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

Cristiano Fabrício Lopes Pereira

Pintosas: reflexões figurais sobre marginais do gênero

Rio de Janeiro
2015

Cristiano F Lopes Pereira

Pintosas: reflexões figurais sobre marginais do gênero

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. Luiz Cláudio da Costa

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

P436 Pereira, Cristiano Fabrício Lopes.
Pintosas: reflexões figurais sobre marginais do gênero / Cristiano Fabrício Lopes Pereira. – 2015.
180 f.: il.

Orientador: Luiz Cláudio da Costa.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Fotografia – Retratos – Teses. 2. Imagem corporal na arte – Teses. 3. Homossexualismo e arte – Teses. 4. Arte e Internet – Teses. 5. Teoria queer – Teses. I. Costa, Luiz Cláudio da, 1961-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 77.041.5

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

_____ _____
Assinatura Data

Cristiano Fabrício Lopes Pereira

Pintosas: Reflexões figurais sobre marginais do gênero

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 15 de dezembro de 2015.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa (Orientador)
Instituto de Artes / UERJ

_____

Prof.ª Dra. Leila Danziger
Instituto de Artes - UERJ

_____

Prof.ª Dra. Malu Fatorelli
Instituto de Artes - UERJ

_____

Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão
Universidade Federal Fluminense

_____

Prof.ª Dra. Viviane Furtado Matesco
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2015

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado a todos aqueles que têm a coragem de “botar a cara no sol” e “dar pinta” e me ensinaram a aceitar todas as cores de minha personalidade.

RESUMO

PEREIRA, Cristiano Fabrício Lopes. **Pintosas**: reflexões figurais sobre marginais do gênero. 2015. 180 f. Tese (Doutorado em Processos Artísticos Contemporâneos) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro , 2015.

Em tempos de discussão a respeito de direitos LGBT e da fluidez de gêneros a figura pública do homem homossexual se transforma questionando sua identidade. De maneira similar a prática tradicional de retratar um indivíduo se modifica enquanto o sujeito passa a ser entendido como uma formação mais complexa que a singularidade de seu corpo supunha. A figura do artista, acompanhando o questionamento da identidade, da autoria e dos gêneros é atravessada também por uma série de influências não previstas. A imagem corporal se apresenta como forma temporária de socialização e é utilizada no projeto de vídeo instalação e pintura *Pintosas*, que trata da formação de gênero entre homens *gays* e da renovada relação entre pintor e modelo em época de *selfies*.

Palavras-chave: Retrato. Pintura. Homossexualidade. Cultura Queer.

ABSTRACT

PEREIRA, Cristiano Fabrício Lopes. **Pintosas**: figural reflexions on gender marginals. 2015. 180 f. Tese (Doutorado em Processos Artísticos Contemporâneos) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro , 2015.

In times of discussion about LGBT rights and fluidity of genres, the gay man public figure suffers a transformation that questions its own identity. Similarly, the traditional practice of portraying an individual changes while the subject starts to be understood as a construction more complex than the uniqueness of your body supposed. The figure of the artist, following the questioning of identity, authorship and genres is also crossed by a number of unexpected influences. Body image is presented as a temporary form of socialization and is used in the video installation and painting Project called *Pintosas*, which deals with gender performance among gay men and the renewed relationship between painter and model on a "selfies" period.

Keywords: Portrait. Painting. Homosexuality. Queer Culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Pintosas 19

Figura 2 – Untitled 22

Figura 3 – Registro da performance na exposição Porn Displacement 23

Figura 4 –. Guerrilla Girls. Untitled 30

Figura 5 – Alegoria à lei do ventre livre 42

Figura 6 – Made in Heaven 45

Figura 7 – Paysage Fautif 45

Figura 8 – Napoleon leading the army over the alps 47

Figura 9 – Ninguém pinta como eu pinto. 48

Figura 10 – The lacedaemonian ambassadors 53

Figura 11 – Flute Concert 54

Figura 12. – Portrait of a German Officer 57

Figura 13 – Sex Parts 61

Figura 14 – Quasi Cinema, Série Neyrótica 62

Figura 15 – Sonatinas Four Feet 63

Figura 16 – Silence = Death …..... 65

Figura 17 – AIDS Is Killing Artists, Now omophobia Is Killing Art 66

Figura18 – Aidsgate. 67

Figura 19 – Ignorance=Fear 68

Figura 20 – Bob Sappenfield, Dorchester, Massachusetts 69

Figura 21 – AIDS Quilt 70

Figura 22 – Félix Gonzalez-Torrez.Untitlet (Portrait of Ross in LA) 71

Figura 23 – Arthur Rimbaud em Nova Iorque 72

Figura 24 – Let the Record show...,1987 74

Figura 25 – Vanilla nightmares 79

Figura 26 – A subtlety 80

Figura 27 – Samba do Crioulo Doido 81

Figura 28 – Self Portrait 82

Figura 29 – Diários 83
Figura 30 – Once upon a time 98
Figura 31 – My lonesome Cowboy 99
Figura 32 – 17ª Parada do Orgulho LGBT do Rio de Janeiro 102
Figura 33 – Felipe Sampaio 104
Figura 34 – Diálogos com os camponeses de Tiagongsi 110
Figura 35 – Parada gay do Rio de Janeiro 128
Figura 36 – Ex BBB Serginho 129
Figura 37 – Johnny Luxo e Dudu Bertholini 130
Figura 38 – Grêmio Arco-Íris 131
Figura 39 – Meet Brendan 136
Figura 40 – O nome do cadeado é: as circunstâncias e seus guardiões 142
Figura 41 – Self. 1991. Sangue 144
Figura 42 – Buck e Allanah 145
Figura 43 – Portraits in the presence of Marina Abramovic 148
Figura 44 – Raphael. Séries Pintosas 158
Figura 45 – Guilherme e Matheus. Séries Pintosas 159
Figura 46 – José, Joe, Jessie e Robotika. Séries Pintosas, 2014 162
Figura 47 – Rodney, Chris, Indaka, Gabrielle. Séries Pintosas, 2015 164
Figura 48 – Cheng Yang, Jeries, Kristine, José. Séries Pintosas, 2015 165
Figura 49 – Bruno, Aaron, Abdul. Séries Pintosas, 2015 167

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO …….....……	10
1	**O AUTOR REPRODUTOR** …….	26
2	**TRANSGÊNEROS DE VANGUARDA** ……....……	51
3	**A PINTURA PINTOSA** ……..	87
4	**CUBO BRANCO E QUARTO ESCURO**	111
5	**RETRATO / CARÃO** …….…….....	135
6	***PINTOSAS***	156
	REFERÊNCIAS	174

INTRODUÇÃO

Este projeto visa dar continuidade às pesquisas plásticas desenvolvidas ao longo de minha carreira artístico-acadêmica onde a pintura se apresenta como meio expressivo e complexo e controverso devido à sua questionada relevância na contemporaneidade. Minha pesquisa tendo como foco a figura como tema pictórico estende o problema às questões da formação da imagem corporal por técnicas mais recentes como fotografia digital e vídeo, levando em consideração o impacto da aparente ubiquidade de médias digitais portáteis e redes sociais na Internet. A formação da imagem de gênero e de sexualidades dissidentes se imbricam na pesquisa plástica como potencializadores do interesse imagético.

De certa forma este projeto reelabora as questões desenvolvidas no Mestrado em Artes, cursado no Programa de Pós Graduação em Artes da UERJ, na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos, onde o tema do autorretrato foi abordado pela ótica dos relacionamentos entre homens na Internet. Tendo formação em Pintura pela Escola de Belas Artes da UFRJ, a imagem gráfica desde o início de minha trajetória artística se apresenta como ponto de reflexão prática. No entanto, a noção de que somente as técnicas artísticas tradicionais não bastavam para abarcar a complexidade teórica da contemporaneidade na arte fez com que eu buscasse o Mestrado em outra escola de forma a expandir e problematizar minha produção. Felizmente pude encontrar no Mestrado a resposta para muitas de minhas questões acerca do fazer artístico, no entanto muitas outras se apresentaram durante o percurso, como era de se esperar.

Apesar da afinidade com a pintura, sempre me questionei a respeito da pertinência da técnica na prática contemporânea. Nunca me identifiquei com as experimentações matéricas modernistas e seu paralelo formalismo, da mesma maneira que a crítica institucional e os movimentos antimercado da segunda metade do século XX não encontraram reverberação intensa em minha prática. A crítica da Nova Figuração Brasileira e as liberdades e experimentações da Geração 80 provavelmente são os fatores que propiciaram meu aprendizado mais heterogêneo na Escola de Belas Artes no fim dos anos 1990, influenciando de maneira indireta minha produção. Ainda assim pude sentir o anátema da mimese pela herança viva do modernismo durante minha formação, especialmente levando-se em consideração que o meu interesse sempre se voltou para uma espécie de bastardo da História da Arte: o retrato.

O retrato que com Aristóteles vai ser considerado o epítome da representação, [1] há muito teve seu caráter artístico questionado justamente por seu comprometimento mimético e suposta falta de potencial crítico ou reflexivo. No século XVIII, período que se presencia sua proliferação como gênero, vai ser considerado como uma forma relativamente modesta de pintura. [2] Ao longo de sua história, entretanto, tem sido uma prática ligada à burguesia e ao enaltecimento de figuras de poder. O retrato comissionado, associado à subserviência artística, começa a ser considerado prejudicial à criatividade a partir do século XX e vivencia um aparente declínio com assunção das práticas abstracionistas e antimiméticas da época. [3]

A partir dos anos 1960, no entanto, o retrato começa a retornar juntamente com um renovado interesse pela representação na Pop Art e Nova Figuração, que no Brasil pelas circunstâncias opressoras do regime militar, apresentava na maior parte das vezes uma postura crítica. [4] Era fundamental que o retorno à figuração do século XX se mostrasse consciente das opressões do academicismo do Realismo Socialista, que assombrava ainda o imaginário do pós-guerra, ainda que procurasse se distanciar dos ideais formalistas do Expressionismo Abstrato no caso da Pop Art ou do Neoconcretismo no caso da Nova Figuração Brasileira. A mudança de ares representada no Brasil pela mostra carioca Opinião 65 no Museu de Arte Moderna (MAM) levaria o escritor Ferreira Gullar a comentar: "os pintores voltaram a opinar! Isso é fundamental!" [5]

Tendo sido criado em um subúrbio do Rio de Janeiro, as oportunidades de acesso a bens culturais sempre foram mais escassas. O Neoconcretismo jamais havia existido antes do túnel Rebouças e somente o Tropicalismo chegava deturpado pela tela da TV. Quem vive no Rio de Janeiro sabe bem a separação que existe na cidade entre zona norte e zona sul e como a locomoção sempre foi um problema, seja por questões práticas ou de segurança. A pintura era conhecida por meio de livros e até de Bíblias ilustradas, em uma época em que o mercado

---

[1] WOODAL, Joana. **Introduction: facing the subject**. In: Portraiture: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997. p. 8.

[2] BARLOW, Paul. **Facing the past and present**: the National Portrait Gallery and the search for 'authentic' portraiture. In: WOODAL, Joana (edit). Portraiture: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997. p. 224.

[3] WOODAL, Joana (edit). **Portraiture**: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997. p. 7.

[4] PECCININI, Daisy. **Figurações: Brasil anos 60**. Disponível em: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo4/abertura/index.html> Acesso em: abril, 2015.

[5] PECCININI, Daisy. **Opinião 65**. Disponível em: < http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo4/opiniao/opiniao.html> Acesso em: 7 abr. 2015.

editorial brasileiro ainda não oferecia muitas opções e o acesso a obras estrangeiras era restrito. A graduação iniciada em 1997 ampliou os horizontes e atualizou a cronologia, mostrando-me tudo que havia acontecido ao meu redor sem que eu tivesse tido conhecimento.

Em todo caso, apenas por volta do início dos anos 90 vários centros culturais começaram a ser fundados na cidade como o Centro Cultural Banco do Brasil em 1989, o Centro Cultural dos Correios em 1992, o Centro Cultural da Light em 1994, o Centro Cultural Justiça Federal em 2001, o Caixa Cultural em 2006 aumentando o número de exposições artísticas. [6] O Museu de Arte Moderna que teve seu acervo destruído em 1978 tem somente em 1992 sua coleção reestruturada com a transferência de parte da coleção de Gilberto Chateaubriand.[7] O Paço Imperial somente se transformou em espaço cultural em 1985 após sua reforma, [8] o próprio Museu Nacional de Belas Artes que abrigava a Escola Nacional de Belas Artes até 1976, tem seu espaço limitado pelo funcionamento da FUNARTE que deixa o prédio somente em 1995 [9] e a partir desse ano o Museu passa a receber importantes exposições internacionais como a de Auguste Rodin em 1995, a de Claude Monet em 1997, a de Salvador Dali em 1998 e a de Fernando Botero em 1998, [10] todas estas visitadas avidamente por mim em busca de resposta às minhas dúvidas artísticas.

Os eventos citados servem como importante fator de análise para a formação artística na cidade do Rio de Janeiro no período e influenciaram fortemente minha carreira, justificando a carência de conhecimento a respeito das vanguardas brasileiras e importantes movimentos artísticos internacionais. Minha primeira viagem internacional, por exemplo, ocorreu apenas em 2002, quando visitei Paris por três dias. Espero que ao compartilhar esses fatos autobiográficos eu não contribua para formar uma imagem de artista vitimizado. Não é esta a minha intenção, pois acredito que minha trajetória se alinha com a de muitos colegas artistas brasileiros; e as dificuldades impostas a artistas durante a ditadura ou ainda durante a Segunda Guerra Mundial foram imensamente maiores, mas considero que a análise desses

---

[6] As informações a respeito da inauguração dos centros culturais foram obtidas em suas respectivas páginas oficiais na Internet.

[7] Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao16579/museu-de-arte-moderna-do-rio-de-janeiro-mamrj> Acesso em: abril, 2015.

[8] Disponível em: < http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=15504&retorno=paginaIphan> Acesso em: abril, 2015.

[9] Disponível em: < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao16694/museu-nacional-de-belas-artes-rio-de-janeiro-rj> Acesso em: abril, 2015.

[10] Disponível em: < http://www.cultura.rj.gov.br/apresentacao-espaco/museu-nacional-de-belas-artes-1> Acesso em: abril, 2015.

dados serve para relativizar e entender a produção artística local recente além de situar e compreender as minhas próprias escolhas.

O computador pessoal e a popularização da Internet nos anos 90 vieram contribuir enormemente para o acesso à informação, possibilidades de pesquisa e produção plástica, tendo influência decisiva em minha produção juntamente com a criação de softwares de edição gráfica e câmera digitais que tornaram economicamente acessível a produção de imagens por artistas que sempre tiveram o espaço limitado em uma cidade de aluguéis cada vez mais caros. Ter um atelier no Rio de Janeiro é um privilégio para poucos, o que dificulta ainda mais a produção de arte.

A partir de 2002, após de me graduar na Escola de Belas Artes, comecei a trabalhar dando aulas de pintura em um curso na Tijuca, função com a qual logo me envolvi profundamente, abrindo em 2004 uma empresa dedicada ao ensino de técnicas artísticas tradicionais como o desenho, a pintura e a escultura. O Estúdio Belas Artes funciona há 11 anos ministrando cursos de História da Arte, Fotografia e Iniciação Artística para crianças.. O Estúdio promove anualmente exposições de trabalhos de nossos alunos selecionados e recentemente começou a receber artistas convidados, consolidando-se assim como um espaço cultural ativo na zona norte do Rio. Além disso, o curso tem sido um catalisador de artistas em formação tendo direcionado diversos alunos para a graduação na Escola de Belas Artes ou para o curso de Artes Visuais da UERJ.

É interessante também analisar a questão da formação em artes no Rio de Janeiro que tem tido um lento crescimento apesar da presença da Academia de Belas Artes desde o século XIX. A área teve seu primeiro desenvolvimento significativo desde então com a fundação da Escola de Artes Visuais do Parque Lage pelo artista Rubens Gerchman em 1975 que veio resultar em 1984 na célebre exposição “Como vai você, geração 80” de onde importantes nomes da pintura nacional despontaram. [11] Mais um importante passo é dado pelos cursos de pós-graduação criados somente na virada deste século com o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 1999 [12] e o Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em 2002 com o Programa de Pós-Graduação em Artes iniciado em 2005. [13] A criação desses cursos torna-se fundamental para a compreensão do cenário artístico carioca.

---

[11] Disponível em: < http://www.eavparquelage.rj.gov.br/a-escola-agora/> Acesso em: abril, 2015.

[12] Disponível em: < http://www.eba.ufrj.br/index.php/pos-graduacao> Acesso em: abril, 2015.
[13] Disponível em: < http://www.art.uerj.br/paginas/art/apresentacao.html> Acesso em: abril, 2015.

Trabalhar durante anos com o ensino de técnicas de desenho e pintura me levou a perceber de que maneira as pessoas se relacionam com a produção de imagens e a expressão artística, independente de suas formações profissionais. A visão leiga sobre a cena contemporânea me ajudou a identificar os preconceitos, delimitar o hermetismo e questionar as certezas da instituição. O volume de imagens produzido durante esses anos, tanto por mim quanto por meus alunos, fez com que eu me questionasse a respeito da pertinência e do poder de persuasão destas, em especial do gênero retrato por ser uma modalidade que consegue manter-se presente de variadas maneiras na produção artística ao longo dos séculos, e por ser há muito tempo praticado tanto por artistas com a pintura de cavalete como por leigos com a fotografia.

A minha produção que até agora tratei através do viés do retrato sempre esteve envolvida com questões ligadas à minha sexualidade já que a formação de minha vida afetiva e sexual acompanha o desenvolvimento de minha carreira artística. Como a maior parte dos sujeitos que se descobrem homossexuais, vivi a pressão normativa da sociedade através de comentários maldosos dos colegas de escola ou das repreensões ignorantes de minha mãe. Eu deveria ser mais "Homem". A intenção era a de me fazer encaixar no padrão ou de me mostrar violentamente que eu não me encaixava completamente. Apesar da notória situação restritiva vivida por um jovem *gay* durante a sua vida social, jamais encontrei barreiras às minhas escolhas artísticas nos ambientes em que estudei. Produzi durante minha formação artística quase que exclusivamente imagens homoeróticas ou relacionadas à performance de gênero, incluindo *drag queens,* [14] travestis e atores pornôs entre meus temas frequentes. O meu projeto final, *Self Pieces,* envolvia autorretrato fotográfico e a construção de um *website* [15] mesmo que eu frequentasse o curso de Pintura em uma instituição tradicional como a Escola de Belas Artes.

A cidade também começou a viver nos anos 90 uma nova fase que teve influência decisiva na minha formação enquanto ser social homossexual. A primeira Parada do Orgulho LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros) ocorreu em 1995 ainda que contasse com parcos 2000 participantes, muitos com máscaras por medo de se

---

[14] *Drag queen*: *gays* que se vestem de mulher, de maneira caricatural ou "politicamente" crítica, sem buscar a imitação perfeita, inventando um "modo de vida" particular. Ver: GONTIJO, Fabiano. **O arco-íris e o Rei Momo**: etnografia da construção social de imagens identitárias homossexuais através das bandas do carnaval do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.armariox.com.br/conteudos/artigos/029-arcoirisereimomo.php>. Acesso em: 22 jan. 2012.

[15] Disponível em: < http://www.cristianoflopes.com.br/2015/03/06/photo/> Acesso em: Abril, 2015

expor publicamente. [16] A vida social *gay* antes da Internet e dos aplicativos de encontro se restringia ao submundo das poucas boates que existiam na cidade, mas começava a se formar em mim naqueles ambientes escuros e barulhentos uma noção de grupo que eu não encontrava, por exemplo, à luz do dia nas escolas de arte, museus ou galerias. Ainda me lembro da sensação de liberdade e orgulho ao participar da minha primeira parada *gay*, me abrigando sob a bandeira do arco-íris. Apesar de ter a minha produção artística, relacionada à sexualidade, incentivada durante a minha formação, eu não encontrava vazão para essa nos espaços de arte, seja pela presença incipiente, ainda que crescente, desses espaços.

A Teoria *Queer*, que trata de *performance* de gênero e sexualidades dissidentes, apenas recentemente começou a encontrar reverberação no Brasil e devemos considerar que seus principais autores começaram a publicar nos anos 1990. Judith Butler publicou *Gender Trouble* em 1990 nos Estados Unidos, a edição brasileira é de 2003 e Eve Kosofsky Sedgwick publicou *Epistemology of the Closet* em 1991 ainda sem tradução para o português. Os artista brasileiros em sua maior parte sempre se demonstraram preocupados com questões sociais, o que é compreensível e louvável em relação a produção no período de censura militar ou se considerarmos as enormes diferenças econômicas que ainda vivenciamos. A produção ligada à sexualidade e gênero ainda é incipiente e acredito que os estudos de gênero têm trazido à tona a necessidade de se levar em consideração as escolhas pessoais dos artistas que na sociedade em que vivemos se tornam escolhas políticas a definir direitos legais e visibilidade institucional, tal como temos visto em tempos recentes, com as lutas pelo matrimônio e adoção de crianças por pessoas do mesmo sexo e o constante mal-estar entre os religiosos e grupos de LGBT.

A arte já vivenciou importantes expressões feministas, na tentativa de corrigir uma falha histórica em uma sociedade misógina que durante séculos privilegiou os artistas homens. Hoje em dia, felizmente, já temos espaços de discussão até para a questão transexual, mas devemos levar em consideração que a voz homossexual foi reprimida não só na sociedade mas também nas artes durante grande parte do século XX. A sexualidade é fator determinante de escolhas na produção de inúmeros artistas e a comunidade LGBT criou e ainda cria uma cultura que merece ser respeitada e analisada de maneira mais cuidadosa, fato que já é considerado pela criação de instituições voltadas para a exposição de artistas LGBT como o *Leslie-Lohman Museum of Gay and Lesbian Art*, fundado em 1987 em Nova Iorque e o *Schwules Museum* em Berlim, fundado em 1985.

---

[16] Disponível em: < http://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2014-11/parada-do-orgulho-lgbt-reune-milhares-de-pessoas-em-copacabana> Acesso em: abril 2015.

Já em abril de 1978 o periódico *gay Lampião* dizia em suas páginas de estreia: "é preciso dizer não ao gueto". O jornal pretendia ser uma voz para as minorias e conclamava os homossexuais a sair das "sombras". [17] A homossexualidade permaneceu durante muito tempo nas "sombras" após sua categorização médico-legal no século XIX, portanto a criação de um grupo unido sob a mesma alcunha se fez necessária para oferecer resistência ante à opressão normativa da maioria da sociedade. O artista plástico Darcy Penteado, membro do conselho editorial de *Lampião* escreveu em seu primeiro ensaio na publicação:

> Apesar da mentalidade modernosa atual, é difícil assegurar que o sexo não continue sendo um tabu entre nós. Particularizando, o que se pode dizer do homossexualismo sobre o qual pesa desinformação total e muito preconceito? [...] É um fato curioso nos ambientes de arte de vanguarda, nas Bienais, por exemplo, onde a mentalidade deveria ser bastante eclética, como a posição vivencial e humana dos que julgam é estreita. Os críticos e os intelectuais da arte frequentemente deixam claras suas aberturas ou suas atitudes políticas, mesmo contrariando o sistema vigente, mas se apavoram quando a sua opinião deve se estender a uma definição mais intimista, como a sexual. [18]

Ainda que seja problemática a classificação *gay* de trabalhos artísticos, esta deve existir em determinados meios alguns espaços como forma de corrigir o discurso histórico hegemônico que privilegia determinadas leituras das obras e nivela os artistas à figura do gênio masculino ocidental.

Em tempos atuais quando direitos legais estão sendo conquistados, é preciso institucionalizar a produção artística homossexual, para que esta finalmente saia das sombras, do gueto. Novos espaços de legitimação precisam ser construídos. É evidente que a sexualidade não é o único fator a influenciar a produção artística e que artistas *gays* vão produzir obras ao longo da história com nenhuma relação a ela, mas é preciso admitir que a produção ligada à sexualidade sempre lidou com censuras e impedimentos mais específicos e quando tratamos de uma sexualidade que não se adequa a normas sociais vigentes, esse bloqueio se torna mais intenso.

O risco do discurso institucionalizado ainda é o mesmo: a seleção excludente. Mas a delimitação pode ser enaltecedora como uma moldura e o cubo branco expositivo pode servir para mostrar o que a *boite* escura uma vez já escondeu. O jogo institucional claramente é hierárquico, mas em uma sociedade onde as hierarquias parecem longe de deixar de existir, a

---

[17] Disponível em: < http://www.grupodignidade.org.br/blog/cedoc/jornal-lampiao-da-esquina/ > Acesso em: Abril, 2015.

[18] PENTEADO, Darcy. **Eu criei a arte erótico-homossexual no Brasil**. Disponível em: < http://super.abril.com.br/cultura/secos-molhados-solta-pavoes-445238.shtml> Acesso em: 5 abr. 2015.

inclusão cada vez maior de diferentes grupos no sistema, parece ser um passo adequado rumo a uma sociabilidade mais equilibrada. Eu ainda luto para escapar das limitações do subúrbio, do confinamento da boate, das exclusões da instituição e das regras da sociedade e minha produção recente tem crescentemente manifestado estas preocupações. O atual projeto abarca em suas escolhas técnicas e formais as preocupações acerca das sexualidades dissidentes, da pertinência da pintura na contemporaneidade, da questão da imagem em tempos prolíficos e da influência do retrato como modalidade artística a atravessar os estilos.

Durante um tempo o trabalho como professor satisfez minha ânsia artística, mas a necessidade de entender e desenvolver minha produção, além da busca pela legitimação me levou a buscar a pós-graduação, tendo sido aprovado no ano de 2010. A fotografia apresentou-se como foco durante a pesquisa no mestrado, levando em consideração a produção laica e a troca irrefreada de imagens com o advento da Internet. As relações propiciadas pela criação de um tipo específico de retrato, o *selfie*,[19] por sua profusão na rede, fez com que eu escolhesse utilizar essas imagens como material para a construção de uma poética que buscava tocar em questões narcísicas e sexuais em uma tentativa de colocar em xeque a construção dos gêneros e a formação da autoimagem.

A pesquisa resultou no *website Rhiz'hommes* [20] que se utiliza dessa característica rizomática da Internet para pensar através das relações telemáticas, toda a solidão implícita neste contato mediado pelo computador. A produção imagética foi abordada, paralela ao tema da sexualidade, levando em consideração as discussões sobre autoria, instituição, originalidade e fazer manual. O projeto consistia na utilização de *selfies* colecionados em sites de relacionamento homossexual. A minha imagem, meu próprio autorretrato, era mesclado, através da utilização de *softwares* gráficos, ao do participante convidado e devolvido à rede em um *blog* que posteriormente se transformou em um *website*, após a participação de mais de 200 retratados.

O projeto procurava refletir sobre a construção da autoimagem pelo sujeito masculino homossexual. De que maneira o *gay* quer ser visto em uma sociedade ainda misógina? A tentativa de domínio sobre a própria imagem era figurada pela câmera em punho diante do espelho que tenta mostrar o corpo forte, bem dotado de poderes e dono de sua sexualidade. O que entra em jogo com este pavoneamento, quando o objeto de sua sensualização não é a

---

[19] *Selfie*. Segundo o Dicionário Oxford *selfie* é uma fotografia que alguém tira de si mesmo usando um smartphone para compartilhar em uma rede social. Disponível em: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/selfie> Acesso em: 20 outubro, 2014.

[20] Rhiz'hommes. Disponível em: <http://www.cristianoflopes.com.br/rhizhommes> Acesso em: 2 out. 2015.

fêmea, é o espelhamento dos modos de construção da masculinidade, a luta do macho pelo domínio da relação. O embate passivo/ativo ainda carrega as tensões normativas e um simples dispositivo como o espelho pode servir para expor a falácia masculina.

Após a pesquisa do autorretrato no mestrado, retorno a investigação da pintura de retratos. O interesse é avaliar se o retrato pode ser considerado um gênero artístico relevante na contemporaneidade mantendo uma carga expressiva e potencial reflexivo. Da mesma maneira que a pesquisa sobre autorretrato foi associada ao estudo da formação da autoimagem, em especial do gênero masculino, envolvendo questões narcísicas e relações homoeróticas, aqui a intenção é envolver as dúvidas sobre a imagem de gênero formada na sociedade com a investigação sobre o efeito de técnicas e gêneros artísticos tradicionais no mundo contemporâneo. O gênero do retrato é associado ao gênero masculino. Enquanto o gênero artístico vai sendo tensionado através das técnicas escolhidas e dispositivos adotados, o gênero masculino vai sendo desconstruído através dos retratados convocados e da investigação de suas sexualidades.

O trabalho consiste de uma série de retratos, chamada *Pintosas*, gíria que no Brasil significa homem afeminado. A série conta com a convocação de homens *gays* que poderiam, ou não, receber essa alcunha para a realização de uma sessão na qual eles posam para um retrato pintado a óleo sobre tela enquanto um vídeo registra a conversa entre o pintor e o retratado sobre temas relacionados à construção de gênero, sexo e aceitação na sociedade, sendo que o enquadramento permite apenas visualizar o retratado deixando o artista, bem como a pintura que é executada, fora de quadro. O retrato é presenteado ao participante e, portanto, não faz parte da exposição da obra que conta somente com os vídeos das entrevistas, apresentados em telas digitais dispostas na parede, formando uma galeria de retratos falantes.

Figura 1 – *Pintosas*. S*till frames* de 8 dos 18 vídeos gravados até então.

Fonte: o autor. (2013)

Os vídeos têm todos a orientação vertical de forma a associar estas imagens com o gênero pictórico distanciando-as intencionalmente do gênero documental ou videográfico. Os filmes gravados durante as sessões de pintura que duravam entre duas e três horas são editados de forma a durar cerca de cinco minutos aproximadamente cada um. A intenção é de que não criem uma longa narrativa ou tenham um aspecto biográfico-confessional, os vídeos na parede são tratados como retratos que emitem opiniões a respeito de gênero e comentários acerca da produção da pintura que se mantém extraquadro. É deliberada a ausência da pintura, para que esta falta possa reverberar nas imagens verticais dispostas na parede. Esta se faz presente pelo ruído das pinceladas na tela ou pelos comentários dos modelos sobre a experiência.

Não acredito que a pintura de modelos seja comum em tempos de imagens fotográficas tão precisas e após décadas de relação entre pintura e fotografia, quando os artistas podem confiar nas imagens fotográficas como modelos ou partes constituintes de suas pinturas, sem que essas escolhas sejam consideradas detrimento de sua habilidade artística ou capacidade inventiva. A escolha de ter o modelo posando para o retrato se deve logicamente à intenção do registro de seu depoimento em vídeo, mas também diz respeito principalmente à relação entre artista e modelo, à negociação aberta em torno da formação da imagem e em

especial à maneira como sujeitos que compartilham de histórias de vida similares lidam com os estereótipos, rótulos maldosos e pressões da sociedade. *Pintosas* é também um autorretrato de um artista homossexual buscando legitimação social e institucional.

As decisões formais tanto nas pinturas quanto nos vídeos procuram delimitar as preocupações do projeto. Esta pesquisa não é a respeito da pintura enquanto técnica, por isso as pinturas executadas não são apresentadas. Trata-se aqui do valor histórico e social desta técnica artística. O interesse é investigar a quem pode importar essa imagem executada, com destreza ou não (nunca saberemos), sobre uma tela e utilizando uma técnica tradicional como o óleo. O tempo compartilhado entre modelo e pintor toma o valor de uma performance íntima realizada no atelier do artista e o trabalho ganha mais camadas de significados ao levar em consideração essa relação, assim como as relações que a própria existência do vídeo cria.

Obviamente os modelos estão cientes da câmera ao lado do cavalete de pintura e não é minha intenção esconder o dispositivo, mas ao longo da sessão de pintura é comum escutar dos modelos que a compacta câmera disposta em um tripé é esquecida em detrimento de uma conversa que por diversas vezes se torna reveladora e emotiva. A curiosidade a respeito da pintura e do pintor domina a relação constantemente. Muitos dos convidados revelam jamais terem sido retratados e estar em um ateliê sendo pintado por um artista cria uma aura de respeitabilidade e enaltecimento. O cavalete, bem como a tela e o atelier são utilizados como parte da performance privada que apesar de não ser explícita no vídeo carrega o trabalho de questões relativas às tradições artísticas. A sequência de vídeos verticais na parede remete a disposição usual de uma galeria de retratos e a imagem na tela iluminada serve como uma espécie de ironia já que muitas das obras de arte que vemos são mediadas pelas imagens nos *sites* da Internet.

