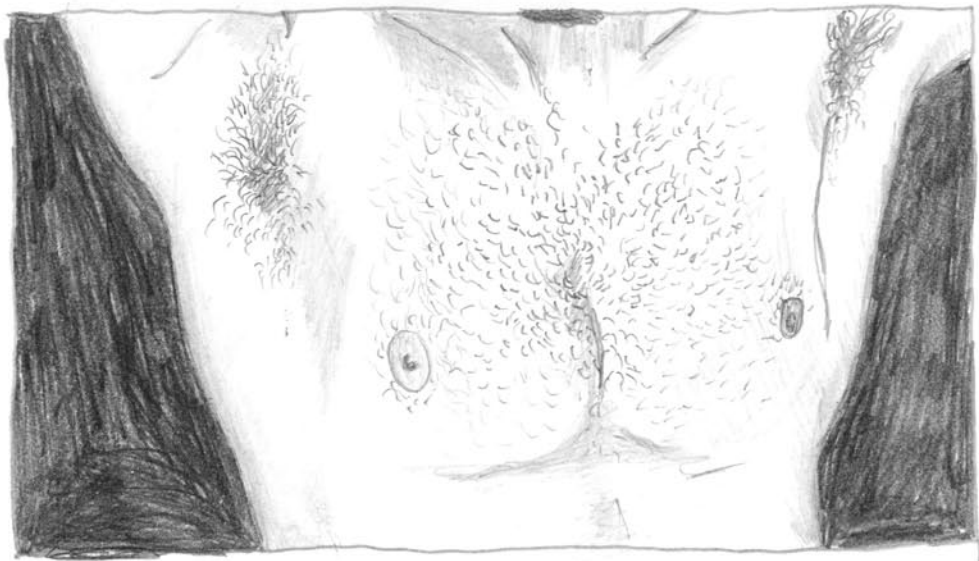


Figura 103 - *Um livro da pele, página 1*. 2023. Desenho, grafite e nanquim sobre papel sulfite. 210 x 297 mm.

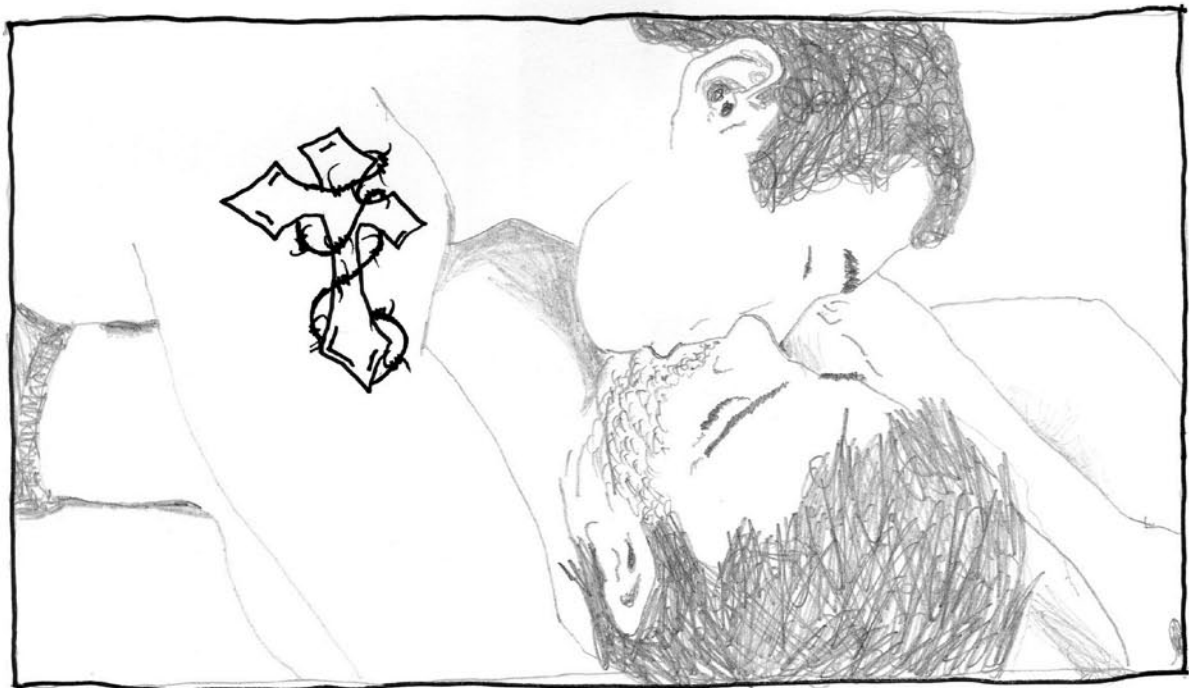
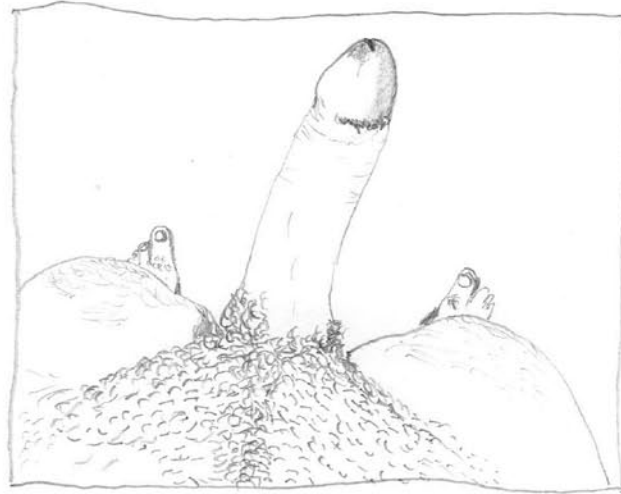


Figura 104 - *Um livro da pele, página 2*. 2023. Desenho, grafite e nanquim sobre papel sulfite. 210 x 297 mm.