A princípio este trabalho contava com outras três séries de retratos chamadas "Pintosos", gíria que pode ser utilizada no Brasil para designar homens bonitos, claramente se contrapondo à carga de rechaço que a gíria "pintosa" pode trazer. As quatro séries em conjunto buscavam uma associação com o catolicismo através dos mistérios do terço. [21] Cada uma das séries se associava a um dos quatro mistérios do terço católico, por considerar a

---

[21] O rosário católico consiste de um conjunto de orações contadas através do Terço e é dedicado à Virgem Maria, figura feminina máxima para o catolicismo. Formado originalmente pela repetição de três terços, cada um destes dedicados à meditação sobre passagens da vida de Jesus e sua mãe Maria. São estes os Mistérios Gozosos, os Mistérios Dolorosos e os Mistérios Gloriosos, sendo instituído após, pelo Papa João Paulo II, os Mistérios Luminosos. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/apost_letters/documents/hf_jp-ii_apl_20021016_rosarium-virginis- mariae_po.html>. Acesso em: abril, 2012.

formação da imagem social do gênero masculino intrinsicamente ligada à normatização religiosa.

Após o estágio sanduíche de um ano realizado em Nova Iorque sob orientação do Prof. Dr. Jonathan D. Katz a pesquisa tomou um novo rumo concentrando-se mais nas questões de gênero contidas na série *Pintosas* e nas idiossincrasias culturais de cada modelo retratado. Katz que é especializado na interseção entre história da arte e história *queer* [22] fez a curadoria da exposição *Hide and Seek* no Smithsonian National Portrait Gallery de Washington - EUA, enfocando a sexualidade de artistas e modelos na seleção dos retratos apresentados e como os artistas exploraram a fluidez da sexualidade e gênero. [23]

O estágio no exterior levou à inclusão de novos entrevistados de diferentes nacionalidades na série de vídeos fazendo com que o caráter intercultural da manifestação da homossexualidade se tornasse mais interessante do que as associações religiosas inicialmente presentes no trabalho. A pesquisa, portanto, passou a se concentrar na feminilidade presente em homens *gays*, seja esta celebrada ou condenada. A edição dos vídeos se tornou mais seletiva, privilegiando as expressões faciais, mais que os depoimentos em si. O que se pretende é expor o comportamento comum entre os participantes, delineando estereótipos mais que tentando expressar individualidades. As nacionalidades, etnias, profissões, idades, posições sociais, identidades legais são tornadas difusas no retrato final em uma tentativa de descobrir um elemento de união no grupo, ainda que seja um estigma.

Assim como a construção de gênero no sujeito em questão faz com que este seja marginalizado por parte da sociedade, o interesse pelo marginal se desdobrou em uma pesquisa paralela durante o estágio sanduíche. Durante um período de crise artística, mudei o foco da pesquisa principal para buscar novas experiências e soluções estéticas que pudessem enriquecer o trabalho. Uma das pesquisas paralelas que decidi desenvolver foi a série de trabalhos digitais intitulada *Porn Displacement*. Após receber uma resposta positiva de alguns colegas do doutorado, esta pesquisa, que se utiliza de fotografias pornográficas homossexuais, foi ampliada. As imagens digitais que já se apresentavam como foco de interesse na pesquisa de mestrado aparecem desta vez apropriadas por sites pornográficos ao invés de solicitadas ao participante. O que antes era negociação e contato, agora é solidão onanista comparada a do pintor ao deslocar as imagens digitais para telas de pintura onde são impressas. O processo de

---

[22] Perfil de Jonathan Katz no site da Universidade de Buffalo. Disponível em: <art.buffalo.edu/people/full-time-faculty/jonathan-katz/> Acesso em outubro, 2014.

[23] Retirado do *website* oficial da exposição. Disponível em: <http://www.npg.si.edu/exhibit/hideseek/index.html> Acesso em: 17 abr. 2015.

trabalho se torna similar ao do pintor alemão Gerard Richter, que coleciona as suas fotografias de interesse em seu *Atlas* para depois reproduzi-las em pintura. O interesse e o consequente acúmulo de imagens pornográficas se relacionam com o estímulo das fantasias sexuais e consequente construção subjetiva dos comportamentos sexuais e sociais, bem como da formação de um modelo de masculinidade.

Figura 2 - *Untitled*. Impressão digital sobre tela. 0,23m x 0,46m

Fonte: o autor (2014)

A partir da estadia na cidade de Buffalo, entre 2013 e 2015 foram realizadas duas exposições individuais com estes trabalhos, três exposições coletivas em diferentes galerias de arte locais, além da participação em uma feira de arte onde foram apresentados trabalhos selecionados. As exposições individuais pretenderam relacionar o imaginário homossexual das culturas norte e sul-americana e receberam o mesmo nome da série para ressaltar também o deslocamento geográfico do artista. Além disso, na primeira exposição, um modelo contratado conversava com os visitantes vestindo diferentes sungas de banho criadas utilizando os trabalhos expostos como estampa, ressaltando o deslocamento da imagem através dos vários meios onde esta era impressa além de problematizar o olhar do espectador que é diferente ao se dirigir a um quadro e a uma peça íntima de um interlocutor presente. Ressalta-se que o modelo usava dentro da galeria, durante o rigoroso inverno de Buffalo, trajes adequados às praias cariocas: sunga e chinelo.

Figura 3 - Registro da *performance* na exposição *Porn Displacement.*

Fonte: o autor(2014)

O deslocamento também é de significados. Desde o que representa a imagem pornográfica original, criada para comercializar um produto e excitar o espectador, passando pelo que significa uma tela na parede onde a imagem é impressa com tiragem de apenas um exemplar, em uma pretensão de imitar a pintura e ironizar o valor de objeto único, chegando ao conceito decorativo implícito na padronagem do tecido utilizado de modo provocativo ou sedutor, mas em um ambiente pouco propício ao voyeurismo. A intenção é a de um deslizamento constante entre Arte e cultura, sujeito e objeto, sedução e repulsa, conceito e banalidade, serial e único, público e privado, aqui e lá, dentre outras dualidades possíveis.

As imagens, em sua maior parte produzidas por estúdios norte-americanos, são resinificadas levando-se em consideração a distribuição irrestrita ao redor do planeta através da Internet. Novamente utilizando softwares de edição de imagem, os arquivos *jpeg* com baixa resolução apropriados da *web*, são transformados em uma espécie de pintura digital que lida com a simetria e a sedução das cores em uma tentativa de atrair e repelir o olhar simultânea ou repetidamente. Tendo a produção da fotógrafa americana Tee Corinne como inspiração, as imagens de sexo entre homens são transformadas em o que visitantes das exposições classificaram de caleidoscópios. Assim como Corinne, que era lésbica, utilizava as imagens de sexo entre mulheres que fotografava para criar o que chamava de "*yantras of*

womanlove" em uma associação às imagens usadas na meditação oriental, [24] a série *Porn Displacement* pretende atrair o olhar através da simetria dos padrões decorativos, criando surpresa ao se identificar a origem das imagens a princípio enigmáticas. A simetria é utilizada como metáfora para o desejo homossexual assim como reflete esquemas de binaridade antropomórficos.

A pesquisa com imagens digitais e colagem encontra reflexo na produção dos *Cartemas* de Aloísio Magalhães na década de 1970 onde o *design* e a arte se relacionam nas colagens sistematizadas de cartões postais idênticos, justapostos de forma a criar padrões visuais. [25]A acessibilidade na produção das imagens de *Porn Displacement* se alinha com a intenção democratizante dos *Cartemas* já que da mesma maneira que Magalhães se utilizava de um material barato e disponível como o cartão postal, eu escolho as imagens distribuídas gratuitamente na internet para produzir meus trabalhos. Posteriormente, no momento da impressão limitada a um exemplar em tela, o valor do objeto artístico ganha um novo significado, através da utilização de recentes técnicas de impressão com pigmentos especiais resistentes à deterioração pela exposição à luz.

Os trabalhos digitais de *Porn Displacement*, bem como a inserção no circuito cultural da cidade de Buffalo através das diversas exposições, auxiliaram no pensamento da série *Pintosas* como uma obra que busca na multiplicidade das culturas e das expressões da sexualidade, a humanidade comum a todos os retratados. A "pintosa" é vista como símbolo de atravessamento de gêneros e deslizamento de significados, mas como o próprio termo "homossexual", é uma classificação de difícil delimitação. Esse indivíduo que assume os atributos do sexo oposto em seus gestos e comportamento, seja definitiva ou momentaneamente, deixa clara a não aceitação da heteronormatividade, [26] diferente dos que se esforçam para se adequar às normas de seu gênero, como é o caso dos *gays* dito "discretos" ou "no armário" ou até dos transgêneros que buscam o encaixe dentro do padrão binário homem/mulher com cirurgias e mudança de nome. A "pintosa" comumente é um indivíduo

---

[24] CORINNE, Tee. **Yantras of womanlove**. Tallahassee: The Naiad Press, INC., 1982.

[25] Aloísio Magalhães – Cartemas. Disponível em: <https://aloisiomagalhaesbr.wordpress.com/memoria-do-cinema/aloisio-magalhaes-cartemas> Acesso em: 20 outubro, 2015.

[26] Heteronormatividade é um termo usado para definir a tendência a excluir sexualidade dissidentes na regulação dos comportamentos sociais que consideram as relações heterossexuais como padrão. WARNER, Michael. **Introduction**: Fear of a queer planet. Durham: Duke University Press, 1991. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/466295?origin=JSTOR-pdf&seq=1#page_scan_tab_contents> Acesso em: 20 outubro, 2015.

cisgênero que complexifica esta própria classificação. [27]

Através da execução dos retratos, processo que neste trabalho envolve desde a negociação da pose e da exposição pública da sexualidade dos modelos, passando pela relação interpessoal que é criada nas horas de execução da pintura, é buscada no rosto de personagens marginais, a humanidade perdida no espelho, o que me diferencia e o que me torna semelhante. Como a retomada do termo *queer* por grupos norte-americanos ressignificando o que antes era pejorativo, *Pintosas* procura na confusão do estereótipo e da nivelação cultural a centelha para a socialidade. A pintura e o vídeo são encarados como técnicas capazes de oferecer ferramentas para atingir o lugar da alteridade. O corpo representado em imagem, aproxima-se até o limite do tátil, confundindo as instâncias semióticas e então é a imagem que toma corpo, que apresenta uma textura capaz de friccionar as existências confundindo-as.

O retrato é assumido como meio de perscrutação, uma ponte construída entre o autor e o modelo. Ao se considerar as relações entre a fotografia, a pintura e o vídeo, pressupõe-se o retrato como a representação gráfica da semelhança de um sujeito em uma determinada época de sua vida. O retrato em questão se torna um espelho semi-reflexivo que mescla os meios e os indivíduos, seja através de fotografias que se sobrepõem, de pinturas que se ofertam em troca de palavras, de imagens que procuram o que restou de humano. A representação de um rosto carrega um peso de fetiche, de substituto, de presença, de tátil. Não por acaso sentimos necessidade de tocar em imagens de entes queridos que se foram e repudiamos as daqueles a quem odiamos ou tememos. Que poder reside na representação bidimensional de uma pessoa e quais afetos essa imagem é capaz de provocar?

---

[27] Cisgênero é um "conceito 'guarda-chuva' que abrange as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi determinado quando do seu nascimento." JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero**: conceitos e termos. Brasilia, Autor, 2012. P. 14. Disponível em: <http://www.sertao.ufg.br/up/16/o/ORIENTAÇÕES_POPULAÇÃO_TRANS.pdf?1334065989> Acesso em: 20 outubro, 2015.

1 O AUTOR REPRODUTOR

Posicionar-me como pintor requer um esforço conceitual considerável já que como todo artista/acadêmico tenho o peso da história da arte sobre meus ombros. A história da pintura, por si só já seria complexa o suficiente para levantar intermináveis questões formais e conceituais a respeito de minha produção, mas considerando que escolhi o retrato como forma de expressão, as questões filosóficas a respeito da mimese são acrescidas à carga de responsabilidades. A figura do pintor talvez seja o último bastião da autoria na atualidade. Uma técnica que normalmente exige a solidão para sua execução fomenta a noção de gênio criativo. O pintor seria aquele ser inspirado que se isola em seu atelier para ter acesso às verdades imateriais que ele tenta transmutar em pigmentos sobre uma superfície.

É claro que existe sempre um diálogo com estilos e técnicas anteriores, mas a posição frequentemente é de autoridade, não de colaboração. A própria existência da vanguarda atesta a vontade do pintor de ter sua marca gravada na história, dando continuidade ao mesmo tempo em que sepulta o passado. Não é minha intenção discorrer sobre o tema ou apresentar confirmações históricas (bem sabemos que muitos já o fizeram), mas me posicionar como artista nesta discussão e justificar escolhas.

Como exposto na Introdução, crescer em um subúrbio de um país latino-americano certamente teve seu impacto em minha formação de artista. A minha relação com a pintura começa com o encantamento diante da mimese e do deslumbramento da técnica. Ser capaz de criar minhas próprias imagens em tempos anteriores à imagem digital me elevava à categoria de Artista. Além disso, o poder de criar os seus próprios “corpos” enche de prazer o jovem e ainda reprimido homossexual de subúrbio em uma época não tão distante onde o acesso a imagens de corpos nus era restrito às revistas escondidas em baixo do colchão. A mimese, mais do que um interesse, se revela uma urgência.

O *status* de Artista se torna duvidoso ante as questões financeiras que grande parte dos artistas latinos passam e a academia se apresenta como resposta natural à busca de legitimação. Lá, porém, encontro os “ismos” e questões que ampliam o horizonte ao mesmo tempo em que complexificam o percurso. Enquanto descubro a Internet e sua enxurrada de imagens nos laboratórios de computação da Escola de Belas Artes, vou apreendendo as limitações reais e as impostas à pintura. Ao final do curso de Bacharelado em Pintura apresento o projeto final *Self Pieces* que consiste em um *website* com uma série de

autorretratos fotográficos, onde programação digital, design, fotografia, pintura e *performance* se misturam. [28]

Não que eu tivesse abandonado a pintura, mas estava instalado em mim um medo mortal da discussão em torno da técnica. Nunca imaginei ser um pintor tão prolífico como Luiz Zerbini ou Adriana Varejão, bem como nunca tive o espaço ou situação financeira necessária para desenvolver pinturas maiores que as que o cavalete poderia suportar. O caminho natural para mim foi a tela do computador com seu poder de redução e ampliação irrestrito. O fascínio pela a pornografia gratuita da Internet se mistura com o desejo de elaboração e entendimento das imagens. O caráter participativo de uma rede mundial de computadores conectados entre si, trocando informação e imagens em uma velocidade nunca antes experimentada tem um impacto fundamental na minha formação artística. A figura do autor vai ser substituída pela de um catador de imagens no imenso depósito virtual.

A prática do *clipping*, processo de recortar imagens e notícias de jornais e revistas, já existia em meu cotidiano desde os álbuns de recortes com fotografias de ídolos ou modelos para desenho e pintura. Anos mais tarde veio ao meu conhecimento que o método de estudo incentivado pelos cursos de desenho frequentados antes da graduação, era também utilizado pelo pintor alemão Gerard Richter que vai compor seu *Atlas* com imagens que posteriormente ele utilizaria como modelos de suas pinturas. A Internet com as imagens digitais vieram ampliar o poder de pesquisa e armazenamento desses modelos e os *softwares* de manipulação de imagens ofereceram as ferramentas adequadas para a construção de novos significados.

Conforme exposto, desde minha formação a minha prática artística tem caminhado na fronteira tênue entre autoria, apropriação e colaboração. Apesar de raramente ter produzido um trabalho especificamente colaborativo em minha carreira, entendo a apropriação como uma forma de abdicar dos privilégios da aura de autor e tenho explorado a questão em trabalhos como *Rhiz'hommes* ou *Porn Displacement*. Em *Pintosas* encaro novamente o problema através de outro ângulo, retornando para trás do cavalete e da câmera simultaneamente. Arrisco a posição de autor, como pintor e fotógrafo ou pintor e *videomaker*, mas abdico intencionalmente de alguns pressupostos da categoria. Considero a série uma *performance* sobre pintura e autoria.

As pinturas da série são excluídas do trabalho final, pois o que interessa é o gesto significante do pintor. O signo de meu gesto tem uma importância maior para o retratado que se reconhece em uma imagem com um passado histórico como prática distinta. O gesto

[28] Disponível em: <www.cristianoflopes.com.br/selfpieces> Acesso em: Agosto, 2015.

enaltece o modelo pelo tempo dedicado à confecção da pintura e pela pressuposta destreza implicada na prática de retratar a figura. O estilo pictórico ou especificidade não é importante já que a pintura dificilmente será vista pelo espectador da videoinstalação e adianto que algumas medidas foram tomadas de forma a driblar a questão durante a execução dos retratos. Todas as telas tem o mesmo tamanho (30 cm x 40 cm) e os modelos são representados frontalmente com o mesmo recorte e enquadramento associando ironicamente a imagem única da pintura à fotografia dos registros documentais. A iluminação no entanto é lateral, escolha mais prática do que formal que serve para melhor construir os retratos em um estilo que pode ser considerado naturalista. Faço um esforço consciente para me afastar da aura do objeto artístico, sabendo o quão complexo é esse movimento em se tratando de uma técnica como a pintura.

Ofereço essa breve descrição mais à guisa de informação do que de justificação, pois o trabalho deve se concentrar na prática e não no produto. O sorriso de algum modelo, a maneira como se veste ou o estilo de seu cabelo podem servir para individualizar a imagem, mas o resultado será mais colaborativo do que autoral. As pinturas são o resultado da construção corporal dos modelos com o encontro com alguém capaz de reproduzi-los em imagem. Os fundos dos retratos comumente apresentam uma cor escolhida pelo retratado. Nenhuma instrução é dada aos modelos a respeito de indumentária o que permite que uma *drag queen* pose devidamente caracterizada e maquiada, tendo realizado sua pintura antes da minha. Os modelos são escolhidos mais por sua relação com o tema do que por sua aparência física.

Os vídeos seguem o mesmo preceito econômico em relação ao estilo: fundo cinza, neutro, iluminação natural difusa, enquadramento no orientação vertical, corte na altura dos ombros. Todos os vídeos compartilham as mesmas características. O que os difere é a *performance* do modelo, além da edição que vai privilegiar uma fala ou outra. O pintor dialoga constantemente com o modelo, alertando-o de que não se se trata de uma entrevista, o que faz com que o modelo assuma uma postura mais relaxada ao longo da sessão de pintura que leva em média três horas. Apesar de a câmera ser claramente exposta no tripé ao lado do cavalete, o modelo a “esquece” por diversos momentos. O olhar lateral registrado nos vídeos atesta a relação com o pintor extraquadro.

O que busco com esse projeto é investigar o valor autoral na formação de uma imagem, em especial a imagem de um rosto que individualiza o sujeito ao mesmo tempo em que propicia a relação através da mimese. O último anteparo que sustento entre os sujeitos da ação artística é a tela no cavalete, mas é um anteparo frágil que anseia pela permeabilidade

dos olhares e sorrisos trocados na vivência do diálogo dentro do ateliê. O modelo é ator e autor nesse palco onde a quarta parede é derrubada e o que o espectador final encontra na parede reerigida no anteparo do vídeo é a permeabilidade das identidades que compartilham de desejos e anseios semelhantes. Sujeitos que podem ser reduzidos a um estereótipo, mas que pela complexidade de suas (co)existências o contestam. Não existe herói nessa história, nem colonização ou genialidade. O que sobra é a marca da sociabilidade, o que identifico de mim no outro, o espelho no retrato. O questionamento da autoria se apresenta naturalmente a um sujeito que contesta a ordem patriarcal, que embaça as polaridades de gênero, que aceita em si as contaminações culturais e entende a máscara e o pastiche como ferramentas políticas. O meu interesse pela "pintosa" é pelo distúrbio que sua figura pode causar ao confundir fronteiras e assumir o potencial das referências e reproduções mais que da criação de paradigmas. Como ressalta Denilson Lopes:

> À medida que cada vez mais o grandioso, o monumental pode ser associado à arte dos vencedores, de impérios autoritários, da arte nazista, do Realismo Socialista aos épicos hollywoodianos, é justamente no cotidiano, no detalhe, no incidente, no menor, que residirá o espaço da resistência, da diferença. [29]

A figura do gênio que dominou a história durante séculos vai finalmente, após o questionamento do próprio sujeito, de sua identidade e de sua origem divina, sofrer várias influências transformativas que podem ser observadas até mais recentemente através dos movimentos feministas da década de 60, que vai descentralizar o homem, das teorias pós-colonialistas dos anos 70, que vão descentralizar o branco, e da Teoria *Queer* que nos anos 90 finalmente descentralizam o heterossexual. O gênio que antes era visto como uma espécie de fertilizador de inesgotável criatividade, agora é relativizado no pós-modernismo pelo inevitável uso da referencialidade em reconhecimento da impossibilidade da criação autônoma.

Analisando a figura do autor como homem, a História da Arte confirma que existe uma diferença entre ser homem e ser mulher. Questão que o grupo artístico feminista *Guerilla Girls* defende desde 1984 com suas inúmeras ações particularmente em Nova Iorque onde vestem máscaras de gorilas e protestam contra a hegemonia masculina nas instituições de arte. O grupo iniciou as atividades após uma exposição do Museu de Arte Moderna que pretendia mapear internacionalmente pintura e escultura. A exposição contava com 169 artistas onde

---

[29] LOPES, Denilson. **A delicadeza:** estética, experiência e paisagens. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec,2007. P.40

menos de 10% eram mulheres. [30]

Figura 4 -. Guerrilla Girls. *Untitled*, 1985-1990.

Fonte: http://www.tate.org.uk

A linguagem publicitária era utilizada como nos trabalhos de célebres artistas feministas, Barbara Kruger e Jenny Holzer ou, poucos anos depois, nas ações também de protesto do grupo *gay Act Up*, como veremos adiante. A intenção era a de espalhar sua mensagem de maneira rápida e clara. [31] É notória a predominância de artistas homens na História e essa hegemonia não exclui os artistas homossexuais que se valendo de sua posição privilegiada em uma sociedade misógina, puderam manter sua produção, mesmo que tivessem que esconder suas preferências sexuais. Mas a História da arte e suas instituições não são justas também com a expressão homossexual e é possível e bastante provável que muitos artistas tenham sido forçados a ocultar trabalhos relacionados a uma sexualidade desviante para que pudessem ser aceitos, da mesma maneira que se casavam com mulheres para encobrir práticas sexuais então condenáveis.

Durante a história da humanidade a produção imagética sempre esteve associada aos mecanismos de poder, fossem estes supersticiosos, religiosos, políticos ou culturais. O homem que produz as imagens foi aos poucos transitando entre as figuras de xamã, sacerdote, demiurgo, esteta, artista e autor. Todas estas, de uma maneira ou de outra, posições privilegiadas que mantinham o acesso restrito a um grupo seleto de iniciados. A mão do primeiro homem nas cavernas ilustra bem a polaridade entre artífice e xamã, onde o domínio do imaginário assume contornos mágicos. As realizações monumentais das primeiras civilizações criam um grupo seleto, capacitado, que goza da posição privilegiada na hierarquia social e aquele com o poder para tal reprodução gozava de fama e prestígio na

[30] Website oficial do grupo Guerrila Girls. Disponível em: < http://www.guerrillagirls.com/press/ourstory.shtml> Acesso em: 5, abr. 2015.

[31] MANCHESTER, Elizabeth. **Guerrilla Girls [no title] 1985-90**. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/no-title-p78793/text-summary> Acesso em: 5, abr. 2015.

sociedade grega, por exemplo.

Deve ser considerada, porém, ao longo de toda história da imagem, a dualidade entre a mimese aristotélica que acreditava na produção de sentido através da representação do mundo e a mimese platônica que ao considerar o mundo físico como uma cópia do mundo ideal, desvalorizava ainda mais o trabalho artístico por considerá-lo cópia de algo já distanciado do ideal, o que colocava o artista em uma posição desprivilegiada. Essa oposição vai se renovar e exercerá influência nos iconoclasmos posteriores das religiões abraâmicas e acompanhará a história da arte, criando uma constante tensão entre idealização e produção, e no caso específico do retrato, entre semelhança figurativa e liberdade criativa.

A idolatria é ponto controverso em diversas religiões colocando o artista em uma posição de possível rivalidade com Deus na criação, seja no Islamismo que prefere evitar a figuração para que a humildade perante o divino seja assegurada, seja no cristianismo que em maior parte vai acolher a visão aristotélica de acesso à verdade através da cópia. Os iconoclasmos históricos onde se destruíam as imagens de santos, os ícones, por decreto provam que a controvérsia se manteve desde o início do cristianismo.

A filosofia cristã vai enfrentar a questão da mimese tentando lidar com um indivíduo que poderia acessar essa instância divina, assim como Cristo – "à imagem e semelhança de Deus", mas que por isso mesmo deve controlar as suas habilidades, pois a arte deveria ser louvor e não realização pessoal. Por volta do século XV, porém, a individualidade entra em foco, deixando o equilíbrio artístico entre o divino e o terreno ainda mais problemático. O artista então reúne em si ao mesmo tempo o demiurgo e o cientista. Esse novo cenário abre espaço para a figura do gênio, que mantém ironicamente forte ligação com a do demiurgo, aquele que é capaz de criar como Deus. Esse indivíduo é um "escolhido" capaz de acessar uma verdade absoluta que não mais existe, ou de criar novas verdades uma após a outra, sejam estas científicas, políticas ou filosóficas.

A figura do gênio criativo vai se manter atual por séculos alternando-se entre as imagens de cientista, mestre, *virtuose* e autor. No século XIX a revolução industrial vai começar a abalar as relações de criatividade e produção manual até então vigentes e a criação da fotografia serve de fomento ao cisma. Após a "morte de Deus" declarada no final daquele século por Friedrich Nietzsche, as posições religiosas ou místicas do artista se tornam seriamente questionáveis. Os homens, segundo o autor, vão se tornando cada vez menos aptos a acreditar e depender de uma ordem divina a guiar e reger a todos. As verdades e valores não são mais absolutos e, portanto conhecer e ordenar o mundo físico parece ser a única possibilidade disponível. A obra de arte passa a ter como foco novas buscas filosóficas,

posições políticas e investigações técnicas caras ao próprio artista ao mesmo tempo em que o que o produto de sua mente inventiva começa a ter cada vez mais valor do que o que é criado por suas mãos.

Esta nova posição privilegiada do autor inventivo, típica dos movimentos artísticos do início do século XX, será problematizada por Marcel Duchamp que afirma em 1957: "são os espectadores que fazem o quadro".[32] O significado do objeto artístico vai ser deslocado e o *ready-made* pode instituir-se como forma-modelo de realização artística tendo a fotografia como paradigma, conforme observado por Rouillé:

> O que a fotografia ameaça é a fabricação manual e artesanal da imagem, em prol da seleção, seguida do registro químico. Enquanto, tradicionalmente, como o próprio Marcel Duchamp assinala, "a palavra 'arte' significa fazer e, por pouco, fazer com as mãos", a fotografia cria condições para uma arte de um novo tipo, uma arte tecnológica, na qual o saber-fazer se atenuaria em um saber-enquadrar.[33]

Mas é durante a década de 1960 que os textos "A morte do autor" de Roland Barthes e "O que é um autor" de Michel Foucault vão ser escritos. Os autores franceses vão refutar a noção do indivíduo autor de uma obra e consequentemente gênio criativo, abrindo caminho para os pastiches e releituras do pós-modernismo. A cultura e a história são pela primeira vez encaradas como um arquivo de onde as referências podem ser retiradas e utilizadas nas mais variadas formas e combinações. Assim como a história perde a sua linearidade, o rigor técnico começa a ser refutado. A especificidade do meio defendida pelos expressionistas abstratos, por exemplo, vai se perdendo nas mesclas de fotos e pinturas da Arte Pop, na teatralidade das esculturas do Minimalismo e na negação do objeto da Arte conceitual e da performance. O que começa a ser discutido então são a originalidade e exclusividade da Arte. Tendo a produção industrial como paradigma, os artistas desse período vão alimentar um processo de questionamento da genialidade, da autoria, dos meios, da produção manual, do local da obra e da separação entre "belas-artes" e arte popular.

Todos os fatores históricos citados anteriormente vão transformando ao longo do tempo o local do artista; e os desenvolvimentos tecnológicos dos últimos séculos aceleraram a forma como esse deslocamento tem sido feito. O desenvolvimento e a popularização da fotografia ao longo do século XIX podem ser citados como um dos fatores de maior impacto na democratização e acesso à produção de imagens. Os constantes avanços pelos quais as

---

[32] ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009. p. 298.

[33] Id. Ibid. p. 295.

câmeras passaram e o declínio no custo de produção destas serviram para instituir a fotografia como o meio de produção de imagens por excelência do século XX.

Com a difusão das práticas e a industrialização de seus processos, o privilégio perante a feitura de imagens foi sendo desfeito junto com as figuras de poder envolvidas nos diversos contextos; e a figura do indivíduo produtor de imagens começa a se descolar da figura do artista. O fotógrafo é um sujeito que se localiza desde o início da prática no centro desse questionamento. A fotografia acompanha um processo de instauração de uma era de imagens não artísticas, com a catalogação, a pesquisa científica e a historização. Apesar de a técnica fotográfica durante muito tempo ter mantido a ideia de *metier*, onde somente os especialistas podem participar o constante barateamento e miniaturização dos dispositivos e tecnologias permitiu que a produção de imagens fosse deixando de ser uma prática restrita a iniciados. A democratização da produção artística acompanhou, coincidentemente ou não, as mudanças históricas que vieram paralelamente abrindo espaço para as figuras negligenciadas da mulher, do homossexual, das minorias étnicas e do “amador” ou “leigo”.

O computador vem no século XX ampliar as possibilidades de controle e produção da imagem, tornando-os disponíveis a uma parcela cada vez maior da população mundial. A popularização da Internet nos anos 90 faz com que esse exponencial crescimento encontre vazão no livre intercâmbio de informações e mídias propiciados. Recentemente com o desenvolvimento dos chamados *smartphones*, aparelhos que hoje reúnem, entre outras, a função de câmera fotográfica, pós-produção, acesso à internet e telefonia celular, a produção de imagens atinge um novo nível. O acesso às tecnologias e o recente e crescente convívio através das redes sociais telemáticas vêm estimulando práticas de criação, difusão e fruição de imagens, em especial de retratos, que não encontram precedentes históricos em relação ao volume produzido.

A distância entre a figura do artista e do homem comum está certamente estreitada e sua fronteira embaçada, não só pelos avanços tecnológicos como pelos próprios movimentos artísticos que nas últimas décadas privilegiaram a ideia acima da execução prática, relativizando a necessidade de uma formação especializada para a produção de arte. No caso das imagens, os já citados avanços na técnica fotográfica e as transformações trazidas pelo combate ao academismo na arte, serviram para democratizá-la. Vivemos em um período de abundância e ressignificação de seus produtores e locais ideais.

Como exposto, minha prática artística é constantemente permeada pelo questionamento da autoria, bem como da importância da técnica artística. Tendo trabalhado mais de 10 anos com o ensino de desenho e pintura, percebo que a técnica em si não é capaz

de formar o artista, mas apenas especialistas criadores de imagens que comumente se perdem na mediocridade do excesso contemporâneo. A fotografia e o vídeo por algum tempo podem ironicamente até servir de suportes da exclusividade da criação ao representar inicialmente um aparato tecnológico que exige um conhecimento específico, mas com o advento das câmeras digitais, o *metier* dos fotógrafos profissionais é estremecido, fazendo com que a imagem "amadora" influencie a prática estabelecida.