Figura 105 - *Um livro da pele, página 3*. 2023. Desenho, grafite e nanquim sobre papel sulfite. 210 x 297 mm.



Figura 106 - *Um livro da pele*, página 4. 2023. Desenho, grafite e nanquim sobre papel sulfite. 210 x 297 mm.

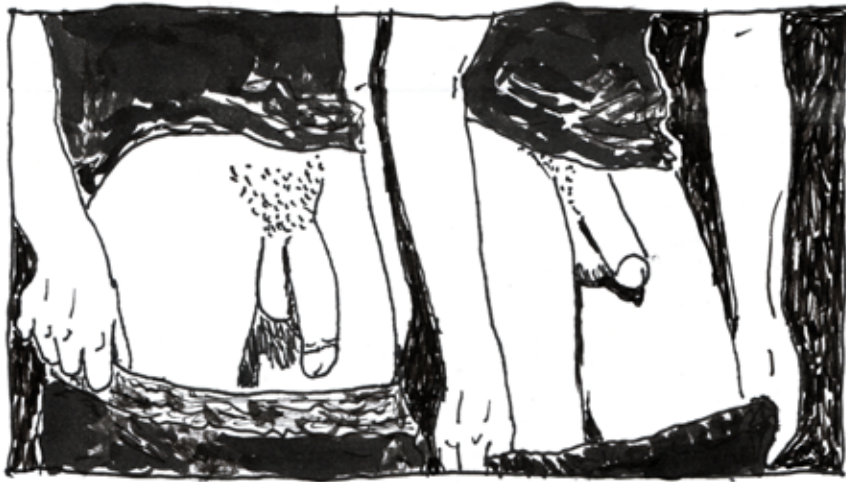


Figura 107 - *Um livro da pele, página 5*. 2023. Desenho, grafite e nanquim sobre papel sulfite. 210 x 297 mm.



Figura 108 - *Um livro da pele, página 6*. 2023. Desenho, grafite e nanquim sobre papel sulfite. 210 x 297 mm.

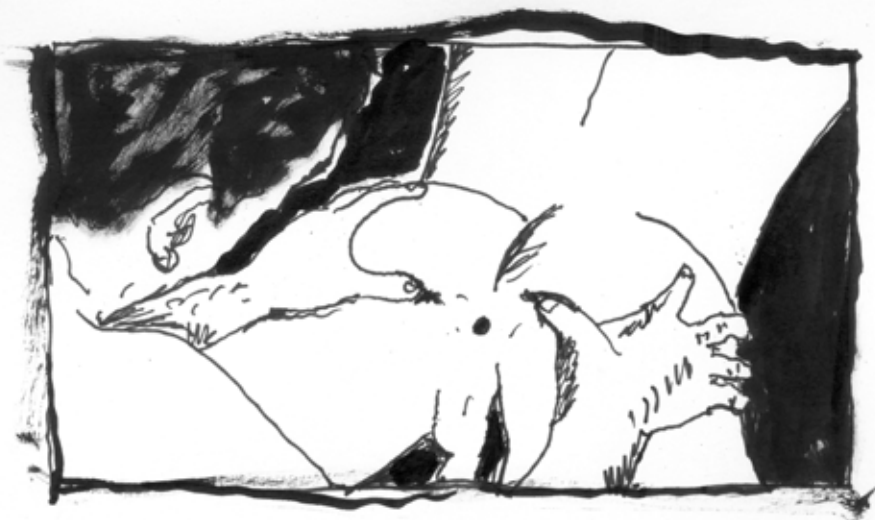


Figura 109 - *Um livro da pele*, página 7. 2023. Desenho, grafite e nanquim sobre papel sulfite. 210 x 297 mm.