Ao vivenciar em minha formação artística as questões relativas à formação da imagem na contemporaneidade, vou transitando entre a posição de pintor, fotógrafo, *designer* e até performer ao incluir meu corpo como material de investigação da imagem corporal. A percepção da fragilidade da autoria do gesto pictórico acompanha a derrocada da masculinidade como produtora de sentido. Rejeito o papel de autor, pintor ou gênio produtor de imagens/revelações em pinturas grandiloquentes. Rejeito a narrativa da arte contemporânea ocidental ao não dar continuidade às conquistas da Pintura ou escolher pela ruptura conceitual que sonha em desestabilizar o Mercado ou a História.

Minha prática é modesta e de certa forma retrógrada. Aceito a inevitabilidade do fim da História, de Deus, dos "ismos", da Arte, da Pintura, do autor, do sujeito, até do mundo. A colagem se apresenta novamente como a aceitar os escombros que nos restam, assim como no início do século XX a prática tenta tirar sentido das justaposições casuais em um mundo sem linearidade. O nascimento da Internet e da imagem digital renova o potencial exploratório da fusão de imagens, a apropriação é inevitável. A produção de imagem pela mão não mais corresponde ao ato grandiloquente, mas representa o gesto inicial de uma busca de humanidade ou de sentido na criação. A necessidade humana de marcar graficamente o seu redor, o seu corpo e os seus objetos.

O acesso maior à produção imagética terá variadas consequências. A contemplação de imagens constantemente é associada a um torpor alienatório. Muito já foi discutido a respeito da transparência de certas imagens figurativas e seu caráter de janela que pretende levar o observador à realidade representada. Essa característica talvez tenha sido a mais buscada forma de representação durante séculos de desenvolvimento da imagem figurativa no ocidente, encontrando continuidade até os dias de hoje através de determinada produção fotográfica. Mesmo com as influências da imagem oriental, que sempre privilegiou mais a construção simbólica do que a representação, e do abstracionismo que a partir do início do século XX aumentou a "opacidade" das imagens, ao afirmar o plano do quadro como origem e fim dessa visualidade, o tornando autorreflexivo, o ícone ainda mantém sua força de narcose no mundo contemporâneo através do ambíguo índice fotográfico.

Ao olhar uma foto e em especial um retrato, a imagem se faz transparente. É geralmente o fotografado que se impõe sobre a fotografia, este é o primeiro a aparecer. Mas após séculos de relação com esses fetiches bidimensionais, poderíamos estar encontrando uma falha no anteparo opaco que é a representação bidimensional? Essa espécie de fenda poderia estar sendo produzida através de uma autorreflexividade presente em certos meios de produção e recepção da imagem, especialmente quando democratizados. Em um primeiro momento, o conhecimento dos sistemas de representação e a participação nos mecanismos de produção das imagens seriam os responsáveis por esse pensamento autorreflexivo, que foi típico no início do século XX com os movimentos artísticos abstracionistas, quando as janelas se fecham e o plano bidimensional se impõe como principal foco de atenção. A redução da distância entre o artista e o amador, poderia fornecer ferramentas para o último no entendimento da imagem enquanto representação.

Há que se reconhecer que não vivemos mais em uma época inocente anterior ao domínio da imagem. Hoje cada vez mais pessoas lidam com a produção de fotografias, seja reconhecendo um truque digital para alterar a imagem ou pela simples utilização de filtros em aplicativos fotográficos como o *Instagram*. Através da digitalização da imagem e da popularização de seus dispositivos de captura e pós-produção, o espectador passa a agir ao tornar-se também autor dos simulacros percebendo os meios envolvidos para criá-los, ou ao interagir com outros espectadores/atores através das possibilidades da comunicação telemática.

Além disso, como defendido por Didi-Huberman a imagem-fato existe em oposição à imagem-fetiche. [34] Segundo o autor, as imagens podem ser tanto fetiches a substituir a experiência real quanto fatos a comprová-la e algumas imagens, como vimos, teriam o poder de tocar o real ao invés de encobri-lo. O autor lembra ainda que, segundo Lacan, o real não existiria, a não ser sob a forma de pedaços e que, portanto não são apenas as imagens as responsáveis por impedir o acesso a ele, nos protegendo do contato total que excedendo nossa capacidade de assimilação nos aniquilaria.

O questionamento da iconofilia contemporânea torna-se mais complexo através da análise do sujeito produtor enquanto este é definido como homem (o pintor, o fotógrafo), levando em consideração a ligação histórica do comportamento escopofílico ao gênero masculino, seja esta uma característica cultural ou não. É curioso imaginar uma inversão na polaridade ativo/passivo: aquele que vê se encontraria no domínio da representação. A

[34] DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

passividade feminina exibicionista e a atividade voyeurística masculina, mesmo questionada pelos movimentos feministas, ainda se mantém de alguma maneira, seja no volume de pornografia direcionada ao sexo masculino ou nos véus que ainda cobrem mulheres no ocidente e no oriente, seja na indústria de cosméticos quase que majoritariamente feminina ou nos cartazes de cerveja que objetificam as mulheres.

O que importa ao se analisar as dualidades, sem dúvida sexistas, entre estes olhares polarizados é que a construção do gênero vai associar-se com as questões de produção e fruição da imagem, unindo-se às preocupações quanto à formação da imagem corporal e dos retratos. Não se pode desconsiderar também que a definição dos gêneros vem sendo problematizada pela desde o Feminismo até a Teoria *Queer* [35]que defende que estes conceitos são construções sociais e não apenas dados biológicos predefinidos pelos corpos. Como ressalta Eve Kosofsky Sedwick:

> O estudo da sexualidade não é co-extensivo com o estudo de gênero [...] A categorização de um espaço entre algo chamado "sexo" e algo chamado "gênero" tem sido um dos mais influentes e bem sucedidos empreendimentos do pensamento feminista. [...] "sexo" tem tido o significado de um certo grupo irredutível, diferenciações biológicas entre membros da espécie Homo sapiens que tem os cromossomos XX daqueles que tem os cromossomos XY. [...] Gênero, então, é muito mais elaborado, uma produção social mais completa e rigidamente dicotomizada [...] [36]

O olhar escopofílico masculino pode ser relativizado, por exemplo, quando a imagem representada e desejada deixa de ser a da mulher, dando lugar a de outro homem. O homem em questão é tão voyeur quanto exibicionista, passivo e ativo. Apesar da imediata associação homoerótica da produção de um homem sobre figuras e desejos masculinos, não se pretende definir uma categoria *gay* na arte já que a categorização de uma multiplicidade de sexualidades distintas sob um único rótulo é logicamente insuficiente e até certo ponto preconceituosa e heteronormativa. Como Pierre Bourdieu observa, a categorização socialmente imposta é reforçada ao aceitarem-se os limites criados pelos padrões normativos quando, na verdade, o que deveria ser buscado para uma maior liberdade de gêneros e subjetividades, é uma nova ordem sexual em que a distinção entre os diferentes estatutos fosse indiferente. [37]

---

[35] DÍAZ-BENITEZ, María Elvira. **Nas redes do sexo**. Rio de Janeiro. Zahar, 2010. P. 224.
Também segundo a teoria queer, a orientação sexual e identidade de gênero são resultados de uma construção social, não existindo papéis essenciais ou que estejam biologicamente definidos pela natureza humana.

[36] SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemology of the closet.** Los Angeles: University of California Press. 1990. p. 27. Tradução nossa.

[37] BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. p. 142.

Mesmo não pretendendo tratar de algo como "arte *gay*", já que a própria identidade *gay*, apesar de aparentemente buscada durante as últimas décadas do século XX, é discutível, não se deve negar a existência de especificidades dentro do interesse homoerótico, seja por questões narcísicas, como diriam alguns psicanalistas, ou por questões culturais que levariam o homem a um enfoque peculiar e imagético do sexo, que permitiriam e estimulariam a exploração da sexualidade de uma maneira específica no âmbito masculino. Christopher Reed, por exemplo, considera razoável imaginar que pessoas que compartilham de desejos sexuais condenáveis por parte da sociedade e que sofrem o mesmo tipo de reprovação e estigmatização, devem desenvolver padrões comuns de pensamento e sentimento [38] e prossegue ressaltando que os artistas podem expressar identidades redutoras como as nacionalistas ou raciais e ainda sim permanecer como indivíduos, portanto tratar de uma visão *gay* deveria ser encarado sob a mesma ótica.

Mais ainda, segundo Alfred Gell citando Sally Price, cada cultura (ou neste caso subcultura) tem uma estética específica e mais que estabelecer um preconceito, como no caso da classificação "arte primitiva" usada para designar a produção estética das culturas não-ocidentais, definir as características de cada grupo poderia servir para uma correta avaliação de seus interesses e intenções. [39] Gell defende que a maneira de ver comumente aplicada a períodos da história da arte deveria ser estendida aos sistemas culturais. [40] Da mesma forma que uma comunidade isolada pode produzir um código não imediatamente legível a quem é estrangeiro a ela, o que a subcultura *gay* ou a vivência homossexual produz não pode ser acessado sem mediação por quem não compartilha daquelas experiências e desejos. Cada grupo produz e sustenta suas idiossincrasias como gírias, códigos corporais e interesses culturais específicos e ainda que a delimitação do grupo em questão, o homossexual, seja problemática, é interessante analisar sob a ótica dos autores citados.

Pintosas busca justamente trazer em imagens essa subcultura que permeia as diferentes culturas dos participantes, fazendo que vivências tão distintas como a de um jovem do Sri Lanka, a de uma *drag queen* norte-americana ou a de um senhor de mais de 60 anos com vários filhos se toquem em algum determinado ponto regido pelo desejo ou pela

---

[38] REED, Christopher. **Art and homosexuality**: a history of ideas. New York: Oxford University Press, 2011. p. 198.

[39] GELL, Alfred. **Definição do problema**: a necessidade de uma antropologia da arte. In: Revista Poiésis, n14. Ano 10. Agosto 2009. p.244. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis14/Revista_Poiesis_TradAntropologia.pdf> Acesso em: Março 2013.

[40] Ibidem. p.245.

construção de suas aparências sociais. O conjunto das imagens em vídeo dos participantes os une sob uma alcunha niveladora que como todo estereótipo busca apagar as distinções através de timbres de vozes que se compartilham, gestos e rolares de olhos que se repetem ou até de palavras que atravessam idiomas como "*gay*", mas é o mesmo conjunto de vídeos que atesta a impossibilidade da normatização de sujeitos que apesar de compartilharem de tantas experiências ao fim, logicamente, se mostram tão distintos.

A categorização é, portanto, utilizada como ferramenta para entender as ficções de gênero. Como observa Díaz-Benitez "corpo, pornografia e sexo são lugares de ressignificação política para mulheres e para outras minorias sexuais e o prazer transforma-se em objeto de reflexão". [41] O corpo masculino com suas representações, possibilidades e fronteiras imprecisas apresenta-se com desvelada nitidez nesse ambiente onde é preciso questionar e reconstruir constantemente a própria subjetividade, alternando entre o gênero feminino e o masculino. É por ser necessário, na vivência homossexual, experimentar essas construções de maneira anti-normativa que as questões acerca de dissolução do gênero e construção de subjetividades distintas das polaridades vigentes vão se apresentando com maior ênfase. O corpo, portanto, mostra-se a encruzilhada entre o ego e a sociedade. [42]

Um dos estereótipos mais difundidos a respeito do comportamento sexual masculino, especialmente entre os povos latino-americanos, é de que o homem seria mais sexual que sensorial, categoria essa que estaria reservada às mulheres. Mais uma vez não se pretende corroborar ou contrariar tal suposta constatação. O interesse é justamente investigar a permanência e/ou pertinência dessa classificação cultural para os gêneros. Esses estereótipos, como não poderia deixar de ser, estão presentes também, e talvez com maior ênfase, no imaginário homoerótico masculino. Bourdieu observa nas relações homossexuais a reprodução dos papéis masculino e feminino que leva a reforçar as posturas de ativo e passivo e à caracterização de papéis binários similares aos de marido e mulher. [43]

Em uma sociedade heteronormativa e misógina a figura masculina, como vimos, ainda é a detentora das representações. Apesar da maior aceitação e popularização da homossexualidade em vários países, não é todo homem que assume publicamente um desejo homossexual e comumente quando assume é o padrão heteronormativo que faz valer sua

---

[41] DÍAZ-BENITEZ, María Elvira. **Nas redes do sexo**. Rio de Janeiro. Zahar, 2010. p. 119.

[42] PORTER, Roy. História do corpo. In: BURKE, Peter (Org.) A história da escrita: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992. p. 294.

[43] BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. p. 141.

dignidade. O macho, o "bofe", por sua aproximação mimética com o heterossexual, ainda é a moeda mais forte, enquanto que a "bicha" em sua associação com o feminino, ou por desestabilizar as noções de gênero, ainda é objeto de escárnio, criando o que Díaz-Benitez classifica como "díade bicha/bofe" na classificação dos tipos homossexuais masculinos.[44] A figura do "macho" é alvo de atenção e desejo especialmente em grupos *gays*, mas o que forma essa personagem em tempos pós-modernos de interpenetração de gêneros e de dissolução de identidades?

Obviamente essa polarização entre os gêneros é reforçada pelas construções sociais e é curioso observar como ela vai manter-se ou transformar-se nas relações homossexuais. Como observado por Thomas Waugh ao tratar da oposição *Queen/Hustler* [45] nos filmes de Andy Wahrol, a "bicha" olha, o "bofe" é olhado, como podemos comprovar pelo filme Blow Job de Wahrol onde o homem másculo é o objeto de atenção e desejo enquanto toda a ação acontece extraquadro e é empreendida pela figura "passiva" responsável pela felação. [46] A dualidade entre a figura masculina do voyeur e a alegoria feminina da musa é invertida na representação de uma prática sexual ambígua, em se tratando de papéis de gênero, como o sexo oral: a bicha passiva olha o bofe ativo, mas o ativo da prática em questão é outro. A figura do homem como detentora do olhar se torna mais complexa quando considerada sob a ótica homossexual.

Paralelo à formação do mito do "macho" e complementar a ele, a "bicha" vai construir sua corporeidade em uma mescla de atributos femininos e masculinos, o que faz com que alcance notoriedade estridente para a normatização do cotidiano. Aqueles que deixam claro sua não conformidade com o padrão são indivíduos que "dão na vista", que "dão pinta", que assumem em seu corpo a ambiguidade de sua sexualidade. "Dar pinta" é uma expressão utilizada em grande parte do Brasil por homens homossexuais para referirem-se aos indivíduos que não escondem ou não conseguem dissimular sua opção sexual, aqueles homens que se desviam inevitavelmente do padrão heteronormativo "dando pinta" de suas preferências sexuais, as deixando à mostra em seus trejeitos femininos. São as "pintosas",

---

[44] DÍAZ-BENITEZ, María Elvira. **Nas redes do sexo**. Rio de Janeiro. Zahar, 2010. p. 182.

[45] As gírias da língua inglesa, *queen* e *hustler*, são traduzidas literalmente por rainha e cafetão ou michê. Os termos equivalentes das gírias em português no Brasil seriam "bicha" designando o homossexual afeminado e "bofe" para o tipicamente masculino.

[46] WAUGH, Thomas. **Cockteaser**. In: DOYLE, Jennifer; FLATLEY, Jonathan; MUÑOZ, José Esteban (Editores). **Pop Out**: Queer Wahrol. Durham: Duke University Press. 1996. p. 54.

como observa Milton Cunha, um “lastro de corpo híbrido, movimentos inclassificáveis na velha cartilha de macho e fêmea”. [47]

Em *Pintosas* a relação destes sujeitos com a sua própria visibilidade vai ser explorada. O modelo se expõe ao pintor criando uma relação desejante que o próprio convite à pose incita. A admiração do pintor se revela na proposta inicial e independente de suas reais intenções é o interesse na imagem corporal do modelo que se define como mensagem da negociação. Mesmo que o título da série tente relativizar esse interesse através do peso do estigma, a relação de constantes olhares trocados e vidas reveladas através da conversa gravada instaura uma ligação que se mantém durante todo o processo onde dois homens compartilham um pequeno quarto sozinhos. Quem olha e quem é olhado se confunde neste encontro. O pintor agora tem uma musa ambígua que oscilando entre pose e ação lhe devolve o olhar. Ainda que o objeto da imagem seja bem definido, o sujeito arrisca-se na responsabilidade de cumprir seu trabalho de maneira satisfatória. Um mostra a sua face a ser investigada ou outro a sua habilidade a ser julgada. As intimidades são trocadas quando o modelo expõe suas estórias enquanto o pintor o acolhe em seu atelier.

O que se pretende aqui é ressaltar a especificidade da representação da figura humana, em especial na pintura e na fotografia. A figuração voltou a ocupar uma posição relevante após os movimentos abstracionistas e conceituais do início do século XX e a postura política assumida pelos artistas do período pós-moderno afastou as convenções modernistas a respeito do propósito da arte. Em oposição à ideais de beleza ou verdade, o critério social passa a ser mais valorizado dentro do mundo artístico. Mas além do interesse social, com *Pintosas* pretendo buscar a beleza do gesto e da imagem. A delicadeza que Lopes enxerga no cotidiano além da imagem publicitária, ou dos absolutismos em arte ou na vida, traduzida pelas horas dispendidas no ateliê, pela conversa atenta ou pelas curtas pinceladas na pequena tela. A beleza além da estetização “traduzida na possibilidade de encontro com o mundo e com o outro”. [48]

Como observado por Foster, perante a “capitalização da cultura” e a “privatização da sociedade” o artista vai assumindo a postura pública de ativista ou “produtor” como queria Walter Benjamin já em 1934 engajando-se na política e associando-se ao ideal revolucionário.

---

[47] CUNHA, Milton. **Masculino, feminino, pintosa**. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/portal/opiniao/milton-cunha-masculino-feminino-pintosa-1.406395> Acesso em:janeiro, 2013.

[48] LOPES, Denilson**. A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec,2007. P.58

O local onde obras como as do Gran Fury, Keith Haring e David Wojnarowicz (como veremos no capítulo 2) se situam vai ser justamente este de transição entre o "autor como produtor" de Benjamin e o "artista como etnógrafo" de Foster, quando o ativista confunde-se com o antropólogo explorador. [49]

Um pequeno, no entanto determinante deslocamento pode ser considerado no trabalho de alguns artistas: a alteridade não se posiciona no exterior. O Outro não é um primitivo, longínquo ou remoto ser estudado pelo explorador branco, abastado e heterossexual. O Outro neste caso é o do espelho e a identificação com ele preexiste à obra, afastando o fantasma da idealização que apenas confirma a distância e as diferenças. Esses artistas escolheram representar o sofrimento de pessoas amadas ou o preconceito pelo qual eles próprios também passavam. Eles tratam de marginalidade, pois também se consideram à margem, seja do sistema sexista da história da arte, do elitismo das galerias e museus ou da economia neoliberal mundial. Como defendeu Joseph Kosuth: "O artista-como-antropologista deve conseguir sucesso onde o antropologista sempre falhou". [50]

Podemos analisar nesse sentido o trabalho do americano Kehinde Wiley que retrata modelos negros em uma iconografia historicamente branca, que representa reis, santos, burgueses e líderes militares. Wiley se utiliza do repertório e da simbologia do retrato honorífico histórico para carregar politicamente suas pinturas em uma espécie de revisionismo racial onde representa modelos contemporâneos de locais como Haiti, Africa, Brasil e Jamaica, na serie *The World Stage*. [51] O artista, que comumente produz pinturas que medem mais de dois metros, "usa a força das imagens para remediar a invisibilidade histórica de homens e mulheres negros." [52]

Wiley diz que escolhe seus modelos, na maior parte homens, baseado em sua atração sexual e descreve o processo de agenciamento como "esta coisa casual onde estou nas ruas abordando pessoas que ressoam em mim, seja por razões culturais ou sexuais" [53] e de maneira

---

[49] FOSTER, Hal. **The return of the real**: the avant-garde at the end of the century. Massachusetts: MIT Press. 1996. p. 172.

[50] KOSUTH, Joseph. Artist as anthropologist (1975) In: JOHNSTONE, Stephen (Ed.). **The everyday**: documents of contemporary art. Cambridge: MIT Press, 2008. Tradução nossa.

[51] SMITH, Roberta. **Review: 'Kehinde Wiley: A New Republic' at the Brooklyn Museum**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2015/02/20/arts/design/review-kehinde-wiley-a-new-republic-at-the-brooklyn-museum.html?_r=1#> Acesso em: 14, abr. 2015.

[52] SOLOMON, Deborah. **Kehinde Wiley puts a classical spin on his contemporary subjects**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2015/02/01/arts/design/kehinde-wiley-puts-a-classical-spin-on-his-contemporary-subjects.html> Acesso em: 14, abr, 2015. Tradução nossa.

[53] Ibidem. Tradução nossa.

similar os modelos de *Pintosas* são escolhidos, através de uma identificação e até de uma atração, considerando também que um vínculo acaba sendo criado durante a execução do trabalho que diferentemente das series de Wiley, não se utiliza da fotografia como base. O desejo pelo objeto de trabalho fica mais explícito em obras como Rhiz'hommes onde os retratados eram contatados através de sites de relacionamento.

É significativa também a maneira como o artista, *gay* assumido, descreve seu processo de pintura: "meu trabalho não é sobre pintura [...] é sobre pintura a serviço de algo mais. Não é sobre a gosmenta abstração machista dos anos 50 que permite que a tinta se deposite na superfície como tema da pintura" [54] A relação da orientação sexual com a expressividade artística se torna central na teoria influenciada pelas questões de gênero da segunda metade do século XX como veremos a seguir.

Figura 5 - Kehinde Wiley. *Alegoria à lei do ventre livre.*

Fonte: http://kehindewiley.com

Nos anos 1940, Nova Iorque desponta como polo cultural, ao mesmo tempo em que o império americano vai se delineando e fortalecendo no pós-guerra. A figura do homem como força de criação e liderança bélica se firma juntamente com a criação do Expressionismo Abstrato, movimento artístico que vai estabelecer a nova ordem mundial da vanguarda,

---

[54] SOLOMON, Deborah. **Kehinde Wiley puts a classical spin on his contemporary subjects**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2015/02/01/arts/design/kehinde-wiley-puts-a-classical-spin-on-his-contemporary-subjects.html> Acesso em: 14, abr, 2015. Tradução nossa. Obs.: O artista ainda usa o termo "*chest-beating*" ao tratar da "pintura machista dos anos 50" que pela dificuldade de tradução (que bate no peito), achei por melhor omitir, sem no entanto perder o sentido da frase.

instaurando a figura de Jackson Pollock como ideal de artista: heterossexual e grandiloquente. Essa imagem está de acordo com a visão de Jonathan Flatley que retrata o *métier* expressionista abstrato como machista, misógino e homofóbico, posicionando a Pop Art não apenas como uma resposta estilística subsequente, mas também como a reação de uma parcela excluída da história recente da arte. [55] Reed também associa o formalismo modernista de Pollock ao estereótipo de masculinidade buscada nos anos 1950 por parte de críticos como Clement Greenberg. [56]

Definições como a especificidade dos meios tornam-se palavra de ordem no mundo artístico. Juntamente com o expansionismo político americano, a figura do artista será enaltecida publicitariamente pelos cada vez mais onipresentes meios de comunicação. Os EUA são a nova potência mundial econômica e cultural. Esse gesto grandiloquente e autoral vai ser posteriormente ironizado pelas simulações de pinceladas nas pinturas e esculturas de Roy Lichtenstein intituladas *Brushstrokes* e talvez até na explosão solitária na água da piscina de David Hockney, na pintura *A bigger splash*. O pintor alemão Gerhard Richter, que cita Warhol como influência, conhecido por transitar entre diversos estilos de pintura, ressalta o caráter violento do estilo em arte:

> Eu gosto de tudo que não tem estilo: dicionários, fotografias, natureza, eu mesmo e minhas pinturas. (Porque estilo é violência, e eu não sou violento) [57]

É claro que o *dripping* foi também utilizado por outros artistas como Morris Louis e o crítico Harold Rosemberg cunhou o termo *Action Painting* pensando também em William de Kooning e Franz Kline, mas de qualquer maneira é curioso observar como uma marca pessoal tão característica de um gesto criativo se tornou símbolo de um movimento artístico nascente no novo império do pós-guerra.

Obviamente a associação de Pollock com o domínio bélico masculino é uma redução, assim como é a associação do Warhol com a cultura *camp* ou frivolidades do mundo das celebridades, mas como leituras possíveis de expressões artísticas, são dignas de atenção. O

---

[55] FLATLEY, Jonathan. Warhol gives good face: publicity and the politics of prosopopoeia. In: DOYLE, Jennifer; FLATLEY, Jonathan; MUÑOZ, José Esteban (Editores). **Pop Out**: Queer Wahrol. Durham: Duke University Press. 1996. p. 102.

[56] REED, Christopher. **Art and homosexuality**: a history of ideas. New York: Oxford University Press, 2011.

[57] ELGER, Dietmar; OBRIST, Hans Ulrich. Gerhard Richter: writings 1961-2007. Nova Iorque: Distributed Art Publishers, 2009. p. 32. Tradução nossa.

dripping másculo de Pollock vai ser ironizado também na cena do filme *Shortbus* [58] do cineasta americano John Cameron Mitchell, onde um dos personagens, um jovem gay em crise com seu relacionamento, se masturba e ejacula sobre uma tela de Pollock na parede.

A tinta jogada na tela é associada à ejaculação e como o sêmen é tomada como marca pessoal, uma assinatura que delimita um território segundo Lisa Jean Moore a Juliana Weissbein em *Cocktail parties* [59]. O líquido seminal, do latim *sêmen*, [60] semente da vida, esse outro "leite" central em nossa existência, mas tão marginal em suas representações é obsceno, fora da vista, do toque, do paladar, aprisionado no látex e por isso mesmo pornográfico, hiperexposto, "na cara", viscoso e perigoso. As autoras problematizam sua representação ao lembrar que a ejaculação é celebrada simbolicamente em nossa sociedade através das inúmeras fontes e chafarizes em praças públicas ou ainda através da imagem de fogos de artifício ou garrafas de champanhe sendo abertas, mas ao mesmo tempo contida através de campanhas de prevenção da natalidade ou de doenças sexualmente transmissíveis. Segundo elas, o sêmen se tornou hoje simultaneamente celebrado e temido e por isso mesmo as suas representações ganham tanta força.

---

[58] **Shortbus**. MITCHELL, John Cameron; GERTLER, Howard; PEREL, Tim. Nova Iorque, Fortissimo Films, 2006. 1 DVD, 101 min. color. son.

[59] MOORE, Lisa Jean and WEISSBEIN, Juliana. Cocktail parties: fetishizing semen in pornography beyond bukkake. In: BOYLE, Karen (Edit.). **Everyday pornography.** New York: 2010. p. 77.

[60] **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/Default.aspx?pal=s%C3%AAmen> Acesso em: Setembro, 2013.

Figura 6. - Jeff Koons. *Made in Heaven*, 1989.
Fotografia

http://alexmoorephoto.wordpress.com

A afirmação da masculinidade naturalmente não se restringe a um período histórico ou artístico e um artista norte-americano que vai se valer das representações sexistas do sêmen é Jeff Koons, normalmente explícito e provocativo em suas obras e com uma obra voltada para o entendimento e aceitação do jogo corporativo do mercado de arte. O artista, em uma polêmica controlada e até certo ponto bem aceita, por ser heterossexual, mostra o seu próprio gozo escorrendo da boca de sua modelo e então esposa, a atriz pornô húngara Cicciolina, em sua série *Made in Heaven* de 1989.

Figura 7. Marcel Duchamp. *Paysage Fautif*.

Fonte: http://www.artnet.com

O artista que fez do ato da assinatura uma obra de arte também usa a ejaculação como afirmação masculina e artística. Em 1946, Marcel Duchamp usava o próprio sêmen em *Paysage Fautif*, uma obra que deu de presente para a artista brasileira Maria Martins, com quem teria vivido um romance. [61] Assinatura, oferenda, sacrifício, gozo, carta de amor... Tudo se mistura nesta prova exemplar do sêmen usado como meio e mensagem simultaneamente.A autoafirmação masculina e autoral de Duchamp, francês naturalizado americano, se torna mais complexa se considerarmos o questionamento da autoria de uma de suas obras mais conhecidas: o urinol. O ready-made, peça matriz da arte conceitual, segundo Irene Gammel, teria sido apropriado não somente enquanto objeto do cotidiano, mas também como ideia de uma mulher: Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven. A autora afirma que Duchamp teria enviado uma carta à sua irmã relatando o caso de uma amiga que submeteu um urinol à um salão de arte. [62] Seja verídica ou não, essa história alimenta a já dramática binaridade macho/fêmea na história da arte e é mister observar como o trabalho em si ganha novo significado ao ser considerado obra de uma artista mulher. Um urinol invertido: objeto restrito a um ambiente exclusivamente masculino, seria então apropriado por uma mulher e tornado passível de ser admirado por suas formas ou novos significados em um novo contexto.

Wiley, que como vimos utiliza a Pintura como símbolo hierárquico em seus retratos vai dotar também suas obras de significados masculinos com a utilização de espermatozoides em algumas pinturas e até molduras. Em sua tela de 2005 *Napoleon leading the army over the alps*, uma releitura da obra de 1800 *Bonaparte franchissand le Grand-Saint-Bernard* de Jacques Louis David, o pintor norte-americano vai incluir a referência à célula reprodutiva masculina na padronagem que utiliza como fundo de sua pintura, bem como nos cantos da imponente moldura da mesma tela.

---

[61] PECCININI, Daisy. **Acervo do MAC – online**. **Maria Martins**. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/expressionismo/surrealismo/martins/index.html> Acesso em: Setembro, 2013.

[62] GAMMEL, Irene. **Baroness Elsa**: gender, dada, and everyday modernity – a cultural biography. Cambridge: MIT Press, 2002. P.

Figura 8.- Kehinde Wiley. *Napoleon leading the army over the alps.* (detalhe), 2005.

Fonte: http://www.timeout.com

O esperma como um líquido proveniente do corpo masculino certamente tem significados distintos para homens e mulheres (assim como tem o leite materno para o universo feminino), estejam eles por trás ou em face dessas representações. É sintomático que a representação do líquido seja um assunto tipicamente masculino, como é nos filmes voltados para esse publico, seja ele hétero ou homossexual. [63] Esta divagação acerca do sêmen e da afirmação autoral na arte serve para demonstrar como o próprio significado da obra pode se deslocar ao se considerar o gênero de seu autor e também sua orientação sexual. Mais que curiosidades biográficas, esses dados se tornam fundamentais chaves de leitura das obras.

A associação do sêmen à pintura vai me interessar em séries onde a viscosidade dos líquidos, bem como a simbologia masculina implícita do ejacular se torna central. Em pequenas telas (20 cm x 20 cm), de maneira a me opor à grandiloquência do rompimento de limites da *action painting*, brinco com o espirrar da tinta branca sobre a tela branca. Pesquiso materialidades com cola e tinta e atravesso as questões formais e conceituais da pintura ao incluir materiais como *glitter* ou cores inesperadas na brancura imaculada da "porra", ou ao

[63] MOORE Lisa Jean. **Sperm Counts**: overcome by man's most precious fluid. New York: New York University Press, 2007. p.72.
.

utilizar preservativos (“camisinhas”) na tela que se tornam símbolo de um pós-coito pictórico ou real. A mistura de cola e tinta branca mimetiza o sêmen, mas o faz como uma fotografia, matando o presente e instituindo um passado congelado. A mistura quando seca preserva volume, brilho e semi translucidez perenes que atestam sua falsidade. À fantasia não importa a realidade e a imagem representada se assume como anseio masturbatório em outras séries onde as faces masculinas com expressões de prazer ou de nojo são representadas cobertas do líquido branco espirrado. A pintura é prazer solitário.

Figura 9. *Ninguém pinta como eu pinto*, 2013.

Fonte: o autor (2013)

Tratando dessa ação como uma afirmação autoral entre escorridos e viscosidades, porque não fazer referência à ação tipicamente solitária da pintura como nos *drippings* de Pollock? Não seriam eles um “gozo simbólico”? [64] E não, os “*drippings*” de Fra Angelico analisados por Georges Didi-Huberman em San Marco não são da mesma ordem. Como o próprio autor reconhece: “De maneira alguma Fra Angelico é o ancestral da *action painting* e seria completamente tolo, buscar nas projeções pigmentárias de nosso corredor, alguma ‘economia libidinal’ do tipo ‘expressionismo abstrato’.” [65] Esses *drippings* diferem

[64] CANADA, Manoel José. **Maria Martins**: um imaginário esquecido. 2006. 216p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Estadual Paulista. São Paulo.