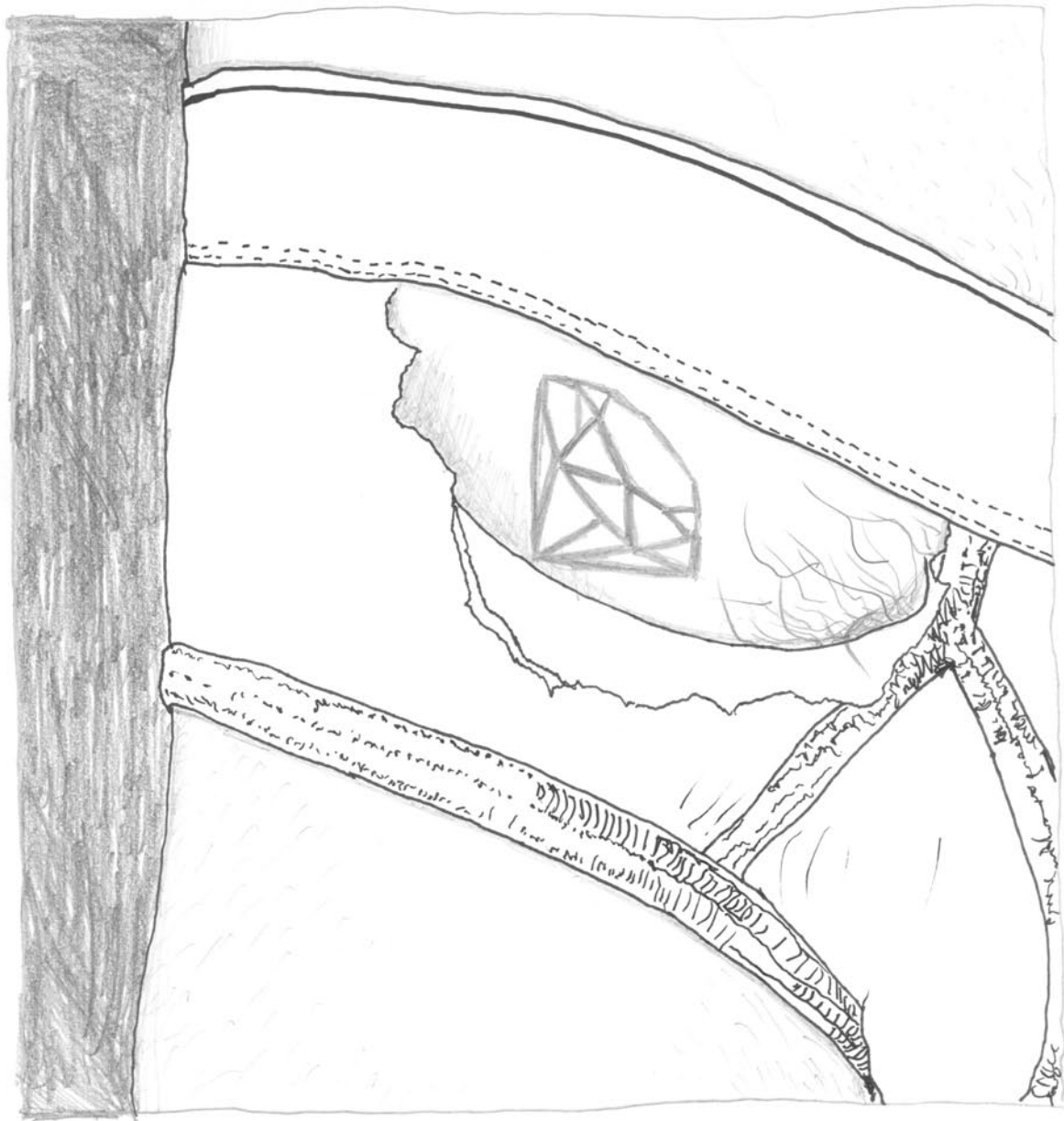


Figura 110 - *Um livro da pele, página 8*. 2023. Desenho, grafite e nanquim sobre papel sulfite. 210 x 297 mm.



Figura 111 - *Um livro da pele, página 9*. 2023. Desenho, grafite e nanquim sobre papel sulfite. 210 x 297 mm.



Figura 112 - *Um livro da pele, página 10*. 2023. Desenho, grafite sobre papel sulfite. 210 x 297 mm.

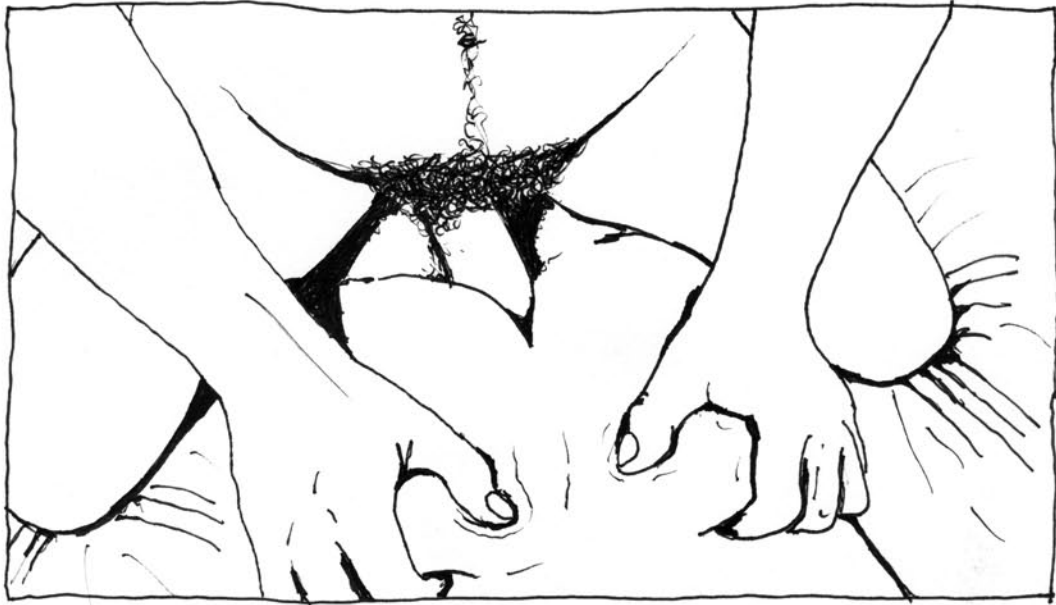


Figura 113 - *Um livro da pele, página 11*. 2023. Desenho, nanquim sobre papel sulfite. 210 x 297 mm.



Figura 114 - *Um livro da pele, página 12*. 2023. Desenho, nanquim preto e prateado sobre papel sulfite. 210 x 297 mm.



Figura 115 - *Um livro da pele, página 13*. 2023. Desenho, grafite e nanquim sobre papel sulfite. 210 x 297 mm.

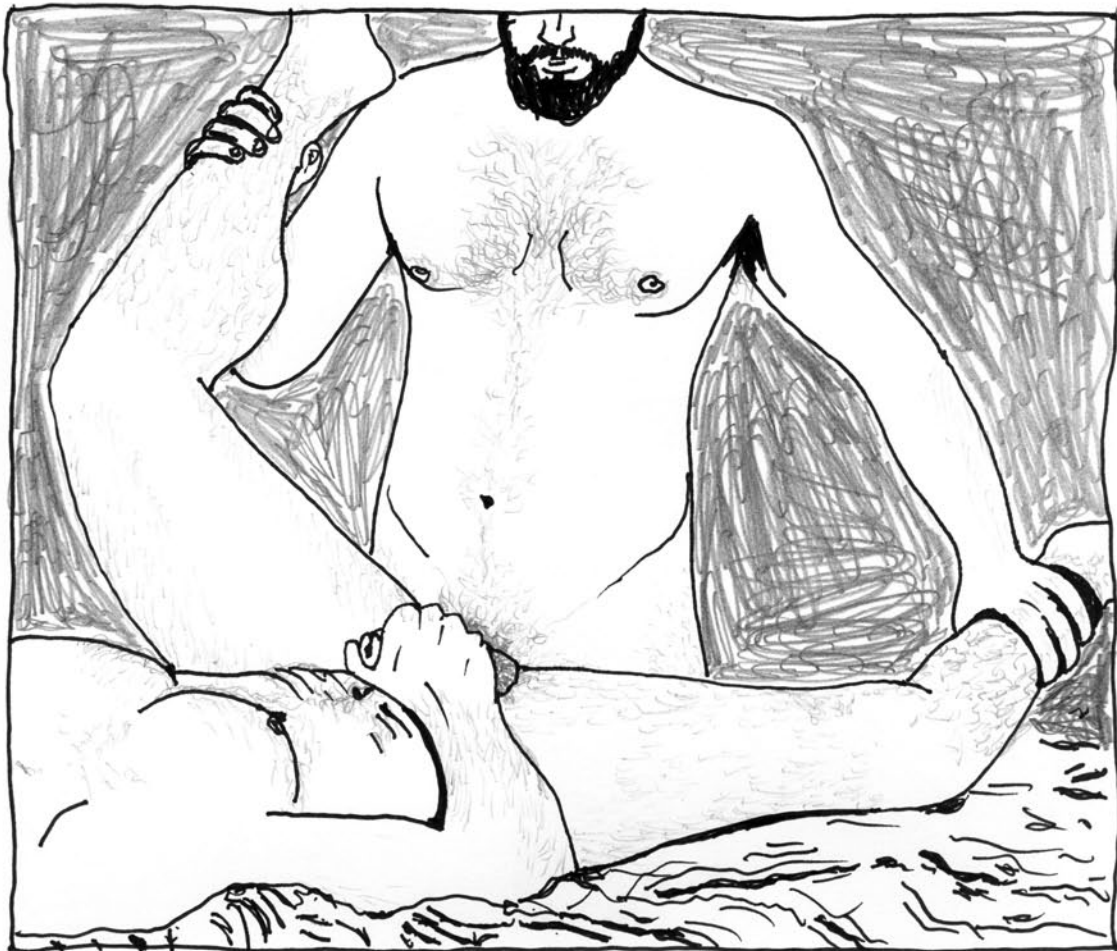


Figura 116 - *Um livro da pele, página 14*. 2023. Desenho, grafite e nanquim sobre papel sulfite. 210 x 297 mm.



Figura 117 - *Um livro da pele, página 15*. 2023. Desenho, grafite e nanquim sobre papel sulfite. 210 x 297 mm.



Figura 118 - *Um livro da pele, página 16*. 2023. Desenho, grafite e nanquim sobre papel sulfite. 210 x 297 mm.



Figura 119 - *Um livro da pele, página 17*. 2023. Desenho, grafite e nanquim sobre papel sulfite. 210 x 297 mm.