[65] DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: historia da arte e anacronismo das imagens. Disponível em: <http://revistapolichinelo.blogspot.com/2011/03/georges-didi-huberman.html> Acesso em: Setembro, 2013.

justamente em escala e importância. Eles não são assinatura, nem gozo. Não estão ali marcando território.

A visibilidade do artista é mesclada então com a exposição de sua opção sexual e a necessidade do posicionamento ativista. O quadro que vai sendo construído é também uma espécie de autorretrato daquele que se relaciona com seus temas/sujeitos por compartilhar o desejo, o risco, o estigma e a preocupação com a construção social de imagem. No caso de trabalhos artísticos que compartilham do tema da homossexualidade, o risco da autorreferência hermética levantado por Foster [66] também é afastado já que esse grupo não pode ser delimitado claramente e por fim elementos niveladores como o desejo, a sexualidade ou a epidemia da AIDS são comuns à sociedade como um todo. A reflexividade em torno do próprio estereótipo pode reforçá-lo ou tornar a referência limitada à um grupo, mas a chance de incomodar a cultura dominante vale o risco.

Estereótipos à parte (em se tratando de "pintosas" eles nunca ficam completamente à parte) essa paisagem vai sendo pintada junto com o retrato desse outro não tão distante. Esta construção quase antropológica está sendo feita aqui com uma "prosa sensualizada" seguindo a sugestão de Paul Stoller, que também mistura antropologia com arte e diz que essa abordagem pode trazer uma sensibilidade à análise racional, com os olhos de um pintor que "vê quais inadequações impedem que o mundo se torne uma pintura... e vê a pintura como uma resposta para todas essas inadequações". [67]

Continuando a reflexão sobre o paradigma do artista/etnógrafo, o retrato reflexivo poderia então ser uma ferramenta de acesso eficaz para atingir a subjetividade, ainda mais quando o tempo de execução não é o do clique fotográfico, mas o do lento construir de camadas e pinceladas em meio às conversas que se mostram entrevistas [68] e essencialmente quando o (auto)retrato é o que Foster chama de "trabalho paralático que tenta emoldurar o emoldurador" ao assumir o estereótipo e discutir a respeito dele. [69] A diferença fundamental entre instantâneos e retratos posados acentua-se nesse dispositivo de representação tradicional. A "pintosa" e a pintura tornam-se complementares nessa investigação.

---

[66] FOSTER, Hal. **The return of the real**: the avant-garde at the end of the century. Massachusetts: MIT Press. 1996. p. 196.

[67] MERLEAU-PONTY, Maurice. Apud. STOLLER, Paul. **The taste of ethnographic things**: the senses in anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989. P. 40. Tradução nossa.

[68] GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott (Organizadores). **Devires imagéticos**: a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7letras, 2009. P. 60.

[69] FOSTER, Hal. **The return of the real**: the avant-garde at the end of the century. Massachusetts: MIT Press, 1996. p.203.

É, portanto, através da construção de séries de retratos que discutam os conceitos de idealização e marginalidade, obscenidade e abjeção que a produção da imagem, sua tradição e implicações na formação da autoimagem e sexualidade são abordadas. Por tratar-se a pintura de retratos de um gênero amplamente explorado na história da arte e constituir uma tradição, este se presta à problematização das construções normativas de também tradicionais gênero sexuais que começam a ser questionados somente a partir do século XX. Esta diferença entre o volume de literatura de um campo e de outro é o que faz com que a associação nesta pesquisa ganhe pertinência e atualidade.

2 **TRANSGÊNEROS DE VANGUARDA**

A formação do artista se confunde com a sua formação sexual. Sabemos pela história recente que o gênero tem sido de crucial importância na expressão política de diversos trabalhos artísticos. A sexualidade, portanto, deve ser um fator tão importante para análise da obra artística como a nacionalidade do artista; jamais definidor, mas relevante. Em minha experiência artística, minha sexualidade sempre se apresentou como fator importante de produção de sentido. A minha escolha pelas "belas artes" compartilha do mesmo impacto que teve o meu entendimento e aceitação da identidade homossexual, enquanto eu buscava a posição de Artista eu abraçava a posição de *gay*. Não que estas identidades sejam interdependentes, mas em meu caso elas coexistem e se interpenetram. Um estudo transversal da História da Arte considerando a ótica homossexual nos leva para além dos estereótipos como veremos a seguir.

No mundo de comércio globalizado em que vivemos hoje, o então chamado capitalismo cognitivo [70] com sua profusão de imagens vem estimulando o consumo das identidades as mais distintas possíveis. Quanto maior o número de vivências ou experimentações, melhor o sistema se alimenta. As religiões podem ser vestidas como os lançamentos da última coleção de moda, as posturas políticas podem ser adotadas de acordo com a estação, as etnias estão cada vez mais livres para se transformarem em procedimento estético, os limites entre os gêneros, cirurgicamente ou não, deixam de existir e permitem o livre trânsito.

Essa indefinição categórica já se insinuava nos movimentos do século XX por igualdade entre os gêneros. Na divisão do feminismo em três fases, por exemplo, podemos notar a dialética alternante entre igualdade e diferença. Na primeira fase, entre o século XIX e início do século XX, quando as feministas defendiam principalmente o sufrágio universal, e na segunda, entre 1960 e 1970 que foi marcada por uma postura mais radical contra a opressão e luta de classes pós-marxistas, o que estava em jogo era definição da igualdade entre os gêneros, fosse essa legal, política ou profissional. A partir de então, com a crescente presença de teorias pós-colonialistas, as diferenças vão se tornar o centro da discussão e

---

[70] Segundo Rolnik "é, fundamentalmente, das forças subjetivas, especialmente as de conhecimento e criação, que este regime se alimenta". Ver: ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em: 5 maio 2011. p. 3.

questões específicas de raça e orientação sexual começam a ser levadas em consideração por feministas lésbicas como Adrienne Rich e Audre Lorde que ligavam a opressão feminina à heterossexualidade. [71] Esta pode ser considerada como terceira fase do feminismo que se alinha aos questionamentos da Teoria *Queer*.

A Teoria *Queer* surge por volta de 1980 com base nas teorias acerca da subjetividade de Foucault, defendendo a orientação sexual como construção social, e não como um fato biologicamente definido pela natureza. As categorias homossexual-heterossexual e suas consequentes definições e identidades são desencorajadas por estimularem preconceitos acerca de "normalidade". [72] Hoje a construção da figura social do indivíduo e seu corpo têm de ser atravessada pelos questionamentos de gênero, além dos de raça, cultura e posição social. A imagem pública vai ser uma exigência de diferentes dimensões de acordo com os grupos e épocas e a sexualidade vai exercer um papel determinante diante dessas exigências.

Uma figura que historicamente encarna a indefinição ou a transição entre os gêneros é a do homossexual, e por razões de identificação pessoal como exposto no capítulo anterior, é no homem *gay* que a questão é estudada com especial ênfase. Como demonstra Waugh, antes da década de 1960, a imagem do rapaz efeminado era o sujeito homossexual por excelência. A figura do homem que mantinha relações com outros homens só poderia ser explicada publicamente através da "inversão" dos papéis de gênero, o que caracterizava uma espécie de caricatura, fundamentando assim sua exclusão da sociedade "saudável" ou "normal". [73]

A figura pública do homossexual vai ser inventada, como observa Christopher Reed [74] junto com a figura do artista de vanguarda. A homossexualidade que era, através das análises médicas e psicanalíticas, um comportamento (considerado desviante por alguns), começa a tornar-se uma identidade a partir do século XIX, um momento que faz eclodir em grandes metrópoles como Paris ou Berlim os clubes e bares onde o travestismo e o comportamento homossexual eram facilmente encontrados e encorajados. No fim do século XIX, a condenação de Oscar Wilde por sodomia serve para corroborar a associação das artes com a homossexualidade. O escritor fazia parte do movimento artístico europeu chamado

---

[71] KROLOKKE, Charlotte; SORENSEN, Ann Scott. **Gender communication theories and analyses**: from silence to performance. Thousand Oaks: Sage Publications, 2006. p. 10.

[72] BENITEZ, María Elvira. **Nas redes do sexo**. Rio de Janeiro. Zahar, 2010. p. 224.

[73] WAUGH, Thomas. Cockteaser. In: DOYLE, Jennifer; FLATLEY, Jonathan; MUÑOZ, José Esteban (Editores). **Pop Out**: Queer Wahrol. Durham: Duke University Press. 1996. p. 53.

[74] REED, Christopher. **Art and homosexuality**: a history of ideas. New York: Oxford University Press, 2011. p. 69.

Esteticismo que abrangia literatura e artes decorativas, que era então comumente associado aos homossexuais. Avaliação que notoriamente ainda impregna de preconceito em nossos dias, segundo Reed, o ramo profissional dos decoradores de interiores, por exemplo. [75]

O discurso científico objetificante procurava regular a sexualidade através da psicanálise, sexologia e afins, o que Foucault chama de *Scientia Sexualis* que obviamente terá um efeito restritivo maior sobre as sexualidades não normativas. No caso das práticas homossexuais, o que antes era definido pelo nome de sodomia, se torna então uma identidade transformando o homossexual em uma espécie. [76] No entanto, aparentemente a sexualidade parecia encontrar mais espaço em um mundo menos hegemonicamente dominado pelos valores religiosos de moralidade, como a arte.

Figura 10 - Aubrey Beardsley.*The lacedaemonian ambassadors*

Fonte: http://collections.vam.ac.uk

[75] REED, Christopher. **Art and homosexuality**: a history of ideas. New York: Oxford University Press, 2011. p. 93-104.

[76] FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. P. 44.

Em 1890, com raízes no movimento simbolista e em reposta ao cientificismo da sociedade industrial, o Decadentismo, desafiando os valores tradicionais e promovendo a experimentação artística e sexual, contribuía para a criação de uma subcultura *gay* [77] com uma estética bem definida como pode ser visto nos trabalhos de Aubrey Beardsley, que ilustrou Salomé de Wilde e teve breve período de sucesso, passando a ser hostilizado após a prisão do escritor britânico por sodomia [78] ou com a promoção dos ideais "gregos" de relacionamentos platônicos como pode ser observado na produção fotográfica de Wilhelm Von Gloeden. [79]

Figura 11. Wilhelm von Gloeden. *Flute Concert*.

Fonte: http://artblart.com

A valorização da subjetividade, da expressão poética e do refinamento estético encontrava ecos no Esteticismo, movimento que tem Wilde como um de seus representantes e que é frequentemente associado aos artistas decadentistas. Baseado em uma nova classificação médica e considerando a associação de artistas homossexuais como as citados acima, começa a ser definida uma identidade artística *gay* que vai levar, por exemplo, jornais

[77] BURDETT, Carolyn. **Aestheticism and decadence**. Disponível em: < http://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/aestheticism-and-decadence> Acesso em: 12, abr. 2015.

[78] **Victoria and Albert Museum Collection**. Disponível em: < http://collections.vam.ac.uk/item/O132904/the-lacedaemonian-ambassadors-drawing-beardsley-aubrey-vincent/> Acesso em: 22, Outubro, 2015.

[79] MARSH, Jan. **Sex & sexuality in the 19th Century**. Disponível em: < http://www.vam.ac.uk/content/articles/s/sex-and-sexuality-19th-century/> Acesso em: 12, abr. 2015.

americanos a classificarem Wilde como "*ass-thete*", em um trocadilho envolvendo o nome do movimento e uma referência infame ao sexo anal. [80]

No início do século XX, certas corrente artísticas como o Fauvismo e o Expressionismo defendiam um envolvimento maior da vida pessoal na criação dos artistas, estabelecendo uma autonomia do objeto artístico em relação ao historicismo e à referência ao mundo exterior, enquanto movimentos menos ligados à expressão íntima pessoal, como o Futurismo e o Construtivismo, vão defender a ligação da arte com o seu espaço e do espectador, rompendo molduras institucionais e estabelecendo novos paradigmas artísticos e expositivos. [81]

Enquanto novos caminhos eram buscados com as experimentações das vanguardas, a liberdade sexual era celebrada e experimentada em locais como Nova Iorque, nos Estados Unidos ou Berlim, na Alemanha. Na década de 1920, Nova Iorque vive o chamado de *Harlem Renaissance*, um período definido pela migração da população afro-americana dos EUA. A participação americana na Primeira Guerra Mundial incrementou a produção industrial ao norte do país, levando os negros que se concentravam nos estados do sul desde os tempos da escravidão a formar amplas comunidades em cidades como Chicago, Detroit e Buffalo, sendo a maior delas no Harlem em Nova Iorque. [82]

Na musicalidade do *Blues* vindo dessa região na época, a homossexualidade e principalmente o comportamento afeminado de alguns homossexuais eram tema recorrente e não eram reprovados, apesar de ironizados em algumas canções como *Sissy Man Blues* ("if you cant bring me a woman, bring me a sissy man") ou *Sissy Blues* de Ma Rainey [83] que reclama ter perdido seu marido para um "*sissy*" gíria em inglês que pode ser considerada o equivalente para "pintosa":

> My man says sissy's got good jelly roll
> My man got a sissy, his name is Miss Kate
> He shook that thing like jelly on a plate [...]
> Now all the people ask me why I'm all alone

[80] FRIEDMAN, David M. **Wilde in America**: Oscar Wilde and the invention of modern celebrity. New York: W. W. Norton & Company, 2014. P. 15.

[81] CASTILLO, Sonia Salcedo Del. **Cenário da arquitetura da arte**: montagens e espaços de exposições. Rio de Janeiro: Martins Fontes Editora, 2008. P. 54.

[82] GARBER, Eric. **A spectacle in color**: the lesbian and gay subculture of Jazz Age Harlem. Disponível em: < http://xroads.virginia.edu/~ug97/blues/garber.html> Acesso em: 12, abr. 2015.

[83] Ibidem.

A sissy shook that thing and took my man from me. [84]

Sissy a propósito é a palavra que utilizo, juntamente com *pansy* ou *flamboyant* para explicar aos participantes anglófonos o significado da gíria "pintosa". Sua relação com a pintura no entanto, requer uma elaboração das expressões "dar pinta" e a associação com a expressão "*show your true colors*", que pode ser traduzida por "mostrar sua verdadeira personalidade" que julgo ser a mais adequada no contexto atual da sexualidade e pintura.

Berlim, na Alemanha, também viveu durante o período entre guerras, conhecido como a República de Weimar, uma efervescência cultural, social e sexual sem precedentes: o chamado *Golden Twenties*. O escritor Mel Gordon destaca em seu livro *Voluptuous Panic* que Berlim tendo sido durante grande parte da sua história guarnição militar para o exército prussiano era "identificada com uma militarista 'inversão sexual' e prostituição homossexual". [85] "Havia homens vestidos de mulheres, mulheres vestidas de homens ou pequenas estudantes, mulheres com botas e chicotes [...] [86] Em resposta a criminalização de atividades homossexuais em 1871 com o Parágrafo 175 no novo Código Criminal alemão grupos homossexuais se organizaram "duas gerações antes da Revolução de *Stonewall*" pela proteção de seus direitos legais chegando a editar periódicos e estabelecer códigos estéticos e éticos. [87]

Alguns grupos promoviam uma hierarquia que já mantinha os *gays* atléticos e de aparência heterossexual no topo enquanto os efeminados e travestis eram o nível mais baixo, tendo os ideais gregos de masculinidade soldadesca propagados pelo periódico *Der Eigene* já em 1899, o primeiro periódico homossexual do mundo. O sexólogo e ativista Magnus Hirschfeld no entanto, propunha uma visão científica onde os homossexuais formavam o Terceiro Sexo e poderiam ser considerados homens com alma feminina ou mulheres com almas masculinas. [88] A aparente liberdade sexual convivia entretanto com a repreensão do comportamento afeminado em homens. Os travestis, *crossdressers* ou, como poderíamos

---

[84] In: Outhistory.org. **Singing the blues**: masculine female performers. Disponível em: < http://www.outhistory.org/exhibits/show/queer-bronzeville/part-1/singing-the-blues> Acesso em: 12, abr. 2015.

[85] GORDON, Mel. **Voluptuous Panic**: the erotic world of Weimar Berlin. Los Angeles: Feral House, 2006. P.79

[86] BARZINI, Luigi. **The Europeans**. New York: Simon and Schuster, 1983. Apud GORDON, Mel. **Voluptuous Panic**: the erotic world of Weimar Berlin. Los Angeles: Feral House, 2006. P. 27.

[87] GORDON, Mel. **Voluptuous Panic**: the erotic world of Weimar Berlin. Los Angeles: Feral House, 2006. P.84

[88] Ibidem. P. 86.

dizer hoje, as “pintosas” eram considerados “ridículos, patéticos, inofensivos criadores – desprezíveis, além dos limites da sexualidade séria. Eles eram verdadeiramente estranhos.”

O pintor americano Marsden Hartley que chega a Berlim em 1913 ficou impressionado com a robusta masculinidade dos soldados alemães, segundo Richard Meyer e Catherine Lord, traduzindo sua paixão pelos militares fardados em uma série de pinturas abstratas que incluem fragmentos de insígnias militares e bandeiras. Segundo o próprio pintor: “a tensão era tremenda e de alguma maneira mais voluptuosa na sensação de poder – uma imensidão sexual em si mesma, quando a paixão se eleva ao máximo e alguma coisa deve acontecer para aquietá-la”. [89]

Figura 12.- Marsden Hartley.*Portrait of a German Officer.*

Fonte: www.metmuseum.org

Após o fim da Primeira Guerra Mundial, os *Roaring Twenties* ou *Loucos Anos 20* representavam o nascimento da sociedade de consumo americana e a criação da cultura de massas onde as pessoas escutavam a mesma música e consumiam os mesmo produtos. O período trazia a imagem de liberdade através das *Flappers*, jovens mulheres com cabelos e saias curtas que fumavam, bebiam e diziam coisas inapropriadas para uma dama em uma

[89] LORD, Catherine; MEYER, Richard. **Art & Queer Culture**. New York: Phaidon Press, 2013. p. 68. Tradução nossa.

época onde a aprovação do sufrágio feminino era recente. [90] Essa imagem bem sucedida encontrava reflexos na Europa, seja através do *Jazz* que invadia os clubes parisienses ou através da utopia de jamais repetir os excessos e erros da Grande Guerra e fizeram nascer na França sob a ideologia antibélica o Surrealismo, que flertava com teorias psicanalíticas freudianas, promovendo a criação de novos sentidos distanciados do controle racional.

Paris vive um capítulo à parte sob a influência do *Jazz* trazido pelas tropas americanas, que com marcadas raízes negras promove a famosa dançarina do Harlem, Josephine Baker ao título de estrela, no período chamado de *Negrofilia*: uma face mais definida do primitivismo ou até do orientalismo modernista que levava os artistas de vanguarda a colecionar arte africana ou oriental. O *Jazz*, o *Charleston*, o boxe eram celebrados pelas suas origens negras que eram associadas a um comportamento primitivo mais próximo da natureza e das paixões e sexualidades livres dos moldes da sociedade branca ocidental. [91] Os movimentos artísticos começam a tomar a forma onde as apropriações culturais tornam-se, mais que simplesmente aceitas, passam a ser regra. A "natureza humana" com a consequente celebração dos instintos e da sexualidade seriam capazes de borrar, para aqueles artistas, as barreiras sociais e as fronteiras geográficas.

Na virada do século XIX/XX a escolha de uma vivência heterossexual que servia como camuflagem aos desejos homossexuais era atitude tomada por muitos e a crescente notoriedade vanguardista do efeminado poderia ter sido capaz de produzir outro tipo de preconceito contra os que levavam essa vida dupla, como se estes não fossem corajosos o suficiente para assumir publicamente suas opções, mas alguns fatores históricos vão desestabilizar essa dualidade entre público e privado. Nos anos 1940 a Segunda guerra mundial vai abalar as vanguardas europeias provocando sua migração para os Estados Unidos, criando um novo eixo cultural mundial e na década de 1980 a epidemia da AIDS vai alterar profundamente a figura pública do homossexual.

A imagem do gênio expressionista dos anos 1950 será levada à frente na década seguinte, mas a exaltação exagerada de sua figura pública registrará um pequeno desvio nos anos 1960 com o que era chamado então de "Neo-Dadá": a Arte Pop. Durante o boom econômico do pós-guerra o paradigma do artista norte-americano se confunde agora com o

---

[90] **The Roaring Twenties**. Disponível em: < http://www.history.com/topics/roaring-twenties> Acesso em: 24 set. 2015.

[91] ARCHER-STRAW, Petrine. **A Double-edge Infatuation.** Disponível em: <http://www.theguardian.com/books/2000/sep/23/features.weekend> Acesso em: 24 set. 2015.

ídolo da cultura de massas e sua imagem se torna uma personagem hollywoodiana. É sintomático que esse novo movimento, que era considerado associado às vanguardas dadaístas europeias pós Wilde, tenha como figura máxima Andy Wahrol que era considerado muito efeminado até por seus colegas, Jasper Johns e Robert Rauschenberg. [92] Novamente a figura do artista sensível e delicado se impunha à do gênio prolífero e o efeminado vai ser aceito e enaltecido desde que consuma e/ou acelere o consumo. Como bem observado por Flatley, o consumo oferece às minorias a possibilidade limitada de participação na esfera pública política. [93]

A figura do artista homossexual, desde Oscar Wilde, ocupou o imaginário coletivo; e já no século XX, Warhol, normalmente celebrado por sua visão artística da sociedade consumista, também dotou parte de sua obra com uma potência sexual homoerótica normalmente ignorada por parte dos teóricos, como ressaltado por Richard Meyer [94] através da análise da célebre pintura de Elvis Presley como o *cowboy* de arma em punho que normalmente seria associado aos signos de masculinidade, mas que é transformado em uma figura andrógina e afetada através do colorido exagerado do *silk screen* de Warhol.

Outra análise importante feita pelo autor é a da obra "Thirteen most wanted men" na qual imagens de foragidos da lei, os chamados *mugshots* que identificam os procurados da polícia, são associadas a imagens de ídolos pop sexualmente atrativos, ambiguidade já explorada no próprio título da obra: os homens mais procurados podem ser também os mais desejados. A justaposição das imagens faz com que a proximidade dos closes policiais seja transformada em latência homoerótica quando os retratos postos lado a lado parecem se relacionar entre si. [95]

A associação da obra de Warhol com a homossexualidade ainda é defendida por Reed que o compara a Robert Rauschenberg e Jasper Johns que viveram uma relação homossexual,

---

[92] WAUGH, Thomas. Cockteaser. In: DOYLE, Jennifer; FLATLEY, Jonathan; MUÑOZ, José Esteban (Editores). **Pop Out**: Queer Wahrol. Durham: Duke University Press. 1996.. p. 52.

[93] FLATLEY, Jonathan. Warhol gives good face: publicity and the politics of prosopopoeia. In: DOYLE, Jennifer; FLATLEY, Jonathan; MUÑOZ, José Esteban (Editores). **Pop Out**: Queer Wahrol. Durham: Duke University Press. 1996. p. 117.

[94] MEYER, Richard. **Outlaw representation**: censorship & homosexuality in twentieth-century american art. Boston: Beacon Press, 2004.

[95] MEYER, Richard. Apud. CRIMP, Douglas. **Posiciones criticas**: ensayos sobre las politicas de arte y la identidad. Madrid: Ediciones Akal, 2005. p. 170.

mas mantiveram, em prol da aceitação no hall modernista, sua imagem heterossexual. Segundo o autor, o artista mantinha uma postura mais efeminada, que o manteve afastado da dupla e que serviu para que sua produção *pop* recebesse duras críticas, por vezes homofóbicas, comparando o estilo do artista ao de vitrinistas e associando a obsessão Warholiana por produtos industrializados com as práticas domésticas femininas. Reed também associa o formalismo modernista de Jackson Pollock ao estereótipo de masculinidade buscada nos anos 1950 por parte de críticos como Clement Greenberg. Enquanto Warhol se divertia com as revistas de celebridades e os produtos no mercado, artistas do expressionismo abstrato como Pollock eram responsáveis por ações criativas ditas genuínas. [96]

Richard Meyer também contribui para a análise das restrições do mundo artístico à temática *gay* durante o século XX. Segundo o autor, Philip Pearlstein, um amigo pessoal de Warhol, ajudava-o a conseguir uma exposição em uma galeria nova-iorquina, antes dele se tornar o celebrado autor das serigrafias das latas de sopas Campbell. Um desenho de dois rapazes se beijando foi considerado "muito agressivo" e a possibilidade de uma exposição vetada. [97] Essa recusa das galerias em expor ou vender a produção homoerótica de Warhol certamente foi decisiva no novo direcionamento do artista em relação aos temas mais palatáveis para o publico em geral. A sociedade infelizmente está mais acostumada a cenas de desastres automobilísticos e execuções na cadeira elétrica do que a beijos *gay*.

A arte pop iria trazer, em detrimento da criação e afirmação autoral, a recriação e a colagem e essas escolhas seriam interpretadas por alguns críticos como uma passividade que fazia com que seus temas fossem considerados abstrações do mundo do consumo. Como se a escolha de figuras como Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor e Jackie Onassis só se relacionassem com a banalidade da figura pública e o vazio da fama e não também com as referências de divas há muito tempo acalentadas pelos homossexuais. Segundo Meyer, a apropriação ainda era oposta ao ato expressivo de marcar a tela, claramente reservado aos expressionistas.

---

[96] REED, Christopher. **Art and homosexuality**: a history of ideas. New York: Oxford University Press, 2011. p. 157 - 159.
[97] MEYER, Richard. **Outlaw representation**: censorship & homosexuality in twentieth-century american art. Boston: Beacon Press, 2004. p. 95.

Após os movimentos de liberação sexual nos anos 1960, que incluíram as iniciativas dos gays para reivindicar um espaço na sociedade, e da luta contra a AIDS nos anos 1990, que durante muito tempo foi considerada uma doença que atingia exclusivamente os homossexuais, a figura do *gay* foi se delineando e se popularizando e a cultura *gay* ganhou notoriedade e algum status ao longo das últimas décadas, o que faz com que possamos perceber uma estética peculiar desde o *Glam Rock* ou *Glitter Rock* dos anos 1970, estilo musical popular entre os jovens ingleses onde a androginia e o exagero eram estimulados pelos trajes extravagantes e comportamentos efeminados. A política do "segredo aberto", uma espécie de homossexualismo explícito mas não assumido, observada por Reed[98] volta com força redobrada e o visual efeminado ganha espaço e notoriedade. A abertura sexual permitiu, por exemplo, que o homoerotismo velado dos trabalhos de Warhol fosse transformado na pornografia celebrada da série de *Sex Parts* de 1978, onde o artista retrata em serigrafias, cenas explícitas de sexo entre homens.

Figura 13 - Andy Warhol.*Sex Parts.*

Fonte: http://www.artvalue.com

[98] REED, Christopher. **Art and homosexuality**: a history of ideas. New York: Oxford University Press, 2011. p. 136.

Figura 14 - Hélio Oiticica. *Quasi Cinema, Série Neyrótica.*

Fonte: http://thisistomorrow.info/articles/helio-oiticica-propositions

No Brasil, na década de 1970, a estética *Glam* ecoava na produção musical de cantores como Edy Star [99] de grupos musicais como Secos e Molhados e teatrais como Dzi Croquettes. [100] Helio Oiticica, vivendo em Nova Iorque na época, contribuía com o imaginário homoerótico por meio de sua série de rapazes andróginos e seminus chamada "Neyrotikas" de 1973. Preparada para ser exibida como projeção de slides acompanhada de trilha sonora, a série faz parte das experimentações de Oiticica chamadas "Quasi-cinema" que buscavam contrariar a pretensão modernista de pureza artística desafiando as categorias de fotografia, cinema e pintura, fazendo com que os trabalhos resultassem em instalações que agrupavam essas formas artísticas em uma só obra. O olhar masculino homossexual se faz notar através da série de *slides* que mostram os "garotos/amantes/amigos de Hélio" [101] por vezes maquiados e feminilizados, mas acima de tudo sexuados, homens que se entregam ao olhar de outro homem que os fotografa e objetifica seus corpos criando uma linguagem andrógina.

---

[99] LEITE, Edmundo. **Edy Star tem seu único disco relançado**. Disponível em: < http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,edy-star-tem-seu-unico-disco-relancado,831087> Acessso em: 5 abr. 2015.

[100] BARBO, Sérgio. **Secos & Molhados: solta os pavões**. Disponível em: < http://super.abril.com.br/cultura/secos-molhados-solta-pavoes-445238.shtml> Acesso em: 5 abr. 2015.

[101] BENTES, Ivana. **H.O. e o cinema-mundo**. Disponível em: <http://midiarte.blogspot.com/2009/10/ho-e-o-cinema-mundo_17.html>. Acesso em: 20 jan. 2012.

Na mesma década, em 1978, o periódico homossexual *Lampião* é lançado no Rio de Janeiro, tendo seu conselho editorial formado por nomes como o dramaturgo Aguinaldo Silva, o escritor João Silvério Trevisan, o ativista João Antonio Mascarenhas, o cenógrafo e figurinista Darcy Penteado, o jornalista Antonio Chrysóstomo e o antropólogo Peter Fry. O país vivia momentos de esperança após os anos críticos da ditadura militar, tendo a "distensão" promovida pelo Presidente Ernesto Geisel representado um movimento de abertura. [102] O editorial da primeira edição começava com a frase: "Ventos favoráveis sopram no rumo de uma certa liberalização do quadro nacional [...]" [103]

Figura 15. - Alair Gomes. *Sonatinas Four Feet 6*, 1970-1980.

Fonte: http://www.seuguiasp.com

O fotógrafo Alair Gomes entre 1966 e 1986 produz as imagens homoeróticas de *Sonatinas Four Feet.* Na série rapazes são registrados voyeuristicamente na praia de Ipanema através da janela do apartamento de Gomes que, com uma lente teleobjetiva, capturava de longe os transeuntes. O corpo masculino mais uma vez é explorado de uma forma reificada e específica pela ótica masculina. O cunho homoerótico acentua-se na montagem e na criação

[102] SUGIMOTO, Luiz. **Abertura "lenta, gradual e segura" teve repressão "ampla e irrestrita"**. Disponível em: < http://www.unicamp.br/unicamp/ju/564/abertura-lenta-gradual-e-segurateve-repressao-ampla-e-irrestrita> Acesso em: 5 abr. 2015.

[103] Conselho Editorial. **Lampião**. Edição experimental. Número zero. Abril, 1978. Disponível em: < http://www.unicamp.br/unicamp/ju/564/abertura-lenta-gradual-e-segurateve-repressao-ampla-e-irrestrita> Acesso em: 5 abr. 2015.

das sequências de imagens que criam narrativas sensuais.[104] Para Foster, analisando a obra de Warhol, a serialização, serviria de proteção ao real considerado traumático [105], no entanto, para Meyer a repetição e as séries teriam a função de "conjurar a atração sexual do idêntico" [106] elementos presentes em minha obra na serialização de *Rhiz'hommes* ou na repetição simétrica de *Porn Displacement*.

Paralela à adoção da postura militante e de uma posição política, a construção da imagem pública do *gay* foi se transformando e pudemos observar ao longo das últimas décadas uma tentativa de valorização do normativo ou do socialmente aceitável dentro de uma sociedade predominantemente heterossexual, que favoreceu o crescimento do preconceito por parte dos próprios homossexuais contra os dissidentes. Existia uma preocupação de afastar a imagem considerada negativa, por ser considerada redutiva, do *gay* como indivíduo afeminado. Como expresso nas palavras do artista Duane Michals: "Trabalhos que separam os *gays* de todas as outras pessoas são muito perigosos, e eu tenho muita raiva política sobre isso...". [107]

O que pareceu não ser levado em consideração é que o comportamento e a construção da imagem pessoal não são baseados somente em escolhas pessoais, mas sofrem a influência dos modelos e referências da infância além do ambiente aonde vão sendo feitas essas construções, se definindo como um fenômeno coletivo. Independente da postura política que se quer assumir há alguns elementos da personalidade que são inerentes à história pessoal de cada um e a memória dos modelos vivenciados vai se impondo entre as escolhas pessoais da aparência e da postura pública.