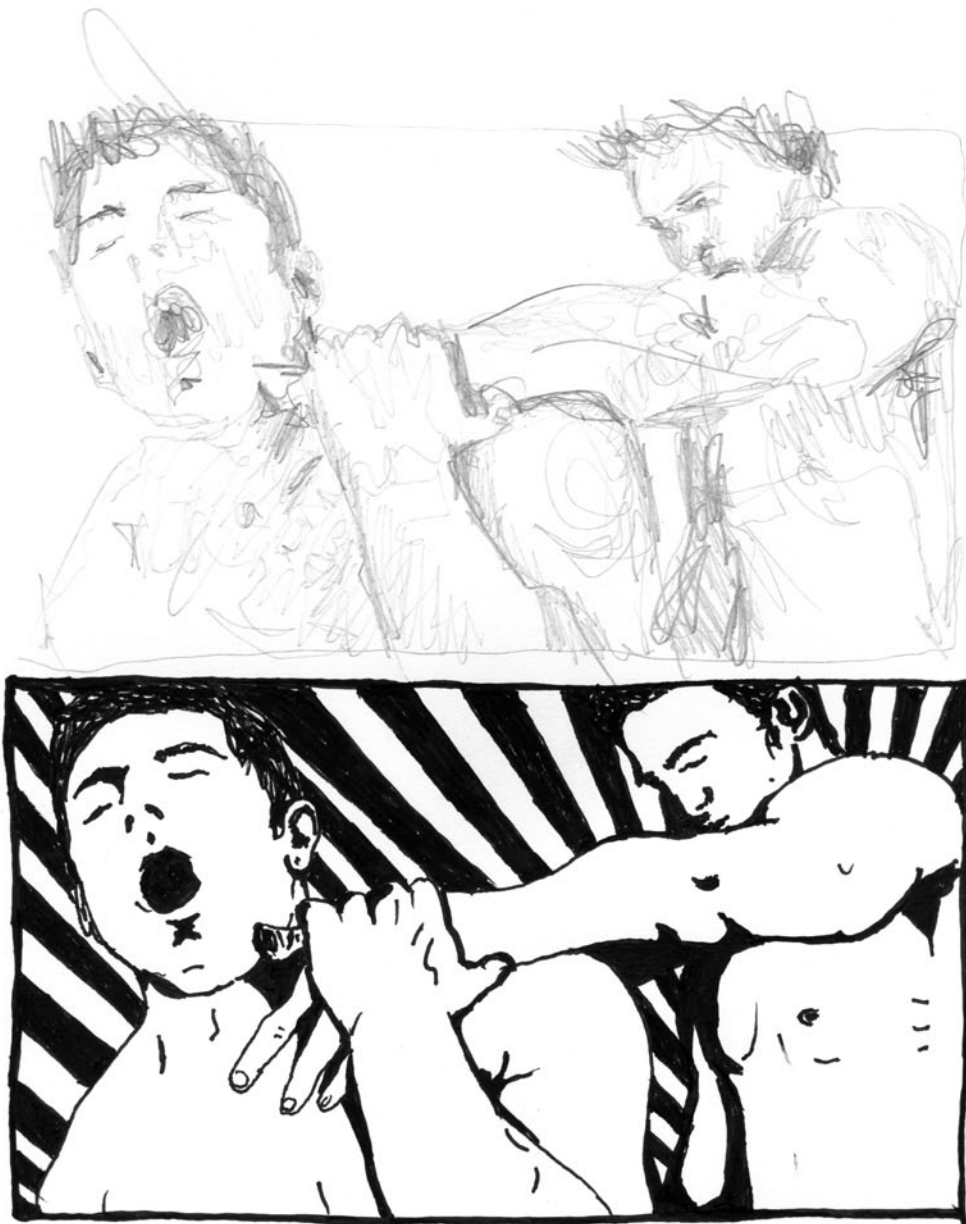


Figura 120 - *Um livro da pele, página 18*. 2023. Desenho, grafite e nanquim sobre papel sulfite. 210 x 297 mm.

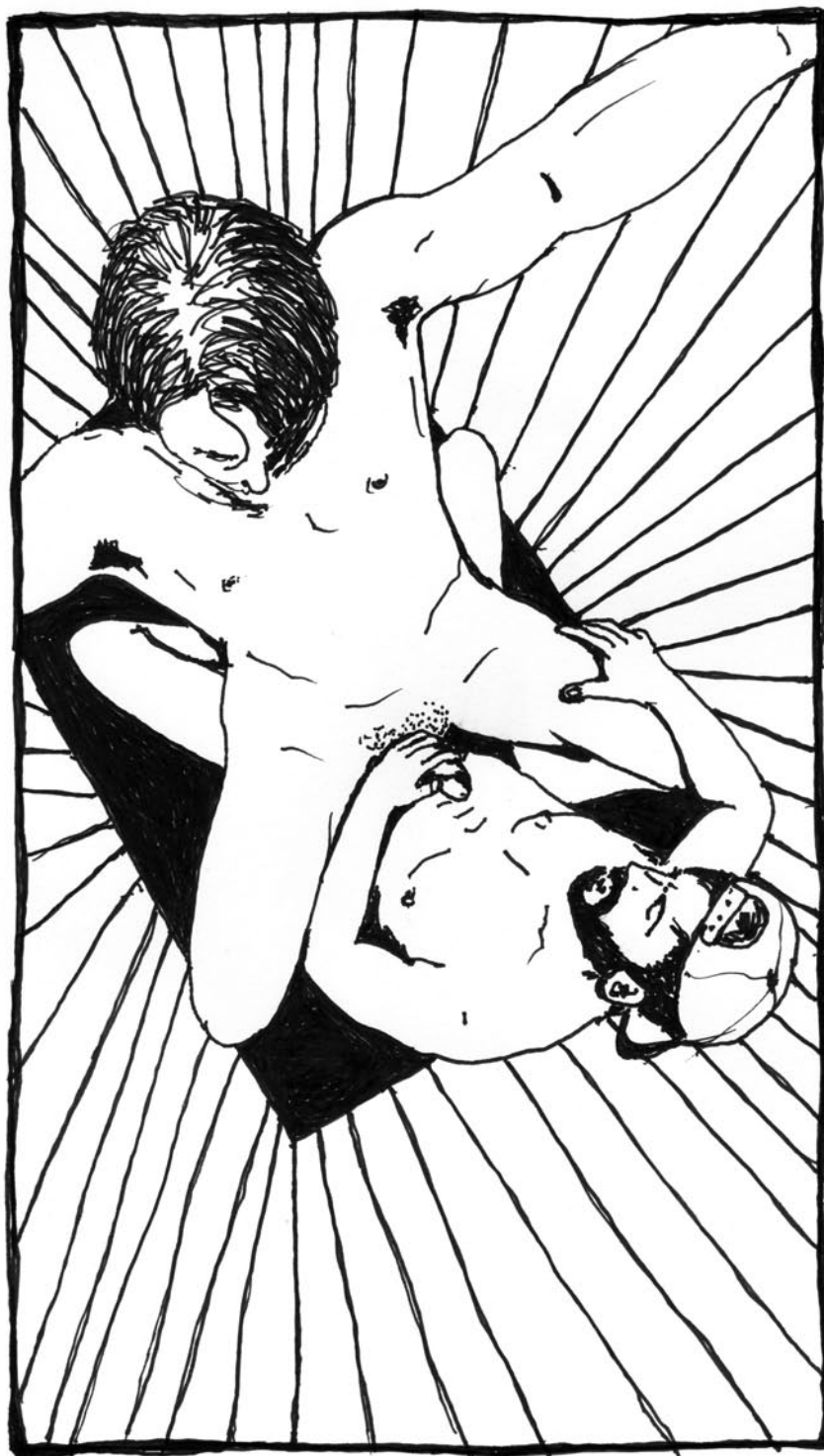


Figura 121 - *Um livro da pele, página 19*. 2023. Desenho, nanquim sobre papel sulfite. 210 x 297 mm.



Figura 122 - *Um livro da pele, página 20*. 2023. Desenho, grafite e nanquim sobre papel sulfite. 210 x 297 mm.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Com efeito, se as profecias justificadamente pessimistas de Davi se concretizarem, só começaremos a enxergar alguma coisa quando não houver mais nada a ver.

Eduardo Viveiros de Castro

Essa epígrafe, de autoria de Viveiros de Castro, foi retirada do prefácio de *A queda do céu* do Xamã David Kopenawa (2019). Ela tem sido bastante citada, e já está se tornando um lugar comum. Resolvi repeti-la mais uma vez, pois o fim do mundo parece ser realmente nosso horizonte civilizatório. Futuro incontornável tanto quanto incontornável for nossa cegueira. Aprender a ver parece ser um imperativo de nossa época.

Pelos termos de prefixo pós que se proliferam parecemos estar vivendo já em um período após o fim, como se o tão anunciado fim do mundo já tivesse acontecido: pós-modernidade, pós-história, pós-estruturalismo, pós-capitalismo, pós-conceitual, pós-identitarismo, pós-fotografia, pós-pornografia, pós-pintura, pós-colonial, pós-designho, etc.

Depois de vários fins da arte, anunciados desde Hegel, estamos finalmente vivendo uma arte após o fim da arte, uma pós-arte? Contemporânea, a palavra que define a arte de agora, resume a ideologia vigente. Contemporâneo fala de um mesmo tempo, o tempo global síncrono, imposto a todas as culturas do planeta, o tempo totalitário capitalista.

Apesar do caráter obviamente ideológico do pós, como vemos exemplarmente na noção de pós-história, ou do caráter utópico ou de devir do pós-colonial ou do pós-capitalismo, a impressão é que vivemos um mundo pós-*morten*, um pós-apocalipse. Assim como nos leva a pensar Baudrillard (1991) em *Simulacros e simulação*, vivemos em um mundo que acabou completamente, porém, após esse fim, continuamos vivendo da mesma forma em uma reprodução imagética de tudo: do cotidiano, da política, da

produção, etc.

Os artistas visuais há tempos têm nos mostrado uma realidade *fake*, mas sem cair na tentação de procurar uma verdadeira, reificando a oposição verdadeiro/falso. Nossa natureza é o artifício. Não se acredita mais em uma verdade, tudo passa a ser uma guerra de narrativas, cujas sombras podem ser vistas no cotidiano das redes sociais. Nesse momento as palavras se erodem, se tornam ultrapassadas antes de ganharem um sentido reconhecido amplamente, produzindo um léxico natimorto, pois a comunicação foi roubada pelas empresas de comunicação.