A delimitação dos *gays* como um grupo específico é um assunto controverso que teve um momento importante de sua história na metade do século XX, em Nova Iorque. No ano de 1969, mostrou-se que um mundo efeminado poderia produzir também força bruta. Respondendo à repressão policial homofóbica, um grupo de frequentadores de um bar chamado Stonewall Inn, no Greenwich Village, organiza uma série de revoltas que marcam o início do movimento da liberação gay moderna nos Estados Unidos. O acontecimento passou

---

[104] Enciclopédia Itaú Cultural artes visuais. **Gomes, Alair (1921-1992)**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=957&cd_item=2&cd_idioma=28555>. Acesso em: 20 jan. 2012.

[105] FOSTER, Hal. The return of the real: the avant-garde at the end of the century. Cambridge: MIT Press, 1996.

[106] MEYER, Richard apud CRIMP, Douglas. **Posiciones criticas**: ensayos sobre las politicas de arte y la identidad. Madrid: Ediciones Akal, 2005. p 168.

[107] Ibid. p. 211.

a ser conhecido como “A revolta de Stonewall”, marcando o início do movimento da liberação *gay* moderna nos Estados Unidos. Foi a primeira vez na história que homossexuais se reuniram para lutar pelos seus direitos civis. [108]

O modelo do homossexual sensível se deslocou para o *macho*, inspirado entre outros tipos, nos *cowboys* americanos, nascendo assim o *gay* como categoria cultural e política que é notória nas sociedades ocidentais de hoje. Os padrões heterossexuais misóginos de valorização do masculino e desvalorização do feminino passaram a ser aplicados com força renovada também entre os *gays* que estenderam e fortaleceram o padrão heterossexual dentro da comunidade homossexual.

Figura 16 - Anônimo. *Silence = Death*.

Fonte: http://hivmsmblog.wordpress.com

Mas não foi só a necessidade da demonstração de força e poder que levou os *gays* a se unir em torno de um ideal político e construir sua imagem pública baseada no padrão heterossexual masculino. O surgimento da epidemia da AIDS, inicialmente denominada “câncer gay” vai levar a reconstrução dessa imagem como forma de autovalorização e defesa ao ataque da sociedade. Curiosamente pode ser reconhecido no trabalho de grupos ativistas como a AIDS Coalition to Unleash Power (ACT UP) e o coletivo de artistas Grand Fury a influência de Wahrol na utilização de ferramentas publicitárias como forma expressiva.

Em 1986 um grupo gay anônimo criou o emblema Silence-Death que consistia na inscrição em branco dessas palavras abaixo de um triângulo rosa, símbolo já presente na história dos campos de concentração nos quais os nazistas obrigavam os homossexuais a usar em seus uniformes e que já tinha sido apropriado por grupos ativistas nos anos 1970 como símbolo de liberação *gay*. Esse deslocamento histórico pretendeu a contestação de um estigma através da inversão de seu uso simbólico. O emblema já procurava demonstrar que a causa da

[108] NAPPO, Meaghan K. **Not a quiet riot**: Stonewall and the creation of lesbian, bisexual, gay and transgender community and identity through public history techniques. 2010. 127 f. Dissertação (Mestrado em artes). Departament of history, University of North Carolina, Wilmington.

morte dos doentes não era simplesmente a infecção pelo vírus HIV, mas a política de omissão em torno de uma epidemia que se considerava restrita ao grupo homossexual e, portanto uma espécie de punição divina por seu comportamento desviante. [109]

Figura 17 - ACT UP. *AIDS Is Killing Artists, Now omophobia Is Killing Art*.

Fonte: http://dailyserving.com

O símbolo ganhou notoriedade e juntamente com sua legenda foi largamente utilizado pelo grupo ACT UP[110]). Criado em Nova Iorque em 1987 o grupo procurava combater a crise da AIDS, divulgando informação acerca da prevenção, lutando a favor do financiamento de pesquisas para a cura da epidemia e tentando mudar a figura pública da pessoa infectada com o vírus. [111] O grupo foi responsável por numerosos atos públicos de conscientização e ainda hoje trabalha para o esclarecimento acerca da infecção e tratamento da AIDS. Foi um dos primeiros grupos a associar politicamente a arte com a homossexualidade. A crise da epidemia trouxe à tona o que antes era um quase segredo, mantido por figuras que eram tidas como referência de masculinidade, como o ator hollywoodiano Rock Hudson que foi uma das primeiras vítimas públicas da doença. Durante décadas a homossexualidade do ator foi mantida em segredo, mas com sua morte e a tentativa de isolar a epidemia a um grupo específico, a associação negativa AIDS/Arte/Homossexuais se consolidava. [112] O grupo

[109] KACZOROWSKI, Craig. **AIDS Activism in the Arts**. Disponível em: <http://www.glbtq.com/arts/aids_activism_art.html> Acesso em: janeiro, 2013.

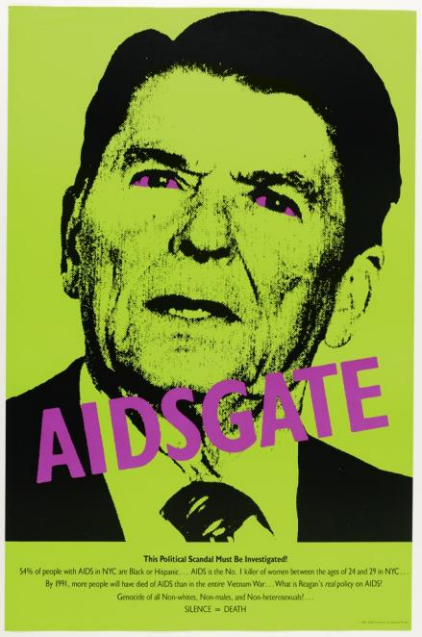
[110] Coligação da AIDS para liberar poder. Tradução nossa.

[111] Disponível em: <http://www.actupny.org/indexfolder/NYC.html> Acesso em: janeiro, 2013.

[112] REED, Christopher. **Art and homosexuality**: a history of ideas. New York: Oxford University Press, 2011. p. 209.

procurou usar dessa associação como ferramenta de conscientização em várias de suas peças de protesto.

Figura18 - ACT UP. *Aidsgate*.



Fonte: REED, Christopher. Art and homosexuality: a history of ideas. New York: Oxford University Press, 2011. p. 221.

O ACT UP percebendo a força que as estratégias publicitárias tinham diante da conscientização criou em 1988 uma espécie de escritório de propaganda que na verdade era um coletivo de artistas, o Gran Fury. O nome faz referência ao automóvel usado pelo Departamento de Polícia de Nova Iorque na época e ainda pode ser interpretado em sua literalidade de "grande fúria" contra a situação por que passavam os infectados com o vírus HIV perante a política governamental do governo de Ronald Reagan de negligenciar a crise provocada pela doença. O grupo se descrevia como "Um bando de indivíduos unidos na raiva e dedicados a explorar o poder da arte para acabar com a crise da AIDS." [113] Com a intenção de despertar a consciência pública acerca da epidemia o coletivo criou uma série de obras em diversos meios, utilizando as estratégias publicitárias e que se distanciavam do papel da arte a ser exposta em galerias. Seu espaço ideal era o das ruas tomadas pelos ativistas e as obras se desdobravam entre cartazes, adesivos, camisetas e bandeiras. [114]

[113] Disponível em: <http://archive.newmuseum.org/index.php/Features/Show/displaySet?set_id=32> Acesso em: janeiro, 2013. Tradução nossa.

[114] Disponível em: <http://www.glbtq.com/arts/aids_activism_art.html> Acesso em: janeiro, 2013.

A visualidade criada por Wahrol em seus retratos de celebridades, agora servia à criação de imagens críticas de forte impacto político e com necessidade de ampla distribuição, como nos cartazes que mostravam a figura do presidente Reagan associando seu governo ao que era classificado pelo grupo como política de extermínio. O cartaz mostrava a estatística de que 54% das pessoas com AIDS em Nova Iorque eram negras ou hispânicas e o associava através da legenda AIDSGATE ao escândalo de corrupção *Watergate*, que culminou na renúncia do presidente Richard Nixon em 1974.

Figura 19 - Keith Haring. *Ignorance=Fear*.

Fonte: http://www.haring.com

Artistas que já utilizavam o espaço público como local de exposição de seus trabalhos, como Keith Haring, também se engajaram na luta pela prevenção da doença e conscientização da sociedade. Haring foi diagnosticado com AIDS em 1988 e dedicou parte de sua produção desde então à criação de imagens de impacto que pudessem advogar em prol da informação acerca da prevenção e tratamento da epidemia. [115] Seu trabalho ficou conhecido mundialmente, apesar de não tratar especificamente da comunidade *gay*, mesmo o artista sendo homossexual assumido. [116]

A atitude dos artistas ativistas vinha em grande parte da necessidade de ultrapassar a imagem de vítima difundida, por exemplo, pelo trabalho do fotógrafo Nicholas Nixon que em 1988 exibiu no MoMa em Nova Iorque fotografias de pacientes sofrendo com a AIDS. O grupo ACT UP respondeu prontamente com a distribuição de panfletos que alertavam para o perigo da manutenção dos preconceitos de que a epidemia só atingia a comunidade homossexual e o infectado deveria ser alguém digno de pena irremediavelmente excluído da

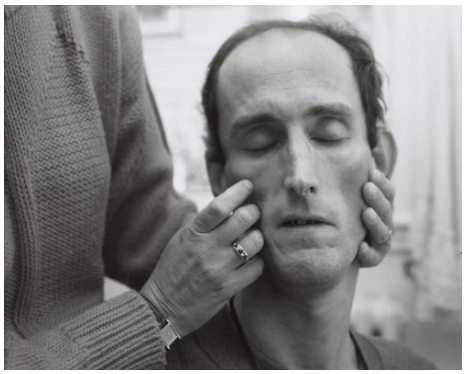
---

[115] Disponível em: <http://www.haring.com> Acesso em: janeiro, 2013.

[116] REED, Christopher. **Art and homosexuality**: a history of ideas. New York: Oxford University Press, 2011. p. 204.

sociedade. O que o grupo defendia era que mais do que mostrar pessoas morrendo com AIDS seria muito melhor mostrar pessoas vivendo com AIDS.

Figura 20 - Nicholas Nixon. *Bob Sappenfield, Dorchester, Massachusetts*.



Fonte: http://www.moma.org/collection

No entanto, por mais que se quisesse, com a postura militante, conscientizar a população acerca dos riscos estendidos a todos e da nocividade do preconceito, não havia como deixar o sentimento de luto de lado. E foi justamente esse sentimento e a necessidade de preservar a memória dos que morriam diariamente que levou à construção de um projeto que utilizava o luto como ferramenta de socialização e conscientização. O NAMES Project AIDS Memorial Quilt [117] consiste em uma imensa colcha de retalhos com nomes de pessoas que morreram com a AIDS e feita por parentes ou amigos destas. Apesar de a iniciativa ter nascido dentro da comunidade *gay* a realidade da infecção foi mostrando sua indiferenciação através da participação de heterossexuais e da inclusão de nomes de crianças por exemplo. [118]

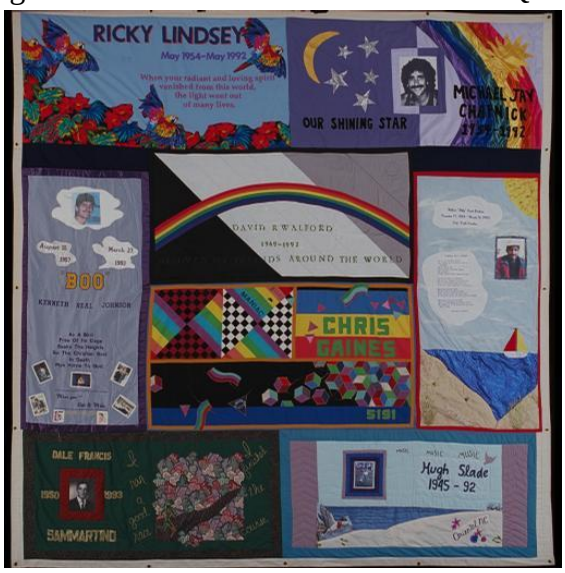
A colcha começou com a reunião de quarenta painéis que seriam apresentados na parada gay de São Francisco em junho de 1987. Quando foi apresentada em Washington, na Marcha Nacional pelos Direitos Gays e Lésbicos, em outubro do mesmo ano, a colcha já contava dois mil retalhos com o tamanho aproximado de 0,91m x 1,80m. Uma década depois, esse monumento coletivo, já atingia 68.000 m^2 contando com quarenta mil retalhos enviados do mundo todo. Sua última exposição total foi em 1996 quando preencheu completamente o National Mall em Washington. Atualmente a colcha é muito grande para ser exposta de uma vez. Todos os nomes podem ser pesquisados, porém através de uma base de dados online criada para registrar cada um dos retalhos que continuam sendo produzidos até hoje. Reed

[117] Projeto Memorial Colcha de retalhos dos nomes da AIDS. Tradução nossa.

[118] REED, Christopher. **Art and homosexuality**: a history of ideas. New York: Oxford University Press, 2011. p. 215-216.

postula que por ser feito à mão e reunir tantas pessoas, a colcha reúne qualidades convencionalmente masculinas como raiva e poder unindo-as à sensibilidade e aos trabalhos manuais (a costura) convencionalmente femininos. [119] Nesse caso, porém, o que se delineia, é a memória e a necessidade de sua preservação que acompanham o sentimento de luto independente de gênero, cultura ou orientação sexual.

Figura 21 - Obra coletiva anônima.*AIDS Quilt*.



Fonte: http://www.aidsquilt.org

É de luto também que vai tratar a obra de Felix Gonzalez-Torres, assim como de um esvanecimento da memória, como em *Perfect Lovers*, de 1991, que consiste de dois relógios mostrando o mesmo horário. O tempo da bateria de ambos é limitado e sabe-se que um vai durar mais que o outro. Através do trabalho *Untitled (portrait of Ross in L.A.)* de 1991, o artista se utiliza da efemeridade de um monte de balas, que vão sendo levadas uma a uma pelos visitantes da exposição, para expressar o sentimento de perda em relação à iminente morte de seu namorado, infectado com o HIV. O peso das balas correspondia ao peso do namorado. Gonzalez-Torres associava essa peça a um vírus que se dispersa por muitos lugares. [120]

---

[119] REED, Christopher. **Art and homosexuality**: a history of ideas. New York: Oxford University Press, 2011. p.216.

[120] REED, Christopher. **Art and homosexuality**: a history of ideas. New York: Oxford University Press, 2011. p. 214.

Enquanto em Gonzalez-Torres, o retrato se desfazia à medida que o visitante da galeria o consumia através das balas, os retratos de Wahrol se eternizaram associando a vivência pública do luto ao consumo da publicidade. [121] Para Wahrol, se tornar público seria se distanciar de si mesmo, tornando-se imagem. Suas Marilyns e Jackies são ao mesmo tempo retratos e epitáfios de vidas consumidas pela exposição. Não esquecendo que o tema em suas eram as fotografias mais do que os modelos. O que Wahrol buscava representar era a sensação nostálgica provocada pela fotografia, o que Roland Barthes chamava de "Isto-foi" [122] se repetia nas telas em serigrafia, a morte se congelava na superfície bidimensional, endossando a insuficiência da imagem na preservação da vida. Seus retratos podem até ser

Figura 22 - Félix Gonzalez-Torrez.*Untitlet (Portrait of Ross in LA),*

Fonte: http://www.urbansplatter.com

vistos como monumentos funerários, na concepção de Jacques Le Goff, destinados "a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte.". [123] No entanto, a repetição fotográfica ou serigráfica restauraria a memória ou a anularia?

A necessidade de preservação da memória através da fotografia foi a motivação para o trabalho de David Wojnarowicz que documentou seus próprios grafite murais nos armazéns abandonados dos píeres da ilha de Manhattan. Entre 1971 e 1983 os píeres reuniram trabalhos

[121] FLATLEY, Jonathan. **Warhol gives a good face**. In: DOYLE, Jennifer; FLATLEY, Jonathan; MUÑOZ, José Esteban (Editores). Pop Out: Queer Wahrol. Durham: Duke University Press. 1996. p. 105.

[122] BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

[123] LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas: Unicamp, 1996.

de inúmeros artistas como Vito Acconci, Gordon Matta-Clark e Wojnarowicz. Um espaço marginal onde os gays se reuniam para encontros sexuais, banhos de sol nus e produção artística que não encontrava espaço em nenhuma instituição da época. Foi Wojnarowicz também quem liderou em 1983 um grupo de artistas a ocupar o Píer 34 transformando-o em uma extensão da cena artística do East Village. [124] Segundo o artista, "A história é feita e preservada por e para classes particulares de pessoas [...] Uma câmera na mão de alguém pode preservar uma história alternativa." Além da memória pessoal dos artistas e frequentadores dos píeres de Manhattan, a história da arte é articulada em sua série *Arthur Rimbaud em Nova Iorque*, Wojnarovicz representa uma figura usando uma máscara com a face do poeta francês do século XIX (conhecido por sua postura sexualmente transgressora) em vários locais de Nova Iorque e em uma delas a figura aparece ao lado de um grafite de um homem nu e de uma citação de Beuys: "O silêncio de Marcel Duchamp é superestimado". [125]

Figura 23 - David Wojnarowicz, *Arthur Rimbaud em Nova Iorque*, 1978-79.

Fonte: REED, Christopher. **Art and homosexuality**: a history of ideas. New York: Oxford University Press, 2011. p. 186

A elaboração da necessidade de preservação da memória e da história de um grupo isolado face à história oficial, também pôde ser vista em 1987 em uma instalação chamada "Let the Record Show..." feita pelo ACT UP para o New Museum de Nova Iorque. O trabalho

[124] WEINBERG, Jonathan. City-condoned anarchy. In: THE ARCHIVE. N° 41, Spring 2012. New York: Leslie-Lohman Museum of Gay and Lesbian Art, 1994- . Trimestral.

[125] REED, Christopher. **Art and homosexuality**: a history of ideas. New York: Oxford University Press, 2011. P. 184. Tradução nossa.

destinado a ficar em uma vitrine ao nível da rua mostrava o já conhecido símbolo SILENCE=DEATH em néon junto a cinco imagens de personalidades públicas e de um médico anônimo à frente de uma fotografia histórica dos réus nazistas de um dos julgamentos de Nuremberg. Acima das imagens um letreiro de *led* mostrava estatísticas sobre a inércia governamental a respeito da epidemia.

Os painéis com as fotos se assemelhavam a lápides ou monumentos e traziam frases ditas por cada personalidade. Na lápide à frente do painel de Jerry Falwell, um famoso pastor evangelista na época, podia-se ler: "A AIDS é um julgamento de Deus sobre uma sociedade que não vive sob suas regras"; na de Cory SerVaas, jornalista da Comissão Presidencial sobre a AIDS estava escrito: "É patriótico fazer o teste de AIDS e ser negativo"; na do médico, a frase foi retirada de notícias sobre a epidemia: "Nós costumávamos odiar as bichas com uma base emocional. Agora nós temos uma boa razão." A lápide de Ronald Reagan foi deixada em branco, já que o presidente americano não havia, até então, se pronunciado a respeito da doença. [126] A frase do senador Jesse Helms era: "O resultado lógico do teste é uma quarentena das pessoas infectadas." [127] E na do colunista do New York Times, William F. Buckley Jr. podia-se ler: "Todos diagnosticados com AIDS deveriam ser tatuados no braço, para proteger quem compartilhasse seringas e nas nádegas para prevenir a contaminação de outros homossexuais.". [128]

---

[126] REED, Christopher. **Art and homosexuality**: a history of ideas. New York: Oxford University Press, 2011. p. 219. Tradução nossa.

[127] CRIMP, Douglas. **Melancholia and moralism**: essays on AIDS and queer politics. MIT press, 2002. p.34. Tradução nossa.

[128] Disponível em: <http://archive.newmuseum.org/index.php/Features/Show/displaySet?set_id=32> Acesso em: janeiro, 2013. Tradução nossa.

Figura 24 - ACT UP. *Let the Record show...*,1987

Fonte: http://archive.newmuseum.org

O que este trabalho pretendia era retratar a questão como um crime contra a humanidade, associando a política pública homofóbica aos crimes nazistas. A estratégia de negação e apagamento está presente nos dois casos e essa associação pode ser complexificada através da análise que Didi-Huberman faz de quatro imagens fotográficas tiradas dentro do campo de concentração nazista em Auschwitz, que retratam os corpos de judeus mortos nas câmaras de gás sendo queimados em valas. O autor observa que essas imagens, mais do que apagar o acontecido representando-o parcialmente, têm o poder de relíquias que são capazes de acessar o horror do genocídio, lutando contra a estratégia de apagamento total adotada pelos nazistas que queimavam e trituravam os corpos, além de destruir registros dos presos e explodir os crematórios no fim da guerra para que a história do extermínio e da própria existência de um povo fosse exterminada. [129]

O que os membros do ACT UP claramente pretendiam com essa obra era alertar para a negligência preconceituosa com que eram tratadas as minorias, como homossexuais, negros e latinos. Em uma época em que ainda se tentava acreditar que a epidemia só atingiria esses grupos em uma espécie de "limpeza moral e étnica". O que estava em jogo era a memória de um grupo unido pelo estigma moral da opção sexual desviante e a história oficial do governo

[129] DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012. pp. 103 e 36.

de um país alegadamente libertário. A visibilidade pública dos homossexuais não poderia ser a mesma depois de tamanha comoção pública em torno da epidemia.

Também durante os anos 1980, enquanto a militância LGBT buscava uma nova imagem para o homossexual, ainda no Harlem, com predominância latina e negra, como reminiscência dos *Roaring Twenties*, uma nova onda de valorização do atravessamento de gêneros começa a tomar forma através dos Bailes: festas que na verdade eram mais propriamente uma competição entre os convidados que desfilavam no meio do salão, como em uma passarela observados por juízes, exibindo roupas de *designer* da alta costura muitas vezes compradas em brechós enquanto desenvolviam uma elaborada coreografia inspirada em revistas de moda como a americana Vogue. O documentário de 1990 *Paris is Burning* de Jennie Livingston retratou o universo dos Bailes e suas personagens. [130]

O Baile era um local onde a fama e a riqueza eram encenadas por negros e latinos à margem das oportunidades da economia norte-americana. Os participantes em suas apresentações interpretavam executivos, celebridades, militares de alta patente e supermodelos e até pessoas brancas dos anúncios publicitários, todos símbolos de pessoas bem sucedidas na sociedade capitalista. Ao mesmo tempo os transexuais e *drag queens* participantes buscavam o que chamavam de *Realness* que além de ser uma categoria nos Bailes era a medida da performance da feminilidade. Quanto mais o sujeito se parecesse com uma mulher, mais próximo de possuir a *Realness* ele estava.

> Quando você é indetectável, quando elas podem sair do salão de bailes à luz do sol e entrar no metrô e chegar em casa e ainda ter todas as suas roupas e nenhum sangue escorrendo pelo corpo, estas são as rainhas da Realness. [131]

A importância da estética das divas, drag queens e das celebridades de Warhol e a estética dos Bailes relidos pelo videoclipe *Vogue* da cantora Madonna vão se refletir em meu trabalho anos mais tarde. Tendo nascido em 1976, é no despontar dos anos 90 quando vou começar a explorar minha sexualidade. A celebração dos anos 80 com o fim da censura, são

---

[130] **Paris Is Burning**. Direção de Jennie Livingston. Miramax, 1990. On-line. (71 min) Disponível em: <https://itunes.apple.com/movie/id509664558> Acesso em: 24, set, 2015.

[131] Depoimento de Pepper LaBeija aos 22:00 min de **Paris Is Burning**. Direção de Jennie Livingston. Miramax, 1990. On-line. (71 min) Disponível em: <https://itunes.apple.com/movie/id509664558> Acesso em: 24, set, 2015.
"When you're undetectable, when they can can walk out of that ballroom into the sunlight, and on to the subway and get home and still have all their clothes and no blood running off their bodies, those are the fem Realness queens. Tradução nossa.

absorvidas inconscientemente mais que entendidas, vivencio em minha juventude o fim da crise da AIDS que persiste como fantasma, mas sem a força que aterrorizou a geração anterior. Acompanho o surgimento da identidade *gay* positivante na virada do século, finalmente encontrando um espaço na sociedade.

Participo das primeiras paradas gays no Rio de Janeiro e frequento os últimos "bares gays" da cidade. Testemunho entusiasmado o "surgimento" da Internet, esse local desterritorializado onde os grupos podem se reunir de acordo com seu amor e infelizmente também em torno de seu ódio e é nessa rede de computadores à guisa de máscaras onde descubro as diversas formas de expressão das sexualidades dissidentes. Felizmente a cidade ainda oferece espaço para a celebração dessas não conformidades e o que vejo brotar nos *sites* de encontro realizo nas saunas, motéis, "banheirões" e "quarto-escuros" que se espalham aos montes pela metrópole desejante.

É na virada do milênio que minha expressão artística começa a render frutos, após um final de século pleno de descobertas culturais, tecnológicas e sexuais. Ao me graduar no curso de pintura, já vivo meu segundo relacionamento homossexual tendo deixado a casa dos meus pais e iniciado o trabalho como professor de artes. Considero esses dados biográficos fundamentais para o entendimento de minhas escolhas artísticas e eles vão se manifestar na minha produção artística desde momentos formadores como o *website* com autorretratos *Self Pieces* de 2002, ou a exploração digital de fotos pornográficas desde 2004 e a pesquisa colaborativa de *Rhiz'hommes* que se inicia em 2009, chegando a *Pintosas* em 2012. Após as décadas de militância e formação da identidade gay, posso desenvolver na academia os temas que me são mais caros.

Dentro dessa ótica sensível e afeminada, a figura do artista criativo e frívolo vai sendo delineada juntamente com a postura muitas vezes heteronormativa de gênio incompreendido e indomável. Como sugere Eve Kosofsky Sedgwick, a cultura ocidental do século XX vai ser dividida por uma crise da definição homo/heterossexual que vai permear os principais ramos do pensamento e conhecimento, como veremos a seguir. Mais que uma polarização homem/mulher temos então um interesse maior na classificação dos desejos sexuais [132]

O mito do artista vai se transformando ao longo da história de acordo com as sociedades que o interpretam. Este poderia ser o romântico e expressivo gênio que percorre a cidade à busca de suas musas nos bares e cabarés ou o dândi que coleciona citações e

---

[132] SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemology of the closet.** Los Angeles: University of California Press. 1990. p. 1.

referências e faz da ironia e da colagem sua forma de intervir no mundo. Picasso, Jackson Pollock, Richter ou Salvador Dali, Andy Wahrol, Francis Bacon… A história da arte dos últimos séculos (misógina como de costume) alimenta os mitos. Ou seriam os mitos que alimentam a realidade dos novos pintores?

Como levantado por Reed: "Por mais de um século, a sensibilidade estética foi considerada um atributo feminino, com o resultado de muitas mulheres estudarem arte, ainda que poucas tenham tido carreiras de prestígio." [133] O embate entre os gêneros se delineia ao redor dessas associações. O autor também defende que as mudanças sociais associadas com os anos 1960 que já haviam começado a se registrar na arte nos anos 1970 com o feminismo, vão ser determinantes para as associadas com a homossexualidade que só aparecem nos anos 1980. [134] Portanto, os homens *gays*, a partir dessa época, vão ter a oportunidade de reelaborar seu próprio imaginário após as conquistas femininas, mas vão acentuar em muitos casos o contraste entre os gêneros, por associação com os referenciais misóginos da cultura masculina dominante, em uma forma de legitimação.

Para um grupo marginal, a exclusão ou representatividade distorcida dentro da sociedade pode ser o que leva à criação desses quadros estereotipados. Para o sujeito excluído, a sensação de pertencimento poderia ser buscada em um grupo marginalizado mas evidenciado em sua exclusão, em uma tentativa de reação à norma, da mesma forma que as séries procuram dar corpo e voz à produção artística, separando estes dos demais. No caso homossexual, a negação ou ocultação de sua existência pública em uma sociedade que impõe a discrição como norma de convivência, [135] poderia levar à expressão de desejos reprimidos através de clichês e personas exageradas. O que Jean Baudrillard discutiu sob a ótica do "regresso do resto".

> Toda a normalidade se revê hoje à luz de todos os restos, em todos os domínios, do não-dito, do feminino, do louco, do marginal, do excremento e do detrito em arte, etc. Mas isso é ainda apenas uma espécie de inversão da estrutura [...] de regresso do resto como acréscimo de sentido, como excedente. [136]

---

[133] REED, Christopher. **Art and homosexuality**: a history of ideas. New York: Oxford University Press, 2011. p. 187. Tradução nossa.

[134] Ibidem. p. 186.

[135] BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. p. 139.

[136] BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'àgua, 1991. p. 179.

Sob essa perspectiva, a assunção do marginal poderia ser a destruição das dualidades, das oposições binárias, uma indefinição instaurada pela onipresença do diferente. Mas Jacques Derrida defende que a noção de sujeito depende da subordinação de tudo que é percebido como exterior ao *self*, como o próprio corpo, a natureza e grupos marginalizados. A alteridade forma determinada subjetividade seja por associação com esta ou pela tentativa de suprimi-la e esse tipo de repressão sempre carrega uma parcela do outro recalcado a assombrar o opressor. [137] O que se mantém à margem também pode ser aquele que emoldura que delimita a dita "normalidade". Sob uma ótica menos pessimista, o que resta poderia ser como defende Lorenzo Mammí, "o que permanece, quando tudo mais acaba", como produção "inesgotável" de sentido. E esse resto, à margem, poderia ser "simplesmente, sinônimo de 'arte'". [138]

Aliada a uma abertura social para práticas sexuais e posturas de gênero até então consideradas pouco convencionais, essa revolução iconográfica vem servindo à construção e reafirmação de grupos que compartilham um sentimento de inconformidade contra aos padrões estabelecidos e escolhem a autorrepresentatividade como forma de lutar contra o apagamento sofrido nas épocas anteriores. O que pode ser observado no trabalho da artista nova-iorquina Adrian Piper, que em 1986 desenvolve a série *Vanilla Nightmares*, onde desenha com carvão sobre jornal. Os personagens de Piper ilustram situações de tensão racial (por diversas vezes sexual) cobrindo parcialmente artigos que tratam do tema ou anúncios sobre estilos de vida ideal. [139]

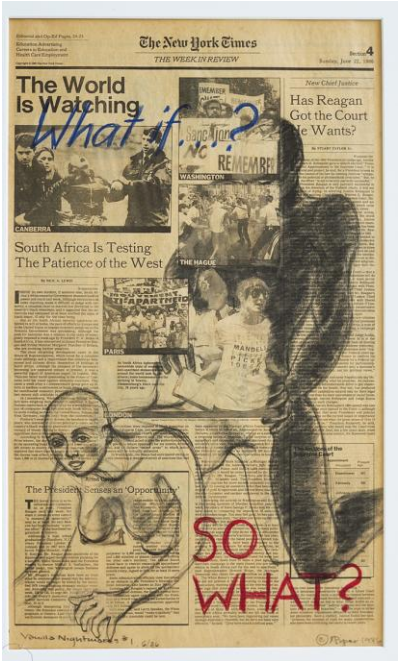
---

[137] WOODAL, Joana (edit). **Portraiture: facing the subject**. Manchester: Manchester University Press, 1997. P.13.

[138] MAMMÍ, Lorenzo. **O que resta**: arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.9.

[139] BRENSON, Michael. Adrian Piper's head-on confrontation of racism. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1990/10/26/arts/review-art-adrian-piper-s-head-on-confrontation-of-racism.html> Acesso em: 23, Outubro, 2015.

Figura 25 - Adrian Piper.*Vanilla nightmares*, 1986.



Fonte: http://vogesundpartner.com

De maneira similar, a artista norte-americana Kara Walker desde 1994 representa imagens de escravidão e sexualidade em suas silhuetas desenhadas na parede que a princípio remetem a um momento idílico mas após uma observação mais atenta revelam situações de abuso e tortura sofridas por escravos. Mais recentemente a artista provocou diversas reações com sua obra *A subtlety*, de 2014, uma esfinge negra em uma pose um tanto sensual feita de açúcar, a manter viva a memória do refino de açúcar pelos negros escravos na América. Walker transita com essa escultura entre os domínios do obsceno e do pornográfico, especialmente se levarmos em consideração o número de visitantes que tiraram fotografias interagindo com a obra de maneira sexual. Segundo a artista "nudez aparentemente é uma coisa com a qual as pessoas têm problemas; não o racismo ou a escravidão, mas corpos femininos e bundas." [140]

[140] MUNRO, Cait. **Kara Walker's sugar sphinx spawns offensive Instagram photos**. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/kara-walkers-sugar-sphinx-spawns-offensive-instagram-photos-29989> Acesso em: 26, outubro, 2015.

Figura 26 - Kara Walker. *A subtlety*, 2014.

Fonte: http://ww2.kqed.org/arts

O marginal pode ser então aquele que força o contato com o real pela fenda no anteparo, atingindo o que não está em "cena". O marginal é obsceno por definição. Podemos estabelecer uma relação de desejo escopofílico entre o pornográfico e o obsceno para entender melhor este último. O pornográfico seria a representação que ainda mantém o observador em sua posição de *voyeur*, distanciado o suficiente para sentir-se seguro, mas ainda desejando a imagem. O obsceno, porém, é aquilo que se apresenta como se não houvesse um espaço para encená-lo, como algo que teria o poder de atingir o sujeito através desse rasgo no anteparo, fazendo com que este entrasse em contato com o real através do choque e até da repulsa, este é marginalizado em uma tentativa de apagamento de sua existência. [141]

A associação racial da marginalidade com a obscenidade pode ser vista também no performance *Samba do crioulo doido* de 2004 do brasileiro Luiz de Abreu. A peça de 20 minutos de duração começa com o som de água corrente a remeter à uma natureza selvagem enquanto que ao fundo do palco na penumbra à frente de um amplo tecido com bandeiras do Brasil a silhueta de Abreu dança lenta e sensualmente enquanto a voz da cantora Elza Soares grita "a carne mais barata do mercado é a carne negra" trecho retirado de sua canção *A carne*.

Aos poucos a figura vai saindo da penumbra para revelar o corpo de Abreu que veste apenas botas de salto alto remetendo à figura da mulata do carnaval. Em movimentos sinuosos Abreu interpreta esta figura sensual deixando clara a feminilidade no corpo viril do dançarino negro de falo exposto. Após aproximadamente oito minutos de apresentação a música é interrompida e a luz acessa abruptamente revelando em sua totalidade a nudez do performer que começa a desenvolver desta vez silenciosamente movimentos com o ventre e em determinado momento brinca com o próprio pênis que ora faz parecer diminuto o escondendo

[141] FOSTER, Hal. The return of the real: the avant-garde at the end of the century. Cambridge: MIT Press, 1996. p. 153.

na própria pele e ora o balança ostensivamente, ironizando os pressupostos do tamanho do pênis para os negros.

Figura 27 - Luiz de Abreu. *Samba do Crioulo Doido*, 2004.

Fonte: http://site.videobrasil.org.br

Após deixar brevemente o palco, Abreu retorna com uma prótese que faz seus lábios parecerem anormalmente maiores enquanto samba ao som da receita de feijoada ditada em francês, o *cassoulet* brasileiro. Na metade final da peça, o dançarino retorna com um pedaço de tecido com bandeiras do Brasil que usa como vestido desfilando pelo palco revelando pelos recortes do tecido seu pênis ou suas nádegas finalmente introduzindo uma das pontas em seu ânus, terminando a apresentação ao som de Ave Maria de Gounod em ritmo de samba. A sexualidade é explorada ou exaltada enquanto que a figura do negro no Brasil é ridicularizada ou glorificada.

A obscenidade estaria associada, segundo Hal Foster, ao conceito de abjeto de Julia Kristeva que defende que este seria uma categoria entre o sujeito e o objeto: a condição do corpo antes de tornar-se sujeito, como antes do "estádio do espelho" de Jacques Lacan, [142] ou

[142] Segundo Jacques Lacan o Estádio do espelho é um conceito criado para designar a percepção imaginária que a criança tem de sua unidade física, em contraposição com a sua descoordenação motora ou sua fragmentada percepção corporal. A criança, como ser em formação só poderia se perceber como um ser à parte e íntegro por identificação com a imagem do semelhante (a mãe, a sua imagem no espelho, ou outra criança).

TROTTA, Ernani Eduardo; CARVALHO, André. A "técnica do espelho" em orgonoterapia. **Revista da Sociedade Wilhelm Reich**, Porto Alegre, n° 4, p. 45-51, 2001.

depois de tornar-se objeto, como no caso de um cadáver. O abjeto seria o responsável por trazer de volta ao corpo sua materialidade e consequentemente sua fragilidade, uma espécie de instinto de medo ou repulsa que seria o responsável por manter a subjetividade por meio da oposição a essa condição abjeta que encontra paralelos no informe de Georges Bataille.[143]

Figura 28 - Robert Mapplethorpe. *Self Portrait*, 1978.

Fonte: http://www.artnet.com

O abjeto e o obsceno vai ser utilizado, segundo Foster, por artistas pós-modernos para questionar e transgredir a ordem simbólica, como visto em Andy Warhol na sua série pornográfica *Sex Parts* e em Robert Mapplethorpe com suas fotografias da cena sadomasoquista *gay* em Nova Iorque. O autor frisa que a arte desse tempo vai se utilizar frequentemente de "figuras fracassadas", especialmente figuras da masculinidade, como elementos transgressores da ordem simbólica, como no caso do artista americano, Matthew Barney que, sendo ex-atleta, começou utilizando seu corpo em vídeos que o exibiam escalando a parede de seu estúdio e ficou conhecido por sua série de instalações e vídeos *Cremaster*. O nome faz referência ao músculo que sustenta os testículos e nesses vídeos

---

Na verdade como demonstrado por Elisabeth Roudinesco, a expressão "Estádio do Espelho", seria de Henri Wallon que a publicara antes de Lacan em um artigo de 1931. Ver: ROUDINESCO, Elisabeth. **A análise e o arquivo**. São Paulo: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 35.

[143] FOSTER, Hal. The return of the real: the avant-garde at the end of the century. Cambridge: MIT Press, 1996. p.157

podemos ver criaturas fantásticas em cenários suntuosos, onde várias menções às corporeidades masculina e feminina bem como à sexualidade são encontradas através de fluidos, próteses e indumentárias extravagantes. [144]

É o interesse pelo marginal ou obsceno que constitui a série *Porn Displacement* que como visto anteriormente se apropria de imagens pornográficas homossexuais para buscar novos significados e possibilidade para a criação de imagens. Esse interesse já se manifestava também na série *Diários* desde 1997 onde me utilizava de jornais para desenhar imagens pornográficas sem no entanto associá-las às notícias que serviam de base como fazia Adrian Piper. Compartilho com Walker ideia de que a nudez é capaz de despertar mais reações do que temas prementes e meu interesse pelo imaginário pornográfico se deve ao constante

Figura 29-. *Diários*, 1997.

Fonte: Acervo pessoal do artista. Cristiano F Lopes

interesse pelo deslizamento das categorias de sujeito e objeto em tais representações.

Em *Porn Displacement*, a coleção de imagens censuradas serve de ponto de partida para a formação dos padrões simétricos explorados no computador. A masculinidade exacerbada é a falácia dos filmes pornográficos homossexuais, onde nunca há espaço para o feminino e raramente para a delicadeza, portanto proponho uma releitura destas imagens

[144] SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003. p. 279.

através de mandalas florais que seduzem o espectador com sua simplicidade narcótica de caleidoscópios e revelam somente a uma visão mais perscrutadora da origem escandalosa da imagem. Os cus, as línguas, os paus, as secreções corporais, tudo que se procura manter às escondidas é exposto e enaltecido na parede, na impressão que busca na tela de linho o valor perdido da imagem. A mão porém se mantém afastada da imagem impressa, recusando o jogo de valoração artesanal, mas flertando com os paradigmas artísticos ao parecer com uma pintura, tendo impressão única.

Por mais que a fotografia original de baixa resolução passe por vários tipos distintos de tratamento digital, mudando completamente a sua forma e por muitas vezes dificultando seu entendimento, o caráter indiciário da fotografia se manifesta na obscenidade da imagem que mantém viva na mente a existência do ato que deu origem à representação, seja pela curiosidade ou surpresa que suscita.

Hoje, ainda que sejam relativamente comuns as manifestações homofóbicas de líderes religiosos fundamentalistas, a sociedade ocidental em diversos países vive um período de aparente abertura à vivência homossexual com a legalização de uniões civis entre pessoas do mesmo sexo em vários países, permissão de adoção de crianças por casais homossexuais e uma visibilidade maior dessa figura, chegando a ser explorada, desde o final dos anos 1990, pela produção televisiva norte-americana. [145] Com a criação de novos tratamentos como a pílula de prevenção ao HIV [146] ou medicamentos que controlam a carga viral, prolongando a vida dos portadores do vírus, a epidemia da AIDS vem, a partir da mesma época, assumindo a imagem de uma doença crônica. [147] Além do conhecimento de que o vírus não escolhe suas vítimas pela orientação sexual, a possibilidade de se viver durante anos após ser infectado, praticamente apagou a imagem do doente esquálido e coberto de sarcomas, o que permite que uma nova geração construa sua autoimagem cada vez mais distanciada do fantasma do "câncer *gay*" e sob os novos paradigmas do corpo pós-humano e dos transexuais.

A identidade gay é experimentada de maneira mais complexa e múltipla no século XXI quando os bares gays não são mais necessários como exclusivo local de sociabilidade,

---

[145] WOOD, Jennie. **Timeline**: gays in pop culture 1934-2010. Disponível em: <http://www.infoplease.com/entertainment/gays-in-pop-culture-timeline.html> Acesso em: janeiro, 2013.

[146] Pre-exposure prophylaxis (PrEP). Center for Desease Control and Prevention. Disponível em: < http://www.cdc.gov/hiv/prevention/research/prep/> Acesso em: 26, Outubro, 2015.

[147] BARATA, Germana Fernandes. **A primeira década da AIDS no Brasil**: O *Fantástico* apresenta a doença ao público (1983-1992). 2006. 196 f. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de Historia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2006.

perdendo um público que utiliza os aplicativos de encontro nos celulares. As *drag queens* saem do submundo noturno e se tornam populares ídolos em programas televisivos, os adolescentes gays são celebrados por sua feminilidade e colecionam milhões de seguidores no You Tube ou Instagram que idolatram seus vídeos e fotos amadores. Os transexuais que apesar de viverem uma diferente realidade, contribuem para a aceitação cada vez maior da sigla LGBT, vivem um momento onde estampam capas de importantes revistas e estrelam comerciais.

Da mesma maneira que a identidade vai sendo transformada e questionada, a figura do artista sofre também mudanças substanciais no último século. O que é peculiar na produção de artistas que lidam com a sexualidade é que o quadro que vai sendo construído é também uma espécie de autorretrato de um autor/pintor que se relaciona com seus temas/sujeitos por compartilhar, por exemplo, o desejo homoerótico e a preocupação com a construção social de sua masculinidade. O pintor é "pintosa" em uma sociedade na qual o artista ainda é visto com uma aura romântica de transgressão, e sua sensibilidade que se supõe mais aguçada é vista como uma espécie de sexto sentido feminino enquanto a pintura passa a ocupar um local instável na arte contemporânea.

Aliado a essa instabilidade, as polaridades de gênero têm sido exploradas e relativizadas durante o século XX, desde a figura delicada e requintada do dândi ou ainda do "invertido" que busca na imagem do sexo oposto a legitimação do seu desejo, passando pela masculinidade exacerbada do pós-guerra e pelo culto ao corpo dos anos 80, chegando ao transexual que encarna em si a transição. Da mesma forma que me permito explorar as instâncias do feminino e do masculino em minha vida social e sexual, busco na permeabilidade da categoria de artista o local cambiante de minha expressão criativa. Não sou pintor, não sou fotógrafo, não sou designer, não sou performer, nem tampouco *videomaker*, assim como não sou macho, fêmea, invertido, afeminado ou "bofe", mas ao mesmo tempo sou todos eles.

Em 1981 o pintor Per Kirkeby observa que o *zeitgeist* do fim dos anos 1960 tornou a pintura "praticamente impossível", uma "atividade proscrita". [148] A pintura vista como "tabu na arte contemporânea" [149] torna-se tão marginal quanto a "pintosa". No capítulo seguinte busco entender essa "marginalidade" duvidosa considerando que a pintura figurou nas

---

[148] ELGER, Dietmar; OBRIST, Hans Ulrich. Gerhard Richter: writings 1961-2007. Nova Iorque: Distributed Art Publishers, 2009. p. 271.

[149] VAREJÃO, Adriana. **Chambre d'échos** / Câmara de Ecos. Entrevista com Hélène Kelmachter, 2004. Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net/pt-br/entrevista-com-helene-kelmachter> Acesso em: fevereiro, 2013.

imagens de poder ao longo dos séculos e ainda é celebrada pelo mercado de arte, da mesma forma a “pintosa” que apesar de socialmente execrada foi durante muito tempo a imagem “ideal” do homossexual, apresentada com escárnio ou admiração na cultura popular e ocupando agora um local instável em tempos de celebração do “casamento gay” e da visibilidade dos transexuais.

3 A PINTURA PINTOSA

Picturing things is what make us human

Gerhard Richer [150]

A pintura tem ocupado um local instável em minha trajetória artística. Apresentar um *website* de fotografias como projeto final do curso de Pintura da Escola de Belas Artes atesta isso. O meu interesse pelas imagens artísticas começa a ser estimulado nos cursos de desenho frequentados antes da graduação em uma época inocente onde a execução naturalista de retratos dos ídolos da cultura pop me bastava enquanto eu descobria técnicas diversas. Ao mesmo tempo a curiosidade a respeito do gênero como *performance* começa com a criação de *drag queens* como personagens do curso de desenho de humor em uma época onde estas ainda não eram populares sendo chamadas de transformistas. Com 19 anos de idade, eu ainda não havia assumido minha sexualidade e a construção daquelas imagens me ajudava a testar os limites da aceitabilidade social, antes de meu pleno desenvolvimento sexual e tendo como referências desde a infância as imagens não conformativas de celebridades brasileiras como Elke Maravilha e Ney Matogrosso ou posteriormente dos cantores norte-americanos Madonna e Michael Jackson. A cultura pop que encontra plena manifestação no trabalho de Andy Warhol nos anos 1960 me atinge em cheio três décadas depois, um artista em formação no país latino-americano recém saído de uma longa fase de repressão.

Desde a graduação venho pesquisando as materialidades e as discussões formais cansadas do início do século passado, saltitando entre a especificidade do meio ou a pluralidade dos atravessamentos das práticas, assim como tenho buscado local crítico para a mimese, essa sim, aparentemente esgotada de tanto questionamento. Por ser um entusiasta do retrato, alternei durante minha formação entre o embaraço de depender da reprodução para me expressar e o orgulho da especialidade na técnica, tendo por muitos momentos, durante os questionamentos conceituais inerentes à prática, considerado abandonar a produção pictórica que, no entanto, insiste em retornar como uma necessidade. Dependendo do interlocutor sou artífice ou filósofo, mero reprodutor mimético ou pensador inspirado pelas imagens. Desde a suposta morte da pintura com o nascimento da fotografia ou a crítica do século XX existe um

[150] ELGER, Dietmar; OBRIST, Hans Ulrich. Gerhard Richter: writings 1961-2007. Nova Iorque: Distributed Art Publishers, 2009. p. 14.

debate acirrado acerca de sua relevância o que ganha corpo considerando a questão entre figural e figurativo sempre presente na produção representativa.

A fotografia e as novas tecnologias digitais se apresentaram como alternativa lógica durante esse questionamento acerca da pintura quando busquei a computação gráfica e a fotografia ainda na graduação. A imagem se desmaterializou em química e algoritmos me levando a explorar diferentes possibilidades matéricas em um período onde a morte da pintura é aceita por mim como inevitável. Ainda que eu estivesse trabalhando com o ensino de uma prática que eu considerava obsoleta, encontrava prazer nas descobertas inocentes dos alunos e nas pinturas acríticas usadas como subterfúgios didáticos. Dessa forma eu encontrava espaço para a prática sem comprometer as minhas convicções artísticas. Mas a Pintura ainda estava ali, seja pela força do hábito do trabalho, pelo peso da História, pelo valor do mercado ou pela satisfação solitária do embate diante da tela. Descobrir um local crítico para ela se tornou uma urgência inescapável.

Nas imagens digitais de *Rhiz'hommes* a pintura ainda estava ali se manifestando em composição, cores, enquadramento ou tema, portanto assumir o seu peso se associa a deixar de se envergonhar da "pinta". Decidi então que era o momento de "dar pinta" e pintura. Mas *Pintosas* ainda reserva um dispositivo astucioso por tratar-se de uma série de pinturas que são usadas mais pelo seu potencial simbólico do que por seu caráter formal o que me levou a categorizar a série como videoinstalação.

Os vídeos substituem as pinturas na parede ao mesmo tempo em que a referenciam pelo som da pincelada ou pela conversa entre pintor e modelo. Oferecer a tela como presente ou pagamento pelo tempo da pose é uma tentativa de escapar tanto da valoração monetária da singularidade do objeto artístico como da crítica formal e técnica às pinturas em questão. A pintura pelo prazer do gesto, do encontro e também pela liberdade de poder exercer a prática aparentemente livre de preocupações histórico-conceituais. O que Richter encontra pelo quase automatismo com que produz suas pinturas, alternando entre estilos e técnicas, eu encontro retirando a tela do alcance crítico especializado. O dispositivo, mais que covardia, se apresenta como inteligência conceitual de um artista que por sua trajetória profissional não pode escapar do peso da academia. Esconder as pinturas na série *Pintosas* é, portanto um gesto crítico, político e artístico.

A escolha dos modelos se relaciona ao questionamento conceitual acerca da pintura. Encontrar um local para a prática e para o homem *gay* se mistura durante a execução dos retratos/entrevistas da série. A identidade homossexual, como vimos no capítulo anterior, foi sendo criada enquanto que os limites da pintura foram sendo explorados durante o século

passado. Ambos sofrendo pressões de uma oposição veemente ou um enaltecimento setorizado. No entanto, a pintura, de prática hegemônica se torna objeto de questionamentos no cenário artístico contemporâneo, enquanto que a recém criada identidade *gay* emerge de um cenário patológico para o de uma luta social.

A imagem criada na tela vai se associar, portanto, com a carregada no corpo e a visibilidade que se constrói em torno de nossas existências é dependente do modo como os outros nos enxergam e do volume de imagens alheias que absorvemos. A construção da subjetividade vai se basear na comparação e absorção de fatores externos e uma imagem específica se apresenta agora pelo caráter auto reflexivo desta pesquisa: a imagem do homem e seus desdobramentos e/ou origens. No entanto, esta imagem perde sua especificidade em suas reflexões, como em uma *mise em abyme* narcísica ou uma narcose transfigurativa.

Essa imagem não é específica porque é múltipla. Seguindo as instâncias imagéticas previstas por William John Thomas Mitchell, ela, a imagem, é a representação matérica visível de um corpo ou de um rosto, ou a projeção que é determinante na construção de uma subjetividade, ou a ideia/modelo que forma a apresentação social do homem, aquilo que se acredita que é, ou aquele que se busca ser: o modelo, a imagem e semelhança, o ideal. É também o conjunto das imagens verbais que definem o ser homem, que regulam o que pode ser dito por um homem ou como um homem deve ser chamado, a palavra-imagem "Homem" com "H" maiúsculo, claro, com todas as implicações (ou complicações) decorrentes das barreiras biológicas atravessadas. [151]

Essa imagem masculina ideal começa a ser investigada ao mesmo tempo em minha vida e prática artística. Enquanto vou explorando os limites de ser "Homem" dentro da minha experiência homossexual, investigo a imagem corporal representada desse ser abstrato. Estabelecido pelos ideais gregos e com presença ainda garantida nos tempos atuais através da celebração dos músculos, o corpo masculino reverbera em mim como potência sexual e criativa, um interesse tanto pelo imagético quanto pelo psíquico da atração física. Os desenhos e pinturas do artista em formação vão atestando esse interesse quase obsessivo pela figura do corpo masculino, bastante comum entre artistas homossexuais (a extensa coleção de nus do Museu Leslie-Lohman de Arte Gay e Lésbica confirma isso). O trabalho com fotografias pornográficas homossexuais estende o interesse pelo corpo ao sexo onde a masculinidade é encenada prolificamente e o foco vai mudando da figura para a economia da imagem,

[151] MITCHELL, W. J. T. **Iconology**: image, text, ideology. Chicago: University of Chicago, 1986. P. 10.

acionando significados e locais dessas representações na sociedade e questionando valores mercadológicos e autorais com a apropriação.

Didi-Huberman chama atenção para a separação entre visual e visível ressaltada pelo Cristianismo ao longo dos séculos, o visível sendo a instância matérica e o visual, a espiritual. Marie José Mondzain confirma essa separação ao declarar: "Aquilo que se dirige ao olhar não é o que se dá à visão." [152] Essa separação, no entanto, é repleta de conexões ou transfigurações. Segundo Didi-Huberman, o visível como suposto lugar da idolatria, já que matérico suporte, poderia ser conectado ao visual imaterial através de operações miraculosas que serviriam para sustentar a sacralidade de certas visibilidades**.** [153] Considerando o gênero como uma construção social, logo uma imagem, ser homem ou mulher, portanto, poderia ser esse local de encontro da visualidade encarnada na visibilidade.

A masculinidade como uma ideia encarnada é uma questão que pode se relacionar com o pensamento da imagem em seu sentido religioso, como semelhança de um princípio imaterial ou manifestação de uma força superior, assim como se crê (ou se cria) que o gênero é uma verdade imutável, adquirida na encarnação, como um dos pilares da sociedade sexualmente polarizada e dividida em núcleos familiares. Essa ideia se confunde com o conceito de ícone, uma imagem material que em nosso tempo nos faz iconófilos irremediáveis dos nossos modelos de sexualidade nas capas de revista ou nos altares do patriarcado.

O homem como imagem encarnada ou desencarnada. Mas existiria uma imagem do homem que antecedesse a sua existência corpórea? Esse homem parece se confundir com a própria existência de Deus, pois como nos lembra Mitchell o estudo da imagem ocidental tem um enorme débito com a tradição de que seres humanos são criados à imagem e semelhança de seu criador. [154] O cristianismo estende essa mimese ao Cristo que norteia a moral de grande parte de nossa sociedade. O Cristo como ideal se equipara aos modelos da indústria da moda e do consumo: nunca possível de se alcançar, no entanto, para Mondzain, o ícone não circunscreve, ele inscreve. [155]

Para a autora, o cristianismo instaura ao longo dos séculos uma construção teórica que regula simultaneamente a ausência e a presença. Ver uma imagem seria detectar no visível a

---

[152] MONDZAIN, Marie José. **L'image naturelle**. Paris: Les Editions Corti, 1995.p.12.

[153] DIDI-HUBERMAN, Georges..**Confronting Images**: questioning the ends of a certain history of art. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2005. P.29.

[154] MITCHELL, W. J. T. **Iconology**: image, text, ideology. Chicago: University of Chicago, 1986. P. 31.

[155] MONDZAIN, Marie José. **L'image naturelle**. Paris: Les Editions Corti, 1995. P.23.

presença da ausência, ganhar acesso a uma incomensurabilidade. O visível, no entanto, não é capaz de conter o invisível, da mesma maneira que o finito não contém o infinito. Essa regulação da presença ou da imanência do ícone poderia ser comparada ao peso de índice que sempre carrega uma fotografia, mesmo que Mondzain ressalte que a imagem não é simplesmente um signo [156] ou Mitchell afirme que a imagem é "o signo que finge não ser um signo." [157]

Uma mensagem sem um código é como Roland Barthes inicialmente classificou a fotografia [158]. O autor também analisou o que ele chamou de "Isto-foi" como a sua característica fundamental, instaurado através da conclusão de que no momento em que se vê a imagem o objeto da representação não está mais presente. [159] Uma fotografia vai ser sempre um testemunho do passado, de algo que não pode mais ser recuperado. O retrato, por sua vez, seja ele um desenho, uma pintura ou uma fotografia, provavelmente é o que melhor representa essa presença da ausência. A representação de um rosto, ainda que seja um simulacro bidimensional, carrega um peso de fetiche, de substituto, de tátil. Não por acaso sentimos necessidade de tocar em fotografias de entes queridos que se foram e repudiamos as daqueles a quem odiamos ou tememos. Que poder reside na representação bidimensional de uma pessoa e quais afetos essa imagem é capaz de provocar?

A proximidade desse passado foi o que despertou meu interesse na série *Rhiz'hommes* onde os *selfies*, pela velocidade dos dispositivos utilizados, podiam ser compartilhados com interlocutores ao redor do mundo em questão de segundos, criando a ilusão de imediatez na imagem fotográfica, além de uma urgência pela presença do corpo desejado. Os autorretratos compartilhados em rede de encontros serviam como avatar pessoal a divulgar dotes físicos, atraindo parceiros sexuais e mostravam um corpo que apesar de almejar o ideal se aproximava mais do corpo que atende às funções biológicas. Mais que uma imagem para ser admirada, o *selfie* nesse caso é um atestado de funcionalidade.

A principal distinção entre a ausência fotográfica e a religiosa é que no primeiro caso é de morte que se está falando, como nos mostrou Barthes. A foto carrega esse peso de algo irrecuperável. A ausência da imagem religiosa, no entanto, é ideal. Algo que poderia ser

---

[156] MONDZAIN, Marie José. **L'image naturelle**. Paris: Les Editions Corti, 1995. P.16.

[157] MITCHELL, W. J. T. **Iconology**: image, text, ideology. Chicago: University of Chicago, 1986. P. 43.

[158] BARTHES, Roland. Apud. MITCHELL, W. J. T. **Iconology**: image, text, ideology. Chicago: University of Chicago, 1986. P. 60.

[159] BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984. P. 115.

atingido com diligência e fervor. É um modelo a ser seguido, algo que ainda não foi atingido. A fotografia é passado, uma realidade perdida e a imagem religiosa é futuro, uma utopia que somente poderia ser atingida no dia do Juízo Final.

Em se tratando do tempo, Mondzain afirma que a imagem é a aparição do ritmo, tem mais a ver com o tempo do que com o espaço, [160] mas a imagem religiosa também é o lugar do conforto momentâneo ou da revelação, ela pode ser também instantânea ou atemporal. O presente se faz como presença, encarnação, transfiguração, como milagre, momento em que o visual toca o visível e o tempo fica suspenso. A fotografia, especificamente a que representa a figura humana, ou mais estritamente o retrato, só conseguiria atingir essa suspensão temporal através de uma espécie de manifestação, como uma "presença" espiritual. Uma ponte mediúnica entre os tempos nos quais se crê na alma atemporal.

A imagem se apresenta como um lugar onde as relações intersubjetivas podem se dar. Um lugar de troca, de comércio de sentidos ou de olhares. [161] Através da análise dos primeiros vestígios gráficos da humanidade nas cavernas, Mondzain argumenta que a produção de imagens é o sintoma da necessidade de buscarmos nossa própria. "Nós procuramos nossa própria face produzindo um mundo cuja imagem é assombrada pelo traço de nossa ausência." [162] As marcas que fazemos no mundo nos comprovam a nossa própria existência, como a mão do homem nas cavernas, mas só podemos vê-las quando não estamos mais lá, quando nos retiramos e deixamos que os outros as vejam, quando nos vemos através do olhar do outro. Para a autora, produzir imagens significa inscrever operadores de alteridade no visível. [163]

O poder dessa produção vai ser problematizado também por Didi-Huberman ao analisar a imagem cristã. O autor o associa à transcendência divina e chama de poder da figurabilidade a capacidade humana de inventar corpos impossíveis, capacidade essa influenciada pelos paradoxos da encarnação. [164] O autor vai além, afirmando que os objetos visuais são investidos com essa capacidade e desenvolvem toda a sua eficácia estabelecendo múltiplas pontes entre ordens de realidade distintas:

---

[160] MONDZAIN, Marie José. **L'image naturelle**. Paris: Les Editions Corti, 1995. P.15.

[161] MONDZAIN, Marie-José. **What does seeing an imagem mean?** Journal of Visual Culture 2010. P.311. Disponível em: <http://vcu.sagepub.com/content/9/3/307.full.pdf+html> Acesso em: Setembro, 2013.

[162] Id. Ibid. P.312. Tradução nossa.

[163] MONDZAIN, Marie-José. **What does seeing an imagem mean?** Journal of Visual Culture 2010. P.311. Disponível em: <http://vcu.sagepub.com/content/9/3/307.full.pdf+html> Acesso em: Setembro, 2013. P.313.

[164] DIDI- HUBERMAN, Georges. **Confronting Images**: questioning the ends of a certain history of art. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2005. P.28.

> Eles são exuberantes agentes de deslocamento e condensação, organismos para a produção tanto de conhecimento quanto de não-conhecimento. Seu funcionamento é multidirecional, sua eficácia é polimorfa. [165]

Criar uma visibilidade atesta nossa subjetividade para e através do olhar do outro. Como vimos com Lacan e Mondzain, é através do outro que percebemos nossa suposta identidade ou que construímos uma possível completude. Nós encarnamos em nosso próprio corpo através de uma negociação imagética com a alteridade. Ao criarmos "corpos impossíveis" fazemos encarnar (ou pelo menos tentamos) nessas visibilidades a nossa própria visualidade, ou alma, nossa existência enquanto seres autônomos. Paradoxalmente é somente quando nos ausentamos que percebemos nossa presença, quando nos observamos como espectadores ou como imagens. Mondzain explora essa relação com o mundo e com a alteridade, essa encarnação das imagens e dos sujeitos:

> O que é a encarnação se não uma história cuja ficção quis nos dar a possibilidade de compreender o acesso de um corpo vidente à encarnação da carne que é trazida para fora da sombra e da brancura. Se ver significa ganhar acesso, através da imagem do mundo, à cor da vida, ser privado da imagem significa morrer. Ver uma imagem significa não morrer. [166]

Mondzain frisa que ser "privado da imagem" significa morrer, o que é diferente de ser privado da visão. O ato de ver é separado da visão e a construção subjetiva não depende somente desta, afinal para a psicanálise os cegos também passam pelo Estádio do Espelho. [167] O que está em jogo é a formação subjetiva através do acesso às imagens. Como Jacques Derrida também observa, o cego pode até ser um vidente ou um visionário. [168] Ver estaria muito além da capacidade da visão e para ver de verdade, ou a verdade, nós precisaríamos de mais que os olhos da carne. Como quando Jesus toca o cego e lhe devolve a visão, este homem se torna testemunha da luz ou da verdade divina, ele foi tocado pela imagem encarnada ou como o autor coloca: ele é um "arquivista da visibilidade", pois ele teve acesso

---

[165] DIDI- HUBERMAN, Georges. **Confronting Images**: questioning the ends of a certain history of art. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2005. P.34

[166] MONDZAIN, Marie-José. **What does seeing an imagem mean?** Journal of Visual Culture 2010. P.314. Disponível em: <http://vcu.sagepub.com/content/9/3/307.full.pdf+html> Acesso em: Setembro, 2013. Tradução nossa.

[167] GOLDGRUB, Franklin. **O Estádio do Espelho (Bertrand Olgivie)**. Disponível em: < http://franklingoldgrub.com/psico/wp-content/uploads/2009/08/O-est%C3%A1dio-do-espelho.pdf> Acesso em: Setembro, 2013.

[168] DERRIDA, Jacques. **Mémoires d'aveugle**: l'autoportrait et autres ruines. Paris: Rcunion des Musées Nationaux, 1990. P.10.