Nesse contexto o cuir, por exemplo, com sua visão pós-identitária, parece impotente, como mais uma narrativa entre várias, mas existe pela própria erosão do sistema político da heterossexualidade patriarcal, que é algo verificável, por isso a reação dos conservadores desse sistema têm sido tão radical.

Em um momento de tantas rachaduras abrindo pequenas frestas, a ideia de micropolítica se fortalece, nunca se esquecendo de seu potencial de contaminar o contexto, como um fileira de dominós caindo, se tornando macropolítica. Nessa fragmentação cultural em nível individual, talvez esteja essa pesquisa. Porém ela é também um esforço de comunicação, em um contexto difícil para tal; essa comunicação parte de uma exteriorização das ideias onde existe um devir de uma comunidade que pode se ligar a elas.

Esses desenhos nasceram de uma necessidade de enxergar. Mas é preciso mais que olhar para ver. É preciso a retirada e a tomada de consciência de várias camadas que se colocam entre o olho e as coisas. A visualidade é uma das construções mais complexas de nossa cultura. Toda uma sorte de dispositivos se colocam, impedindo o ato de enxergar. Nesse contexto, para mim, desenhar virou pesquisar a visão. Precisei inventar alguns procedimentos para finalmente conseguir ver alguma coisa. Mas as coisas vistas pertencem ao mundo do visual, não do verbo ou do pensamento verbal. Posso compartilhar esses desenhos e esse texto que confluiu no sentido de olhar para as coisas e tentar enxergar, desnudando certas camadas.

A pesquisa em arte na academia, aqui na pós-graduação, se apresenta como uma possibilidade para a arte. Talvez uma possibilidade importante, pois o domínio total do "sistema da arte" pelo mercado parece mais um apocalipse no horizonte. Nesse sentido essa pesquisa pode ser mais uma pequena contribuição. Podemos pensar a academia

como um lugar para a arte além dos museus, das coleções privadas e galerias comerciais. Podemos pegar como ponto de partida uma certa arte conceitual experimental brasileira que pensou todas as coisas como possíveis suportes artísticos em devir.

É preciso pensar também as políticas de arquivo. Basbaum, em entrevista a Walter Godói, lembrou de uma situação quando ironizou: "Quando será que a Tate vai comprar a primeira tese de artista?" (Basbaum apud Godói, 2018, p. 262). O que ele propõe com essa provocação é que a produção dos artistas na universidade tem um valor que pode muito bem ser cobiçado pelo mercado de arte. Caso realmente exista esse momento, o conhecimento produzido estará retido nas instituições que os produziram, sendo assim podendo estar disponível para a população em suas bibliotecas públicas? Ou terá ido embora por uma política de arquivo inadequada? É preciso que esse conhecimento, essa arte das teses e dissertações, seja valorizada primeiro pelo mercado para começarmos a valorizá-la?

Não considero minha tese um trabalho de arte, uma tese-obra, como vários artistas têm produzido em várias pós-graduações do Brasil. Esta tese não é um objeto de arte, nem um livro de artista, mas um suporte onde está registrada toda uma pesquisa artística que aconteceu na universidade, uma tese de artista, que poderá em um futuro mais pessimista acabar sendo o único registro dessa arte...

Antes de pensar a pesquisa em arte na universidade, essa pesquisa pretendeu pensar a imagem, no contexto de sua urgência: a urgência de estar sempre reaprendendo a ver em um mundo que captura a visão e nos captura pela visão. Essa produção artística que pensa essas questões começou antes da elaboração do próprio projeto da tese e continuará depois, porém nesse momento da tese ganha um aprofundamento como poucos lugares podem promover, como podem os departamentos de pesquisa das universidades públicas. Também o *curriculum* precisa ocupar esses espaços e se apropriar deles como espaço de luta para nossa sobrevivência simbólica, epistemológica e física.

E por fim vou defender mais uma vez as imagens em relação ao texto, como disse na introdução da tese, citando Didi-Huberman (2013b). Precisamos reconhecer o valor do pensamento não-verbal, entendendo-o como algo não traduzível em palavras. Precisamos não calar as perguntas abertas pelas imagens com palavras; é preciso deixá-las sobreviver às perguntas. É através das imagens que cada vez mais agimos e nos tornamos presentes nas vias comunicacionais do mundo ultraconectado. Aprender a produzir e lidar com imagens se torna nesse contexto um conhecimento cada vez mais crucial,

mais importante do que um entendimento filosófico, científico, sociológico ou seja o que for que as palavras produzem sobre a imagem.

REFERÊNCIAS:

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

BAHIA, Dora Longo. **Marcelo do Campo 1969-1975**. 2003. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

BASBAUM, Ricardo. O artista como pesquisador. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 9, ano 7, p. 71-76, 2006.

BASBAUM, Ricardo. **Você gostaria de participar de uma experiência artística (+NBP)**. 2008. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BASBAUM, Ricardo. Circuito de arte em deslocamento. In: BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. Banalidade mortífera. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 jun. 2001. Seção Sociedade.

BAROQUE, Fray; EANELLI, Tegan. **Bash Back! ultraviolência queer**. São Paulo: Crocodilo; N-1 edições, 2020.