à imagem. O autor também compara o cego ao desenhista, que segundo ele compartilharia desta responsabilidade de arquivamento. [169]

Derrida organizou em 1990 uma exposição no Museu do Louvre chamada *Memoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines* onde reuniu obras da coleção do Département des Arts Graphiques que figurassem ou se relacionassem com o tema da cegueira. No livro que acompanha a exposição, o autor, analisando a iconografia cristã, através de imagens que figuram passagens bíblicas ou alegorias da cegueira, compara o gesto dos cegos ao gesto do desenhista, já que ambos tateiam o espaço com suas mãos a frente para se localizar: "eles calculam, eles contam com o invisível." [170]

O gesto da mão à frente se torna de suma importância também para Mondzain. O braço do homem das cavernas, "o primeiro homem", estendido à frente no ato de produzir a primeira imagem é a distância que conecta o sujeito ao mundo. O olhar nesse momento tem o mesmo alcance das mãos. "A parede é ao mesmo tempo plano e horizonte." [171] No entanto esse homem se retira do mundo para poder figurá-lo, é na proteção de uma caverna que a imagem nasce, é da escuridão que vem a visão e esta caverna se diferencia da platônica, segundo Derrida, justamente através desse simples gesto. [172] Os homens da caverna de Platão não estenderam a mão a frente para perceber que as imagens que viam eram somente suas próprias projeções e que eles poderiam controlá-las e Mondzain também ressalta que o visual se diferencia do ideal platônico porque a imagem é um ser vivo, algo entre o sujeito e o objeto. [173] O sujeito de Mondzain não é só o vidente iconófilo cego à verdadeira realidade, ele é o autor das imagens e portanto mediador da encarnação, com constante acesso às instâncias materiais e imateriais.

A produção de imagens como construção de si segue como fio condutor de minha prática. Essa busca reflexiva estava presente nas pinturas de nus ou retratos de celebridades no aprendizado das técnicas, que mostravam muito do que eu começava a ser como sujeito. A

---

[169] DERRIDA, Jacques. **Mémoires d'aveugle**: l'autoportrait et autres ruines. Paris: Rcunion des Musées Nationaux, 1990. P.25.

[170] Id. Ibid. P. 12

[171] MONDZAIN, Marie-José. **What does seeing an imagem mean?** Journal of Visual Culture 2010. P.313. Disponível em: <http://vcu.sagepub.com/content/9/3/307.full.pdf+html> Acesso em: Setembro, 2013. Tradução nossa.

[172] DERRIDA, Jacques. **Mémoires d'aveugle**: l'autoportrait et autres ruines. Paris: Rcunion des Musées Nationaux, 1990. P. 21.

[173] MONDZAIN, Marie José. **L'image naturelle**. Paris: Les Editions Corti, 1995. P.15.

atração pelas imagens proscritas da pornografia que revelam na Internet a ubiquidade do sexo anti-normativo, se transformam nas padronagens que anseiam a banalidade decorativa revelando a não conformidade somente a um olhar mais atento, assim como o desejo sexual não vem à tona sem o local e o interlocutor adequado. Em *Rhiz'hommes* As fotografia tiradas diante do espelho, tratavam de um sujeito que requisita o controle sobre sua imagem corporal, encenando para a sua audiência virtual uma masculinidade ideal que é tratada como moeda de troca. Finalmente na produção de retratos de *Pintosas* o gesto da mão na tela se revela como produtor de sentido para a construção de si em relação ao Outro.

A visão depende do acesso às imagens e para produzirmos visibilidades precisamos ter acesso a essa visualidade. Mais ainda, para colocarmos no mundo esses "corpos impossíveis operadores de alteridade" devemos nos retirar ou nos privarmos de nossa visão corpórea. Só quando o reflexo da alteridade nos responde o gesto, ou quando uma alteridade suprema se transfigura em nós, é que confirmamos nossa existência, nos vemos finalmente. Mas nunca nos vemos completamente.

Estamos sempre atravessados por visibilidades, identidades, outros olhares. Narciso é sempre frustrado pela fragmentação de sua própria imagem, sua identidade diluída no espelho d'água das relações intersubjetivas ou na solução de suas possibilidades infinitas. O que o espelho mostra é uma visão das inúmeras possíveis, assim como um retrato que depende de um ponto de vista, uma representação bidimensional monocular. Uma visão em detrimento de todas as outras é também o que pressupõe a cegueira de Derrida na origem do desenho. Assim como as imagens de *Rhiz'hommes* mostram que as possibilidades do espelho, da fotografia, do perfil na internet são todas atravessadas pela relação das *performance* de gênero dos inúmeros sujeitos que se atêm ao reflexo de uma masculinidade que se perde na tentativa de defini-la. A máscara da masculinidade lhe serve de acesso a um mundo de prazeres narcísicos e carnais, quanto mais "macho" ele conseguir parecer mais visibilidade e circulação terá o seu corpo, bem como mais relações sexuais serão atingidas. Na mistura das imagens que se sobrepõem em *Rhiz'hommes* os modelos de masculinidade são explicitados em sua dependência frágil da mimese.

A cegueira de que trata Derrida é temporária e dependente da memória, o que nos remete ao mito de Dibutade, a jovem grega que ao saber da partida de seu amado desenha a sua silhueta na parede através de sua sombra projetada. A representação carrega em sua origem a ausência ou invisibilidade do modelo. Derrida novamente nos questiona:

> "Como ele pretende olhar ao mesmo tempo o modelo e os traços que sua própria mão dedica ciosamente à coisa mesma? Não estaria ele cego a um ou a outro? Se contentando sempre com a memória do outro?" [174]

A ausência envolvem a contemplação nos mitos de Dibutade e Narciso ou se confundem com o célebre retrato do livro de Wilde, a narcose da visibilidade seria a responsável pelo aprisionamento do sujeito. Os mitos preservam a noção de uma realidade mais plena além da imagem, assim como a moral cristã prega que o acesso à visualidade no ideal seria o que nos insufla a vida. Segundo Friedrich Nietzsche, no entanto, a busca transcendental da verdade, da luz divina, "nega a vida no seu mais ínfimo fundamento." [175] Uma morte realmente danosa, essa a do corpo, da materialidade. O autor prossegue:

> A moral cristã – a mais maléfica forma de vontade de mentira [...] ensinou-se a desprezar os primordiais instintos da vida; inventou-se enganadoramente uma "alma", um "espírito", para se desonrar o corpo; [...] para o tornar doente – "santo" -, para se deparar com uma horrível incúria em todas as coisas que na vida merecem seriedade [176]

A luz divina aqui é refletida em toda a sua plenitude nociva e cáustica para a retina, como o sol que não se pode fitar a troco de se cegar, é a transfiguração inacessível aos mortais, o modelo que será sempre uma abstração, já que inatingível, ou melhor, indesejável por todos o querem manter sua unidade ou corporeidade, por todos os que temem a dissolução no vazio. Seguindo essa lógica, a "pintosa" não encontra lugar nesse ideal cristão onde a carne deve ser suplantada. O corpo que "dá pinta" é aquele que explora seus desejos e limites, extrapolando as normas sociais e religiosas, celebrando o prazer dionisíaco de ser e de existir.

Uma filosofia do prazer contra a paixão fica mais clara no fim do livro onde Nietzsche opõe "Dionísio contra o crucificado..." [177] defendendo o uso do corpo e revalorização do presente matérico. É de humores e prazeres também que é feito o corpo grotesco que Mikhail Bakhtin observa, através de Rabelais, como um corpo aberto capaz de fazer retornar ao homem sua existência carnal e corpórea, além dos referentes. Segundo o autor, o grotesco é prenhe, bi corporal e suas fronteiras são maleáveis e instáveis, sendo o exagero uma de suas

---

[174] DERRIDA, Jacques. **Mémoires d'aveugle**: l'autoportrait et autres ruines. Paris: Rcunion des Musées Nationaux, 1990. P. 43. Tradução nossa.

[175] NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**: como se chega a ser o que é. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.

[176] NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**: como se chega a ser o que é. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.. Pp. 108, 110.

[177] Id. Ibid. P. 110.

características.[178] Bakhtin defende essa corporeidade material em sua incompletude, mas plena funcionalidade:

> O corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele […]. Por isso o papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes, e lugares, onde se ultrapassa, atravessa os próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo) corpo: o ventre e o falo; essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um exagero positivo, de uma hiperbolização; elas podem mesmo separar-se do corpo, levar uma vida independente, pois sobrepujam o restante do corpo, relegado ao segundo plano. […] Depois do ventre e do membro viril, é a boca que tem o papel mais importante no corpo grotesco, pois ela devora o mundo; e em seguida o traseiro. Todas essas excrescências e orifícios caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo.[179]

O grotesco é como a ruína prévia de Derrida, mas sem o luto, pois as mortes são pequenas, temporárias e prazerosas na origem de toda a vida. Esse corpo é um caminho para ampliar a capacidade relacional e funcional do sujeito e de uso é que trata o "profano" de Giorgio Agamben, aquilo que é retirado da esfera do sagrado e "que é restituído ao uso comum dos homens." [180] O corpo grotesco é definitivamente um corpo usado, que se alimenta e alimenta. Relacionam-se constantemente o dentro e o fora, o um e o outro. Sua homeostase é o que o mantém. Ele sua, baba, mija, caga, sangra e goza. Esses humores exibem uma miríade de cores e viscosidades distintas. Este é um corpo certamente distinto do corpo clássico, distante de sua pureza, da sua brancura. [181]

---

[178] BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média**. São Paulo: Hucitec, 1987. p. 269.

[179] BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média**. São Paulo: Hucitec, 1987. p. 277.

[180] AGAMBEN, Giorgio. **Profanações.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. p. 65.

[181] BATCHELOR, David. **Cromofobia**. São Paulo: Senac, 2007. P.22.

Figura 30. Keith Haring. *Once upon a time*, 1989, Graffiti.

Fonte: http://mycenter.gaycenter.org

Voltando aos líquidos corporais, em especial os masculinos, é interessante observar como se deslocando da visão normativa o esperma e a urina tornam-se personagens nos murais realizados em 1989 por Keith Haring no banheiro masculino do *Lesbian, Gay, Bisexual & Transgender Community Center*. O artista norte-americano influenciado pelo mundo dos *graffiti* celebra a representação masculina (mais especificamente o pênis e o esperma) tratando através do homo erotismo do tipo de inscrição pornográfica normalmente deixada em cabines de banheiros públicos. A figura feminina é inexistente no mural onde o homem é o único personagem representado em falos, esperma e relações homossexuais ou onanistas.

O corpo grotesco pode encontrar sua idealização no obsceno da pornografia que depende das funções e humores corporais para construir suas imagens. A indústria pornográfica norte-americana, por exemplo, chama de "*money shot*" a ejaculação, [182] mas a valorização do esperma não é exclusividade ocidental. Os japoneses cunharam o termo *bukkake* [183] para a uma prática sexual peculiar na fetichização do sêmen. O artista japonês Takashi Murakami comenta essa valorização com a sua escultura *My lonesome cowboy* onde um personagem de anime (tradicional estilo de desenho animado japonês) ejacula

[182] MOORE Lisa Jean. **Sperm Counts**: overcome by man's most precious fluid. New York: New York University Press, 2007. p.73.

[183] Bukkake: termo originado do verbo japonês bukkakeru que significa algo como gotejar ou borrifar usado para designar a prática sexual na qual vários homens ejaculam sobre uma única mulher (ou outro homem). Disponível em: http://www.japanzine.jp/article/jz/744/the-almost-complete-japanzine-dictionary-of-japan-sex Acesso em: Setembro, 2013.

copiosamente na galeria. A figura, no entanto, não é a de um cowboy másculo e sim a de um adolescente andrógino, típica das representações orientais do anime que se apresentam como uma releitura do estilo de animação ocidental após os anos 1960, mas criam um novo código que vai influenciar de volta a cultura ocidental anos mais tarde.

Figura 31 - . Takashi Murakami. *My lonesome Cowboy*, 1998. Fibra de vidro e aço.

Fonte: http://archiv.ub.

A imagem de Príapo com seu falo desproporcional presente na arte grega, mas sempre estudado marginalmente é o corpo grotesco que se manifesta. Esse corpo se torna foco de meu interesse artístico desde as pinturas onde o sêmen é tema de representação em imagens onde os pênis eretos fazem a distinção das imagens clássicas de nus. A pornografia corrobora a imagem da funcionalidade corporal, ainda que esta seja encenada, assim como é encenada a autopromoção dos *selfies* de *Rhiz'hommes* que transitam entre a busca do ideal clássico do corpo atlético e a sexualidade desmedida do grotesco. O corpo de *Pintosas* por fim, é aquele "hiperbólico" e em constante "estado de construção" que mostra mais do processo mimético de formação da personalidade por ser um corpo não normativo.

A cultura e a história vêm nos mostrando que, além dessas possibilidades de relação de um corpo aberto às trocas, a construção do corpo sempre foi um processo coletivo envolvendo as instituições sociais, religiosas, profissionais e morais. A visão pessoal do corpo é, como defendido por David Le Breton, uma bricolagem ou quebra-cabeças que toma de

empréstimo a essas instituições as suas regulações formais [184] e por muitas vezes, devido a um sentimento de não adequação, como no caso das "pintosas" esses empréstimos podem ser contestados. As imagens corporais vão sendo construídas juntamente com a subjetividade, baseadas na relação que temos com nossos grupos sociais, suas restrições, imposições e liberdades. O resultado é a equação entre as escolhas e as imposições. Como afirma Le Breton: "O corpo é o suporte primeiro, fundamental, da mensagem social proferida [...]" [185], um campo explícito de interação entre o público e o privado, local onde qualquer ambiguidade é posta à prova por todos que convivem e compartilham dos mesmos códigos reguladores.

Vivemos atualmente um momento onde o corpo é reconstruído através de remodelações corporais, *bodybuilding*, implantes, próteses e alterações genéticas. O ser humano vai se tornando cada vez mais obsoleto em sua conformação puramente biológica e o *upgrade* que se pratica em *softwares* de computadores passa a ser o referencial para um corpo que é chamado então de pós-humano. [186] O gênero, classificação nunca precisa, após experimentar o impacto das transformações sociais, fica ainda mais impreciso ao ser manipulado e modificado pelas cirurgias transgenitais, tratamentos hormonais e alterações em documentos, mas enquanto uns buscam a adequação ao gênero almejado, outros preferem borrar as diferenças.

A discussão em torno dos limites corporais do pós-humano vai encontrar respaldo no "Manifesto Ciborgue" de Haraway que estende a dissolução corporal à dicotomia masculino/feminino. Haraway defende e elege o ciborgue como um símbolo da evolução humana, um ser que reúne os atributos orgânicos e cibernéticos em um só corpo, com a libertação dos padrões sociais baseados na biologia e na formação corporal sexuada. O ciborgue seria o ser além do sexo e do gênero por não precisar do mesmo para se reproduzir, tornando possível "um mundo sem gêneros, sem gênese, mas também sem um fim". [187]

---

[184] LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011. p.136.

[185] LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011. p. 48.

[186] SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

[187] HARAWAY, Donna. **A cyborg manifesto**. Disponível em: <http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html> Acesso em: 3 maio 2011. Tradução nossa.

Mas um mundo sem gênero seria um mundo sem libido? O interesse sexual é certamente uma das mais marcantes vias de acesso ao corpo do outro. O que nos atrai sexualmente nos salta aos olhos. O corpo heterossexual considerado por uma vasta parcela de nossa sociedade como regulador da normalidade costuma ser um corpo, até certo ponto, neutro que somente ativa a sexualidade do observador quando ocorre algum tipo de atração, despertando então um olhar mais atento e até imaginativo, caso contrário é apenas mais um corpo que passa despercebido na multidão diária de nosso cotidiano. Este corpo "neutro" provoca ruídos apenas quando foge das normas sociais de medidas, como físico ideal, tamanho, peso, cor da pele ou vestuário adequado. Logicamente só é possível falar de "corpo heterossexual" ideal levando-se em consideração os padrões regulatórios nessas escolhas do vestuário, do gestual, do tom de voz... Esse é um corpo que se enquadra e que enquadra os demais.

Aquele que se desvia, como é o caso do corpo andrógino da "pintosa", obriga um olhar mais reflexivo à medida que vai exigir uma comparação normativa, podendo despertar curiosidade, reprovação, surpresa, mas quase nunca indiferença. É um corpo que exclama a sua sexualidade, mesmo que não desperte interesse sexual, como o grotesco de Bakhtin é exagerado e prenhe. Um rapaz com trejeitos afeminados ou uma moça masculinizada são involuntariamente como cartazes publicitários de sua suposta preferência sexual. A suposição ou simples suspeita de um interesse desviante já é suficiente para despertar, no mínimo, comentários.

O que entra em jogo então são os padrões de aceitabilidade de cada grupo social, como bem explicado pelo conceito de "conveniência" de Michel de Certeau: códigos sociais utilizados pelos moradores do mesmo bairro, uma espécie de acordo mudo entre vizinhos que rege os limites da convivência, "repressões minúsculas" que exigem que se evite a "dissonância no jogo dos comportamentos". O elemento transgressor é, portanto, sempre alvo de comentários (a "tagarelice" como ressalta o autor) que podem ser somente curiosos ou maldosos, levando a repulsa, exclusão e em casos extremos, descambando para o ódio e agressão. "Não convém dar muito na vista", a troco de ser excluído do grupo. [188]

[188] CERTEAU, Michel; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano 2**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011. p.47.

Figura 32 -17ª Parada do Orgulho LGBT do Rio de Janeiro.

Fonte: Guillermo Giansanti /UOL. http://noticias.uol.com.br

Hoje, no entanto, temos cada vez mais, considerando as sociedades capitalistas ocidentais, indivíduos que deliberadamente ou não, "dão na vista", ou como se diz no Brasil: "dão pinta", assumindo em seu corpo e cotidiano a ambiguidade de sua sexualidade. A "pintosa" é um ser decorado. A escolha de vestimentas e acessórios, bem como seu gestual é carregada de uma expressividade exagerada. Sua figura é marcante e marcada por estereótipos e julgamentos ou, poderíamos dizer em uma sociedade heteronormativa, manchas. Michel Pastoureau, por exemplo, em sua análise sociológica dos códigos presentes em vestimentas, mostra que, ao longo da história, a roupa teve um caráter segregador onde cada indivíduo deveria escolher "aquela que corresponde ao seu sexo, seu estado ou sua posição social." [189] O autor opõe as significações dos tecidos lisos, listrados e estampados, observando que o "liso verdadeiro" tem uma origem rara dada a dificuldade de fabricação desses tecidos há séculos, o estampado é encarado como um "liso valorizado" pela decoração das figuras e padronagens e o listrado por sua vez é um padrão repetitivo que não permite saber a distinção entre figura e fundo, sendo reservado, portanto, aos excluídos sociais em forma de identificação, como no caso dos antigos presidiários com uniformes listrados. [190]

[189] PASTOREAU, Michel. **O Pano do diabo**: uma história das listras e dos tecidos listrados. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. P.27.

[190] Ibidem. P. 34-36.

Pode-se estender esta comparação têxtil à diferenciação comumente empregada pelos pais na definição e reforço dos gêneros dos filhos. O liso, plano ou pleno poderia ser associado com o gênero supostamente puro: o azul dos meninos e o rosa das meninas. Enquanto que o listrado introduziria a mistura, a ambiguidade. A superfície listrada "parece trapacear, pois impede os olhos de distinguir a figura do fundo sobre o qual ela está disposta." [191] Assim também é o efeminado, um indivíduo que borra as distinções entre os gêneros, utiliza ambos os códigos em um só corpo, compartilha com o listrado ambivalente o peso da notoriedade rechaçante, uma espécie de "sinalização depreciativa" que é mais forte para as virtudes negativas do que para as marcas enaltecedoras.

Essa figura "listrada" ou "pintada", no entanto, não recebe somente da sociedade suas marcas. A "pintosa" constrói seu comportamento da mesma maneira que todos os indivíduos, através de suas escolhas, vivências e modelos. Continuando na metáfora têxtil, a construção da imagem do corpo é sempre, como defendido por Le Breton, "um tecido de retalhos de referências diversas." [192] No caso da "pintosa", a marca pejorativa pode vir como mecanismo de sobrevivência ou até de revolta em uma sociedade normatizadora e vai transitar entre uma notoriedade almejada pelo exagero dos gestos e a exclusão social advinda da impossibilidade de adequação ao seu meio. Os retalhos, nesse caso, são escolhidos e impostos ao mesmo tempo, combinações cuidadosamente construídas ou remendos impostos pelo desgaste da agressividade social.

A construção corporal desse sujeito se apresentará como um retrato composto, montagens de referências femininas e masculinas buscadas nas mídias de massas na tentativa de aproximação de um nebuloso ideal, permeado pela vivência mediada das imagens. Os retratos, sejam fotografias, pinturas ou filmes, que se acumulam no imaginário de cada um, alimentam constantemente a figura pública que se constrói diariamente e vai sendo pincelada como uma tela de inúmeras camadas que não se termina. O corpo é então tido como uma arena onde o que está em jogo é a possibilidade de uma vida com escolhas mais amplas. Le Breton mostra que para o homem ocidental o corpo é "[...] um objeto muito particular, certamente mais íntimo que os outros." [193] Nesse local onde a subjetivação parece ter mais possibilidade de realização, a luta entre o dentro e o fora, entre o indivíduo e a sociedade, vai ser materializada em gestos, marcas, roupas e posturas. O caráter insólito desse subgrupo faz

---

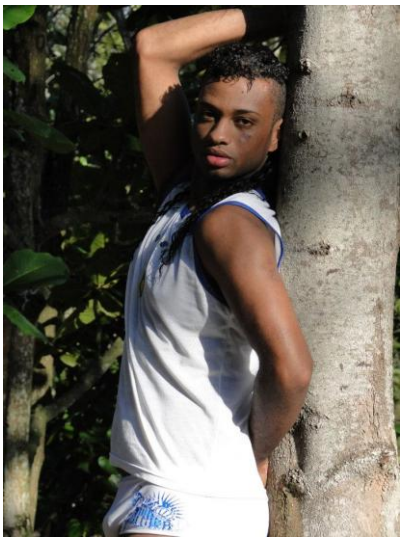
[191] Ibidem. P 45.

[192] LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011. P.139.

[193] LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011. P. 151.

com que esse corpo seja distinto dos demais. Já que não pode se adequar ao nivelamento apagador das normas, o corpo da "pintosa" torna-se pontual no cotidiano.

Figura 33.- *Felipe Sampaio*.



Fonte: Autor Desconhecido. Acervo pessoal (imagem cedida pelo modelo).

Essa relação tensa que tende a definir territórios e delimitar corpos através das aparências só é possível levando em consideração a dominância do olhar em nossa sociedade. Georg Simmel observou, no início do século XX, que o olhar é característico da sociabilidade urbana. Ao comparar os homens das grandes e pequenas cidades, o autor observa que o transporte coletivo foi o local onde ao longo do tempo o homem urbano desenvolveu sua predileção pelo olhar, devido ao longo tempo em que as pessoas são obrigadas a, no mesmo ambiente, se olhar sem se falar. Essa polarização sensorial é claro, se acentua também pela presença dos meios de comunicação que se oferecem exclusivamente à visão. [194]

O local social e as relações interpessoais são permeadas, como sabemos, pelo espelhamento dos comportamentos e pelas construções imagéticas. A mesma mimese que se apresenta como ferramenta de relação e construção subjetiva é a que se mostrou, durante muito tempo, um paradigma artístico, na busca incansável da arte ocidental pelo "real". Segundo André Rouillé ainda hoje vemos a questão com acentuada atenção.

[194] SIMMEL, Georg apud LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011. p. 160.

> Estamos mergulhados na mimese: nossas sensibilidades, nossos modos de ver e nossas relações com o real, estão aí profundamente impregnados. Tornando mimético o próprio material artístico. […] A mimese que tinha deixado de ser o objetivo da arte, torna-se agora, o ponto de partida.[195]

O real retorna, mas com inúmeras possibilidades e com ele o sujeito, que ressurge transformado, com suas "identidades *prêt-à-porter*" [196], uma espécie de galeria de retratos disponível ao consumo. O sujeito enxerga além de si mesmo, não mais como o detentor do olhar cartesiano da perspectiva e ciente de que não é o ponto central do sistema visual, mas parece perder-se na busca de um horizonte familiar. Como demonstrado por Lacan: o olhar "preexiste ao sujeito" [197], que agora sente também como se fosse olhado, tocado pelas imagens, percebe-se a si mesmo como uma delas, vê-se como tal. Digitalizado e desmaterializado ele percorre infinitas distâncias e atravessa diversos anteparos.

Nossa sociedade mimética por formação, icônica por religiosidade, simbólica pela linguagem, vive buscando no "índice" esse ponto de encontro entre o real e o imaginário. Os documentos timbrados ou assinados por um tempo puderam prover essa necessidade de atestação do fato, as fotografias também pretenderam esse contato, depois a transmissão televisiva ao vivo, o raio-X, a ressonância magnética... [198] Agora a digitalização e virtualização do mundo parecem complicar o processo. As imagens dos mais variados tipos e graus indiciários estão por toda a parte e os documentos e arquivamentos fazem parte de nosso cotidiano computadorizado. Lidamos nós mesmos com a manipulação das imagens nos dispositivos de captação e *softwares* de edição e constatamos cada vez mais a fragilidade da informação digital através dos ataques de *hackers*. O ícone está cada vez mais imbricado com a realidade e não só para velá-la, mas para, por ter sido construído a partir dela, reconstruí-la. A percepção da interpenetração entre as categorias semióticas se amplia à medida que a criação e utilização dos signos aumentam.

Em um mundo profuso em imagens, as vias de formação e transformação dessas se tornam cada vez mais complexas e intrincadas e os produtores e receptores não mais definidos. Todos nós temos nossos modelos desde a infância que vão guiar a escolha de

---

[195] ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009. p. 341.

[196] ROLNIK, Suely. **Toxicômanos de identidade**: subjetividade em tempo de globalização. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Toxicoidentid.pdf > Acesso em: Abril, 2012.

[197] LACAN, Jacques apud. FOSTER, Hal. O retorno do real. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, vol. 1, ano 6, nº 8, p. 162-86, jul. 2005.

[198] ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009. p.157.

roupas, palavras, gestual, tom de voz etc. Essas escolhas essas vão sendo feitas ao longo da construção de nossa própria subjetividade. Mas esses modelos, não são arquétipos retirados de uma suposta realidade. O sujeito contemporâneo cada vez mais constrói cuidadosamente a sua imagem através de fotografias, filmes e ícones da cultura de massa e mais que um iconófilo, ou um adorador fetichista de imagens, ele é um iconoclasta, que como na análise de Didi-Huberman, confere às imagens um poder muito maior e por isso mesmo pretende o domínio destas. [199]

Uma iconoclasta, isso que uma "pintosa" é. Sujeito que se utilizando dos ícones e símbolos de masculinidade e feminilidade, desloca-os e destrona-os por completo. Ela não é uma cópia de um gênero, os gêneros polarizados é que são cópias reproduzidas ao longo das gerações em suas relações de "coisas de menino e coisas de menina". A "pintosa" é então cópia da cópia, ou melhor, é aquela que vem expor o processo da cópia, que usa a potência dos simulacros a seu favor. [200] Mas destruindo os ícones que a alimentam, ela não se tornaria mais um signo vazio? E que efeitos teriam então um processo de iconização dessa figura? Obviamente nossa sociedade capitalista já produz esses ícones há tempos nas figuras andróginas da cultura de massa que são como observou Jean Baudrillard, de maneira pessimista, como "signos carnívoros da sexualidade" que executam uma "estratégia de exorcismo do corpo pelos signos do sexo." [201]

Baudrillard enxerga na transexualidade uma artificialidade, a "indefinição dos polos sexuais" e portanto indiferença ao sexo como gozo. O autor prossegue afirmando que "todos somos transexuais" em uma surpreendente afinação com os conceitos de performance de gênero da Teoria Queer e exemplifica citando figuras populares como a atriz pornô Cicciolina, os cantores americanos Madonna e Michael Jackson. "Todos eles são mutantes, travestis, seres geneticamente barrocos cujo *look* erótico oculta a indeterminação genérica". Para Baudrillard Jackson é melhor que a imagem de Cristo para reinar sobre o mundo e reconciliá-lo pois se converte em uma figura inocente e pura, andrógina, sem sexo e sem raça. [202] Instituir uma definição, executar um retrato, dessa figura multiforme, seria então definir

---

[199] DIDI-HUBERMAN, Georges**. Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.. p. 88.

[200] BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desaparição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 26.

[201] BAUDRILLARD, Jean. **La trasnsparencia Del mal**: Ensayos sobre lós fenômenos extremos. Barcelona: Anagrama, 1990. p. 27-29. Tradução nossa.

[202] BAUDRILLARD, Jean. **La trasnsparencia Del mal**: Ensayos sobre lós fenômenos extremos. Barcelona: Anagrama, 1990. pp. 26-27. Tradução nossa.

um terceiro gênero? A construção desse novo ícone seria mesmo a destruição dos anteriores ou ainda teria o poder de formar uma nova e concomitante classificação, um novo significado?

"Um travesti da estética". É como Baudrillard classifica Andy Warhol no mesmo texto. "Um precursor de uma mestiçagem perfeita e universal da arte". Em sua dura análise do pós-modernismo o autor francês continua "Já não temos convicção estética nem sexual, já que professamos todas." [203] Segundo essa análise, a percepção e vivência do gênero como performance ou da arte como referência forma seres apolíticos que ao abrirem mão de polaridades, abrem mão também de opinião. A complexidade de um mundo plural, rizomático e não binarizado é excluída dessa versão apocalíptica. Talvez a "pintosa" seja mesmo esse símbolo iconoclasta do "fim dos tempos". Felizmente.

A pintura de *Pintosas* mais que ícone, funciona como símbolo social que vem ao encontro dos modelos para enaltecê-los, para criar uma galeria de figuras respeitáveis, dignas de memória coletiva em um dispositivo frágil de valoração, tencionando as categorias de gênero artístico, utilizando-se dos símbolos clássicos como pintura em tela, retrato histórico e enquadramento tradicional. Assim como os bustos históricos tornado anônimos pelo tempo e cobertos de grafitti, *Pintosas* assume a inevitabilidade do esvaziamento de sentido da imagem do indivíduo e portanto esconde pinturas e apresenta vídeos sem nomes, com sujeitos que não criam narrativas além da coletiva. Enquanto para o modelo e seus pares, a imagem na tela tem especial importância pelo reconhecimento de uma fisionomia, para o espectador dos vídeos, que não conhece os modelos ou compreende seu idioma, o que ganha corpo é o conjunto de experiências compartilhadas que atravessam gerações e culturas distintas.

Como supôs Scott Head através de Gilles Deleuze: "[...] a vida [...] necessita das 'potências do falso' para ganhar existência. [204] Uma imagem pode ser bem mais que um simulacro e um signo vazio talvez possa carregar o significado de mudança. Head continua afirmando que "se imagens são capazes de intervir no mundo, é porque tal mundo já é *habitado* por imagens, assim como por lembranças, fantasmas, sombras [...]". [205] Como o Pós-Modernismo veio atestar, uma mescla de referentes cria, pois, um novo referente. Tal indivíduo múltiplo e constantemente "repintado", que tem como modelos, por sua vez,

---

[203] BAUDRILLARD, Jean. **La trasnsparencia Del mal**: Ensayos sobre lós fenômenos extremos. Barcelona: Anagrama, 1990. pp. 28. Tradução nossa.

[204] GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott (Organizadores). **Devires imagéticos**: a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7letras, 2009. P.41.

[205] Ibidem. P. 42.

retratos de personas midiáticas ou estereótipos de feminilidade e masculinidade, estende sua performance à pose.