BATAILLE, Georges. **História do olho**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BEIGUELMAN, Giselle. **Política da imagem**: vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamentos feministas, conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CRIMP, Douglas. **Estudos culturais, cultura visual**. Revista USP, São Paulo, n. 40, p. 78-85, 1998/1999.

DARRAS, Bernard. Pesquisa em arte por ocasião dos doutorados baseados na prática: um estudo do caso da Universidade de Paris 1 Sorbonne. **Ars**, São Paulo, n.20, p. 109-127, 2012.

DARDOT, Marilá. **A de arte: a coleção Duda Miranda**. 2003. Dissertação (Mestrado em linguagens visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013b.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FLORES, Laura González. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes?** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas: fotografia e verdade**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

FONTCUBERTA, Joan. Por um manifesto pós-fotográfico. **Studium**, Campinas, v. 36, jul. 2014. Disponível em: <https://www.studium.iar.unicamp.br/36/7/>. Acesso em: 16 jan. 2022.

FOSTER, Hal. **Design e crime**. Belo horizonte: UFMG, 2016.

FOSTER, Hal. **O retorno do Real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOSTER, Hal. **O que vem depois da farsa?** São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: o nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

GODÓI, Vagner. **Funcionamento da obra de pesquisa**. 2018. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

GONÇALVES, Flávio. O desenho e a infância da imagem. **Projeto**, Porto Alegre, ano 3, n.5, 2001.

GRAU, Oliver. **Arte virtual**: da ilusão à imersão. São Paulo: UNESP; SENAC, 2007.

GUIMARÃES, Hernani. **Entre o labirinto e a neblina**: paisagem, imagem e memória. 2017. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

GUIMARÃES, Hernani. Notas para uma definição de desenho. In: DIEGUES, Márcio André. **Escritos de artistas, escritos em arte**. 1 ed. Rio de Janeiro: PPGARTES, UERJ, 2020.

HALL, Stuart. Estudos culturais e seu legado teórico. **Comunicação e Linguagem**, Lisboa, n. 28. 2000.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: da biopolítica ao pós-humanismo. In: TADEU, Tomaz (org.). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós humano. São Paulo: Autêntica, 2009.

- HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- JOHN, Richard. 16 notas para uma definição de desenho. In: COSTA, Clóvis; JOHN, Richard (org.). **Vetor**. Novo Hamburgo: Feevale, 2009.
- KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano**: contribuição à análise dos elementos da pintura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KOPENAWA, David. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- LECLÈRE, Mary. The question of (e)quality: art in the age of Facebook. **X-TRA**, v. 12, n. 3, p. 4-17, 2010.
- LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. **FAMECOS**, Porto Alegre, n. 15, ago. 2001.
- MAFFESOLI, Michel. **A transfiguração do político**: a tribalização do mundo pós-moderno. Porto Alegre: Editora Sulina, 2011.
- MANOVICH, Lev. **Instagram and contemporary image**. 2017. Disponível em: <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>. Acesso em: 5 ago. 2022.
- MONDZAIN, Marie-José. **Imagem, ícone, economia**: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: PARENTE, André (org.). **Tramas da rede**: novas dimensões filosóficas. Porto Alegre: sulina, 2004.
- PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?. **Periódicus**, Salvador, v. 1, p. 68–91, set. 2014.
- PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul B. Museu, lixo urbano e pornografia. **Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 8, p.20-31, 2017.

PRECIADO, Paul B. **Texto junkie**: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PRECIADO, Paul B. **Pornotopia**: Playboy e a invenção da sexualidade multimídia. São Paulo: N-1 edições, 2020.

PRIVACIDADE hackeada. Direção: Jehane Noujaim e Karim Amer. Nova York: The Othrs, 2019. 1 vídeo (113 min.).

RANCIÈRE, Jacques. **O destino da imagens**. São Paulo: Contraponto, 2012.

SAN MARTÍN, Felipe Rivas. Diga "queer" con la lengua afuera: sobre las confusiones del debate latinoamericano. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, v. 36, p. 36-54, jan./jun. 2023.

SARMET, Érica. Pós-pornô, dissidência sexual e a situação cuir latino-americana: ponto de partida para o debate. **Periódicus**, Salvador, ed. 1, 2014.

SEDGWICK, Eve. Epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 28, p. 19-54. jan./jun. 2007.

SILVEIRA, Regina. **Anamorfias**. 1980. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

STEINBERG, Leo. **Outros critérios**. São Paulo: CosacNaify, 2001.

STEYERL, Hito. Em defesa da imagem pobre. **E-flux**, 2009. Disponível em: <https://alix.fba.up.pt/em-defesa-das-imagens-pobres>. Acesso em: 24 maio 2023.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madri: Akal Ediciones, 2010.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

WILLIAN, Linda. **Hard core**: power, pleasure and the frenzy of the visible. Berkeley, University of California Press, 1989.

WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamentos feministas, conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. Campinas: Editora Autores Associados, 1998.

ZUBOFF, Shoshana. Um capitalismo de vigilância. **Le monde diplomatique**, São Paulo, n. 138, 3 jan. 2019. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/um-capitalismo-de-vigilancia/>. Acesso em: 18 ago. 2021.