Em uma realidade repleta de imagens e cópias, a pintura seria então capaz de fazer frente à complexidade do mundo contemporâneo? É interessante analisar a questão através do trabalho do pintor alemão Gerard Richter, que sobreviveu à Segunda Guerra Mundial, viveu na Alemanha divida pelo muro, se formou na academia de belas artes, tendo o Realismo Socialista como primeira referência, escolheu o lado ocidental capitalista tendo a Pop Art como influência, passou pelos períodos de desvalorização e retorno da pintura entre 1960 e 1990 e continua a produzir até hoje aos 82 anos de idade. Robert Storr entrevistando Richter em 2002 ressalta que nos anos 1960/1970 havia uma negação da tradição, do antigo e que tudo deveria ser relevante, tudo deveria ser uma crítica cultural, o que levava a uma negação da pintura como atividade potencialmente expressiva. Essa situação segundo Storr vai encontrar paralelos com o período pós-moderno que considera a imagem como um arbitrário fragmento de linguagem em um sistema de signos que não mais funciona, daí as referências sem pudor do período. [206] Em 1977 quando a pintura ainda brigava por espaço com a arte conceitual, Richter foi entrevistado também por Amine Haase que perguntou: É possível pintar ainda? O pintor alemão então respondeu:

> É mais difícil. Por um lado, há a fotografia, que é bem melhor em retratar tudo; há a história da arte que há muito tempo já demonstrou tudo; e existem as novas mídias – vídeo, performance e o resto – que consegue um apelo mais contemporâneo nas coisas. Mas, por outro lado, o prazer de pintar prova a necessidade da pintura – Todas as crianças pintam, espontaneamente. Pintar tem um futuro brilhante. Não tem? [207]

Segundo a lógica do mercado de arte, considerando os recordes atingidos em leilões em 2012 e 2013 de pinturas, a resposta é afirmativa – é possível pintar ainda, [208] mas ainda hoje, passados os movimentos de retorno da pintura dos anos 1980, deve-se questionar, como Richter o fazia já em 1984, "o que ainda é possível e permitido fazer com a pintura" [209] É o que tenho feito com *Pintosas*: voltar para o ateliê e mais que investigar a materialidade da

---

[206] ELGER, Dietmar; OBRIST, Hans Ulrich. **Gerhard Richter**: writings 1961-2007. Nova Iorque: Distributed Art Publishers, 2009. Pp. 401 e 422. Tradução nossa.

[207] ELGER, Dietmar; OBRIST, Hans Ulrich. **Gerhard Richter**: writings 1961-2007. Nova Iorque: Distributed Art Publishers, 2009. p. 98. Tradução nossa.

[208] Disponível em: <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-22538258> Acesso em: Novembro, 2014.

[209] ELGER, Dietmar; OBRIST, Hans Ulrich. **Gerhard Richter**: writings 1961-2007. Nova Iorque: Distributed Art Publishers, 2009. p.137. Tradução nossa.

pintura, tentar entender a necessidade de produção da imagem figurativa e em especial que afetos a produção manual dessa imagem podem causar, buscando sentido mais na intenção do gesto, que em seu produto. Em se tratando de retratos, mais que o apertar de um botão da câmera fotográfica, o desenho de um rosto requer um tempo estendido de investigação, um tempo que normalmente não é dispendido em uma situação social habitual. O rosto é normalmente percebido como o território protegido onde se precisa de uma permissão especial para ali se demorar e essa permissão é dada ao pintor que se utiliza de suas habilidades para desfrutar desse vínculo temporário.

Nicolas Bourriaud defende que o novo paradigma artístico a partir dos anos 1990 seria o social. As obras de arte de hoje estariam baseadas na troca de experiências e socialização e em um mundo cada vez mais dominado pela lógica do mercado onde o sujeito se torna "mero consumidor de tempo e espaço, [...] a atividade artística se esforça para efetuar modestas ramificações." [210] A pintura acompanha esse processo como podemos confirmar em obras como a do artista chinês Chen Shaofeng que propõe uma interação entre modelo e pintor na série *Diálogos com os camponeses de Tiagongsi*, exibido na Bienal de São Paulo de 2004. [211] Em uma vilarejo da China, enquanto o artista produz um retrato o modelo é convidado a representar também o pintor. A ação é repetida diversas vezes como que criando um inventário da sociedade local. As obras são expostas juntas e em longas séries de pares onde informações pessoais dos modelos são escritas nas bordas. Devido ao caráter frontal do enquadramento e à serialização das imagens é notória a relação com sistemas de identificação como fotos de documentos. [212] Esse "projeto sociológico" como considerado no catálogo de uma de suas exposições solo em Pequim [213] ganha uma nova camada de leitura se lembrarmos que a China é o país mais populoso do mundo, e no entanto, este projeto tem sido repetido em outras cidades ao redor do mundo.

---

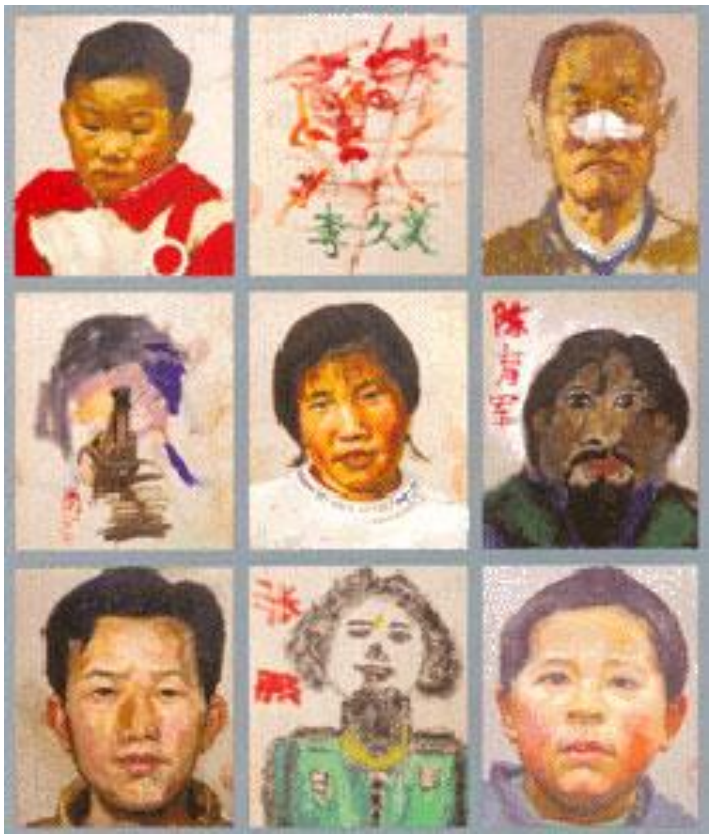
[210] BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins fontes Editora, 2009. p.7.

[211] Disponível em: <http://www.whitespace-beijing.com/ExhView.asp?language=en&id=11> Acesso em: Novembro, 2014.

[212] BORGES, Alan Fontes. **Rumos da pintura na era da imagem técnica**. 2010. 149f Dissertação (Mestrado em Artes) Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

[213] Disponível em: <http://www.whitespace-beijing.com/ExhView.asp?language=en&id=11> Acesso em: Novembro, 2014.

Figura 34 – Diálogos com os camponeses de Tiagongsi



Fonte: http://www.artfacts.ne

A discussão formal e técnica da pintura é posta em segundo plano pela serialização e apelo do "autorretrato" coletivo do artista. Torna-se interessante observar como pessoas que não são consideradas artistas, incluindo crianças, se expressam através da pintura de diferentes formas e com distintos graus de habilidade, sempre comparados à habilidade adquirida pelo artista formado. Cada um dos retratos é assinado tanto pelo modelo quanto pelo artista. O comentário de Richter a respeito do prazer da pintura vem à mente então: "todas as crianças pintam, espontaneamente" [214] O processo e as relações de afetos criados pela prática, mais que a obra em si, tornam-se o foco do interesse artístico e a pintura encontra uma via de alinhamento com as linguagens contemporâneas.

[214] ELGER, Dietmar; OBRIST, Hans Ulrich. Gerhard Richter: writings 1961-2007. Nova Iorque: Distributed Art Publishers, 2009. p. 98. Tradução nossa

4 CUBO BRANCO E QUARTO ESCURO

Quarto Escuro, também conhecido pelo seu nome em inglês, *Dark Room*, é uma sala comumente encontrada em boates e saunas LGBT onde homens tem relações sexuais no anonimato da escuridão. Cubo Branco é o conceito expositivo instaurado pelo modernismo onde o museu ou galeria deveriam ser neutros em relação à obra de arte exposta. Ambos os conceitos tem caído em desuso. O primeiro através da nova cultura dos aplicativos de encontro que permitem a localização e contato do parceiro sexual através dos *smartphones* e o segundo através dos novos conceitos expositivos de espetacularização, teatralizando o local da obra de arte. [215] Estes conceitos são usados aqui portanto de forma metafórica, simbolizando uma identidade gay e a institucionalização da arte respectivamente.

O Quarto escuro é um local de liberdade controlada, onde tudo pode ser feito por aqueles que normalmente têm sua libido restrita à obscuridade. Onde beleza e masculinidade não podem mais ser elementos discriminatórios. Ironicamente é o lugar de revelação dos desejos negativos. Lawrence R. Schehr descreve de maneira exemplar esse espaço ao analisar a representação da homossexualidade na literatura francesa do início do século XX:

> [...] usualmente em um bar gay (aqueles em sauna gay são chamados de "salas de orgia") onde o contato sexual indiscriminado pode ocorrer. Especificamente, o contato é indiscriminado no sentido de que as pistas visuais são poucas e distantes entre si, porque o quarto é mal iluminado na melhor das hipóteses. Sendo as pistas auditivas um tabu - não se conversa nessas áreas – as únicas *shibboleths* para discriminação são táteis. O quarto escuro é uma das mais puras encarnações de espaço para as máquinas desejantes deleuzianas ou uma múltipla película libidinal de Lyotard. [...] é uma caótica, mal definida orgia, onde os papéis de sujeito e objeto, passivo e ativo, e a preferência não são mais pertinentes. [216]

O Quarto Escuro se relaciona ao Cubo Branco em um jogo de oposições e semelhanças. Ambos os espaços são locais de exclusividade onde a fala é desencorajada, mas

---

[215] CASTILLO, Sonia Salcedo Del. **Cenário da arquitetura da arte**: montagens e espaços de exposições. Rio de Janeiro: Martins Fontes Editora, 2008. P. 24.

[216] SCHEHR, Lawrence R. **French gay modernism**. Champaign: University of Illinois Press, 2004. P. 82. Tradução nossa.

um é o território onde qualquer homem em busca de sexo ilegítimo pode entrar, o outro onde uma obra de arte em busca de legitimação é previamente selecionada. Um é o local onde o toque é o principal sentido pois nada se vê, o outro onde tudo está exposto mas nada pode ser tocado. Em ambos os locais se busca aceitação mas no primeiro através do anonimato e no último pela notoriedade.

O espaço de *Pintosas* se divide também entre ambientes íntimos e públicos. A execução dos retratos requer o isolamento quase íntimo entre modelo e pintor, então a conversa que está sendo gravada flui solta e a pintura pode se construir sem interferências externas. Ao término da seção, o retrato segue para a domesticidade dos aposentos do modelo e mesmo que seja exibido com orgulho, provavelmente o será entre um grupo seleto de amigos. O vídeo almeja a notoriedade na exibição pública da galeria e apesar de reprodutível, flerta com a unicidade da pintura na exibição exclusiva da videoinstalação na escuridão do espaço. As imagens, tanto a pictórica quanto a videográfica, se relacionam à distância em espaços desejantes. Tensão semelhante já era encontrada nas séries *Porn Displacement* e *Rhiz'hommes* que por utilizarem imagens retiradas da Internet questionavam o local ideal da imagem artística. A primeira pela inclusão da imagem pornográfica dentro da lógica expositiva, ao transformar fotografia de baixa resolução em impressões em tela a serem expostas em paredes e a segunda por manter o produto artístico na imaterialidade da imagem digital, por se tratar de um trabalho de *web art* que recusa o espaço expositivo institucional.

Os salões parisienses do fim do século XIX regulavam a arte pelos interesses das elites que os financiavam, excluindo aqueles que não se adequassem às normas estabelecidas, chegando ao ponto em que os grupos de vanguarda começaram a quebrar as regras através de exposições individuais e dos salões independentes. [217] As associações de artistas em cidades como Berlim, Viena e Bruxelas, chamadas secessões romperam com os padrões vigentes, levando ao desenvolvimento da exposição de arte "concebida como acontecimento" que transformava o espaço expositivo em uma "espécie de teatro mudo", tendo a Secessão Vienense de 1902 inaugurado o paradigma do cubo branco que anos mais tarde se tornaria a regra. [218]

---

[217] CASTILLO, Sonia Salcedo Del. **Cenário da arquitetura da arte**: montagens e espaços de exposições. Rio de Janeiro: Martins Fontes Editora, 2008. P. 39.

[218] Ibidem. Pp. 43 e 44.

Enquanto ainda florescia o Expressionismo, movimento com fortes raízes alemãs e influência Nietzscheana, o Construtivismo Russo vai fundamentar as bases de uma arte politicamente engajada e de tendências funcionalistas que mais tarde vão permitir o Neoplasticismo criar os princípios do espaço expositivo frio, como observa Castillo, onde se evitavam os elementos decorativos para criar um ambiente onde apenas "quadros e planos eram relacionados", fazendo surgir o ideal racionalista de parede branca para "evitar conflitos entre obra e espaço", ainda utilizado por inúmeros museus e galerias. [219] O Cubo Branco se estabelece como método expositivo ideal.

Após a Segunda Guerra Mundial, contando com a imigração de pensadores e artistas europeus, Nova Iorque se estabelece como novo polo cultural mundial e um novo paradigma se instaura: o do modernismo. A especificidade dos meios se define com o discurso do crítico de arte Clement Greenberg e a década de 1950 permite que se estabeleça novamente o controle através do patronato da corporações empresariais, e a arte cada vez mais se assume como investimento econômico. Além de privilegiar a abstração sobre a figuração, a arte da época ainda conta com a pressão cada vez maior advinda do novo mercado instaurado. [220] As exposições de arte se tornam cada vez mais heterotopias.

Em 1967, Foucault apresentou o termo heterotopia em uma conferência no Cercle d'Études Architecturales em Paris. O autor ao identificar a época de então como a do espaço simultâneo, problematizou questões referentes à demografia através do novo termo que se opõe à palavra utopia, ao mesmo tempo em que a complementa. Ao contrário da irrealidade da utopia, uma heterotopia seria um local real onde espécies de utopias poderiam ser realizadas, um lugar simultaneamente mítico e palpável. Exemplos destes locais seriam os espaços sagrados, os colégios internos (heterotopias de crise), os asilos, as prisões (heterotopias de desvio) ou os jardins e bordéis (heterotopias de compensação) [221].

Foucault definiu em cinco os princípios que envolvem as heterotopias. O primeiro é que todas as culturas criam esses locais, o segundo é que sua função muda de sentido ao longo

---

[219] CASTILLO, Sonia Salcedo Del. **Cenário da arquitetura da arte**: montagens e espaços de exposições. Rio de Janeiro: Martins Fontes Editora, 2008. Pp. 58 e 59.

[220] Ibidem. Pp. 28.

[221] FOUCAULT, Michel. Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

do tempo, o terceiro é de que elas sobrepõem simultaneamente vários espaços, o quarto é que existe uma ruptura temporal (como em um cemitério ou museu que alongam e acumulam o tempo ou como nas feiras e circos que tem na fugacidade sua principal característica) e o quinto é que elas pressupõem uma passagem ou ritual iniciático. As heterotopias não são absolutamente herméticas, mas também não são totalmente abertas.

Obviamente toda essa categorização é fluida já que pressupõe a sobreposição de locais, tempos e sujeitos, então seria interessante observar o conceito de heterotopia associado a um grupo que por definição não tem suas delimitações precisas: o grupo homossexual. O Quarto Escuro, assim como o Cubo Branco podem ser considerados então como heterotopias de compensação, pois podem ser observados em diferentes locais do mundo mas com interesses similares, tem funções que mudam ligeiramente de acordo com sua ocupação e tem temporalidades limitadas.

Segundo o Dicionário Aurélio, homossexual é aquele que tem afinidade ou atração por um indivíduo do mesmo sexo, [222] o que permite incluir muitas acepções e até pensar na probabilidade temporal do adjetivo. Um indivíduo pode se atrair temporariamente por alguém do mesmo sexo, a menos que o termo se aplique somente aos que tem exclusivamente relações homossexuais, sem incluir os indivíduos que levam uma vida social heterossexual e eventualmente dão vazão a esse desejo. O termo abre espaço a ambiguidades, assim como a vivência das sexualidades. A homossexualidade, como vimos, vai começar a ser associada a uma identidade a partir das classificações médicas do século XIX [223] e no século XX se investe de força política, primeiro contra a repressão institucional e posteriormente contra a condenação midiática durante a epidemia da AIDS.

O grupo *gay*, no entanto, sempre foi um grupo estereotipado e a generalização é o que possibilita sua existência. É a reunião em sua marginalização que legitima, por exemplo, a sigla LGBT (lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros). Sobre essa legenda encontraremos o menino que gosta de meninos, o homem que se casa com homens, a mulher que se casa com mulheres, o “urso” com seus amigos peludos, o menino que se veste de menina, o homem que se transforma em “rainha”, a mulher que se transforma em

[222] FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Novo Aurélio Século XXI**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1999.

[223] REED, Christopher. **Art and homosexuality**: a history of ideas. New York: Oxford University Press, 2011. p. 69.

"caminhoneiro", a mulher que um dia foi homem, o homem que um dia foi mulher, a menina que se veste de menino e a menina que gosta de meninas. Onde poderiam se reunir essas figuras? Talvez em uma heterotopia que reúna os atributos de crise, desvio e de compensação simultaneamente: nas boates *gay* e no quarto escuro comumente encontrado nelas. Essa caixa ou clube que permite que os desviantes em crise compensem os seus cerceamentos diários, saiam do encerramento do "armário" para a escuridão de um quarto. Mesmo atualmente, quando os bares *gays* não são mais a única possibilidade de encontro, ainda é buscado um local livre de olhares curiosos ou ameaça de agressões.

Um dos estereótipos dos *gays* na sociedade é o do exagero. Tratando-se especificamente do homem *gay*, da mesma maneira que o falo é um sexo à mostra, o gay seria um homem ao quadrado, "hipergênero" [224] elevado em sua potência de pêlos, pênis e músculos. Basta uma visita a uma boate *gay* para saber que macheza é um dos atributos homossexuais. Nada mais natural para um Narciso que tem como ídolo Apolo e como líder Dionísio. Mas o feminino também é exacerbado nessa caixa. A mulher torna-se a Diva, a *Lady*, a Santa, *Madonna*. Mulher ao quadrado que, tornada estereótipo pode vestir o corpo daquele que se despoja de sua masculinidade para se tornar a *wonderwoman*, a rainha da noite envolta em brilhos, raios e labaredas, a *drag*. A ótica é a de um indivíduo que já liberou as nuances de seu *self*, perdido no espelho transformado em símbolo de seu desejo homoerótico, como as "*barbies*" [225] na boate dançando com o seu próprio reflexo.

Se existe um grupo específico, à parte, que se possa chamar de *gay*, essas personagens certamente o habitarão e não estarão sozinhas. Destacadas dentro do globo espelhado da *Disco*, no brilho do *glitter* ou no reflexo do suor dos músculos, tais personagens poderão provocar o repúdio ou o estranhamento por sua vivência extremada, mas não devemos esquecer que essa é a sociedade do espetáculo. [226] Essas relações não se caracterizam necessariamente como de amizade, mas a sensação de pertencimento é algo que se pode observar de positivo na identificação com determinados grupos e eles são vários em um ambiente *gay*. A exclusão ou representatividade distorcida dentro da sociedade pode ser o que

---

[224] DÍAZ-BENITEZ, María Elvira. **Nas redes do sexo**. Rio de Janeiro. Zahar, 2010. p. 117.

[225] *Barbie*: *gays* viris e musculosos. Ver: GONTIJO, Fabiano. **O arco-íris e o Rei Momo**: etnografia da construção social de imagens identitárias homossexuais através das bandas do carnaval do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.armariox.com.br/conteudos/artigos/029-arcoirisereimomo.php>. Acesso em: 22 jan. 2012.

[226] DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

leva à criação desses grupos. A anomia presente na vida diária é o que empresta hospitalidade aos ambientes escuros e oníricos das casas noturnas que recebem as *barbies*, os *bears*,[227] as "bichas" e as *drags*.

Como uma caixa dentro de outra, existe neste local uma heterotopia sobreposta, já que do grupo que frequenta a boate, nem todos se aventuram pelos ambientes reclusos de sexo condensado dos quartos-escuros. O *darkroom* é um espaço normalmente encontrado em boates *gays* com iluminação baixa ou inexistente onde o sexo fortuito é livre e incentivado. Em um desvio dentro do desvio, o sujeito compensa temporariamente a superexposição do estereótipo *gay* no sexo anônimo desses espaços onde ninguém é de ninguém.

O banheiro que por vezes fica próximo aos *Darkrooms* pode ser outra heterotopia homossexual. É conhecida entre os homens gays a prática do "banheirão", essa sim uma heterotopia que é intimamente ligada àquela parcela de tempo que Foucault chama de heterocronia. Não só o banheiro da boate, mas todo e qualquer banheiro público masculino pode se transformar em um ambiente de possibilidades sexuais além das classificações normativas de orientação sexual. [228] Uma demora não usual no mictório certamente não se relaciona com uma reflexão acerca do *readymade* duchampiano. Nesses ambientes todos ficam à espreita, esperando a oportunidade para o gozo rápido. Não é de se espantar que essa subcultura tenha criado o *gloryhole*, um orifício entre os reservados do banheiro público através do qual o sexo é garantido, assim como o anonimato [229]. O Shopping Frei Caneca, em São Paulo, conhecido reduto *gay* colocou avisos em seus banheiros lembrando que a prática de ato obsceno pode ser punida com detenção [230].

A homossexualidade certamente é muito mais aceita hoje em nossa sociedade do que há algumas décadas atrás, mas ainda é um tema visto com tabu por grande parte da população, inclusive sendo ainda punida com morte em vários países. Estas heterotopias de crise

---

[227] *Bear*: Urso em inglês. Homossexual assim denominado em função de algumas características físicas como barba e pêlos corporais e por não cultuarem ou até mesmo serem avessos à modelagem do físico. Em: CROCCO, Luciano; GUTTMAN, Erik. **O processo de escolha de casas noturnas em São Paulo para público gay masculino e suas implicações estratégicas**. Disponível em: <http://www.unisantos.br/mestrado/gestao/egesta/artigos/53.pdf>. Acesso em: 02 out, 2012.

[228] Disponível em: < http://www1.folha.uol.com.br/folha/colunas/destaquesgls/ult10009u324196.shtml> Acesso em: 26 Set, 2013.

[229] Disponível em: < http://www.urbandictionary.com/define.php?term=glory%20hole> Acesso em: 30 Set, 2013.

[230] Disponível em: < http://www1.folha.uol.com.br/folha/colunas/destaquesgls/ult10009u324196.shtml> Acesso em: 21 Set, 2013.

compensariam o desejo homossexual latente (principalmente da sociedade masculina), nos banheiros, vestiários, cinemas, casas de massagem ou termas. O desejo do homem por outro homem ainda se protege em temporalidades fugazes e espaços reclusos de caixas, reservados e armários (metafóricos ou não), ou mais recentemente nas tecnologias de relacionamento telemático.

O que *Pintosas* pretende, portanto, é relacionando os espaços do Quarto Escuro e do Cubo Branco como metáforas, criar um jogo de exposição e velamento, orgulho e vergonha que mimetiza a necessidade diária que muitos homossexuais enfrentam pela necessidade de uma postura heteronormativa. Trata-se de expor a imagem do sujeito que se mantém "no armário" por questões de sobrevivência ou do sujeito que lidando agressivamente com as mesmas questões expõe violentamente suas preferências sexuais através de um comportamento estridente. *Pintosas* é sobre o que se tem orgulho de mostrar e a parede onde se pendura a imagem funciona aqui como símbolo desse orgulho.

O desejo pelo mesmo sexo, como sabemos pelo mito de narciso e suas interpretações psicanalíticas, também vai encontrar no espelho uma das suas metáforas. Esse espaço, segundo Foucault, é ao mesmo tempo utopia, pois é um lugar virtual e heterotopia, pois é um objeto do mundo real que exerce uma força no sujeito "dentro" dele. Da *boite* para a caixa, da caixa para o banheiro, do banheiro para o espelho, do espelho para o armário, ou todos esses locais reversa e simultaneamente. Uma janela virtual comumente encontrada dentro dessas limitações cúbicas dos quartos, banheiros, vestiários e armários. O amor que não ousava dizer o nome, agora o diz, mas ainda mantém suas carapaças protetoras. Ou seriam carapuças culposas? O mito também nos lembra que o reflexo é um ardil para escapar dos olhos que não podem ser encarados de frente. Um ardil ardente na comunicação muda dos espelhos dos "banheirões". O que já estava expresso através dos selfies de *Rhiz'hommes* que tratavam desse jogo de velamento e exposição com as fotografias tiradas na intimidade, mas divulgadas na ubiquidade da Internet.

É ainda, portanto, através de janelas e reflexos, dentro de caixas, atrás de anteparos e máscaras que as medusas castradoras do dia-a-dia serão enfrentadas. O rosto dissimula o desejo através das máscaras que todos usamos, independente da direção deste desejo, mas esse baile será vivido com mais intensidade por quem for mais requisitado a se travestir. O rosto pode estar à mostra, no entanto, será sempre mascarado pelas imposições sociais e até a cabeça pode realmente ser degolada nas imagens congeladas dos *sites* de relacionamento. O

desejo que não encontra lugar em uma sociedade normativa busca um encaixe, nem que seja só por uma noite ou apenas em sítios temporários e/ou virtuais.

Através das paredes dessas caixas sagradas, a Internet é o anteparo reflexivo ideal para a vivência e exploração das possibilidades subjetivantes. Um ambiente onde simultaneamente o rosto é exigido, mas a identidade pode ser preservada, permitindo contatos e encontros que a vivência social diária veta. Uma heterotopia também, que assim como o espelho ainda é uma utopia, um não-lugar que em seu fluxo infinito de dados, guarda espaços recônditos nos *sites* reservados a iniciados, ou simplesmente àqueles que pagarem o acesso. É esse espaço que permite a existência do trabalho *Self Pieces*, que proporciona acesso às imagens modelo de *Porn Displacement*, que possibilita os encontros de *Rhiz'hommes* e que facilita enormemente o agenciamento dos modelos de *Pintosas*. A Internet se faz fundamental tanto para minha prática artística quanto para minha vivência homossexual.

O caos da Internet serve então de cenário e refúgio para essa sexualidade não normativa e contribui à complexificação e sensibilidade à alteridade, ampliando as possibilidades de encontros (físicos ou virtuais) e diálogos. Tal meio nos mostra que esse espaço pode ser o da prática onde as relações entre as imagens que formamos e os discursos que construímos passam a ser nosso "transporte coletivo", nosso conjunto de metáforas, de acordo com a associação de Michel de Certeau [231]. As "salas" de bate-papo, os "encontros" na rede tornam-se esse elo metafórico, assim como a fotografia e os perfis nos *sites* de relacionamento acabam por ser tornar a própria pessoa, seu *avatar*.

A contiguidade metafórica ou virtual vai se aproximar cada vez mais da vivência corpórea através das novas tecnologias. Dispositivos móveis, como *smartphones* e *tablets* [232], contam agora com sistema de geoposicionamento, o chamado GPS, que permite a localização geográfica quase instantânea de seu usuário. Aliado a isso, o utilização de aplicativos de encontros que fazem uso dessa tecnologia está transformando a maneira como a presença virtual no mundo digital é encarada. O aplicativo *Grindr*, lançado em 2009 e direcionado ao público homossexual masculino, permite que seus usuários cadastrados localizem outros que

---

[231] O autor associa a linguagem metafórica ao modo como é chamado o transporte coletivo na Atenas contemporânea: metaphorai. CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano.** Rio de Janeiro: Vozes, 1990. p. 199.

[232] *Tablet* é a denominação comercial de uma espécie de computador portátil com tela sensível ao toque usado normalmente para se conectar a Internet e realizar operações simples como ler, ouvir músicas ou assistir a vídeos.

estão nas redondezas e possam encontrá-los rapidamente [233]. O sucesso da rede levou ao lançamento, pela mesma empresa, da versão heterossexual *Blendr* em 2011 [234]. Essas redes já chamadas de "geosociais" vão fazendo com que a distinção virtual/real, já refutada por Lévy, torne-se cada vez mais sutil [235].

Dessa maneira o desejo sexual torna-se uma forma de vivenciar o espaço, quando estipula as distâncias a serem percorridas para sua realização. Esses deslocamentos podem ser observados pela ótica de Baudrillard quando o autor trata da "desterritorialização branda" ou "exílio" que, segundo ele, são também provocados pelos relacionamentos ao compará-los com a ausência almejada nas viagens:

> No fim das contas, talvez busquemos nos outros a mesma desterritorialização branda que buscamos na viagem. O desejo próprio e o descobrimento é substituído na tentação do exílio pelo desejo do outro e sua travessia. […] Nos deslocamos com circunspecção em um planeta mental feito de circunvoluções. E trazemos de nossos excessos e de nossas paixões as mesmas recordações transparentes de nossa viagens.[236]

O exílio é vivido pela comunidade homossexual constantemente, seja pelo sujeito que abandona a sua pequena cidade natal em busca de uma metrópole mais receptiva aos seus desejos, ou pelo indivíduo que tem que abandonar o seu país para sobreviver, fugindo de leis contra sodomia ou restrições à relação homossexual. Essa necessidade já é chamada por muitos autores de Queer Diáspora, [237] um conceito que atravessa nacionalidades, gênero e classes sociais e que é exporado em *Pintosas* através da busca de um elemento comunitário entre os modelos.

Nas conversas com os participantes de diferentes nacionalidades, obtive relatos de refugiados que tiveram de deixar o seu país devido à criminalização da homossexualidade ou estudantes que escolheram um ambiente mais receptivo aos seus desejos, chegando à recusa

---

[233] Ironicamente a logomarca do aplicativo é uma máscara negra com dentes. Disponível em: <http://grindr.com/>. Acesso em: 7 set. 2013.

[234] Enquanto *grinder* pode significar moedor, *blender* significa liquidificador. Disponível em: <http://blendr.com>. Acesso em: 7 set, 2013.

[235] LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996. p. 15.

[236] BAUDRILLARD, Jean. **La transparencia del mal**. Barcelona: Anagrama, 1990. p. 160.

[237] MORGAN, Holly. **Queer diaspora**. Disponível em: <http://www.itn-cohab.eu/wiki/queer-diaspora> Acesso em: 4, Novembro, 2015.

de participação no projeto por um modelo devido ao medo de perseguição no país de origem. Um dos entrevistados atestou a crença preconceituosa de que a homossexualidade é uma questão ocidental e como a maior parte dos retratos foi realizada nos Estados Unidos, foi notória a ideia da relação desse país com o imaginário *gay*. Mais importante que as questões nacionalistas, o fato é que as metrópoles oferecem aos *gays* uma espécie de gueto ampliado ou fragmentado onde, da mesma maneira que acontece nas boates e Quarto Escuros, os indivíduos podem encontrar pares e segurança para expressar e vivenciar sua sexualidade, se reunindo sob uma nova bandeira que abarca diferentes culturas e nacionalidades.

O corpo se compara ao espaço e como este, também é fragmentado e atravessado por várias possibilidades que podem ser caóticas ou utópicas. Segundo Suely Rolnik, por exemplo, o caos da cidade é "portador virtual de uma irreversível complexificação do mundo. Da qual a destruição é apenas uma das possibilidades" [238]. A profusão de informações esclarece ao mesmo tempo em que apaga. As imagens, nos perfis da rede, como máscaras ou dispositivos oculares, nos oferece a possibilidade de exploração desse caos atuando como filtros. Na aparente segurança da tele-presença estaria a tranquilidade necessária para lidar com a amplitude tão intensa de estímulos e influências que formam essa grande urbe virtual. Jean Baudrillard disse a respeito da fotografia, que esta "refaz o vazio, recria o deserto [...] em plena cidade, em plena turbulência, em pleno estresse visual e auditivo" [239]. Essa ausência fotográfica é hoje aliada à telemática nos tipos de relações instauradas pela *web*, nos permitindo formar nossas subjetividades e perceber a alteridade, de forma distanciada, mas não menos produtiva.

A ausência tornada possível através do meio fotográfico e telemático é o que nos permite vivenciar as diferentes culturas e espaços distintos de uma maneira nova. Hoje temos à disposição mecanismos de visualização de ruas em várias cidades do mundo, além das já amplamente utilizadas imagens de satélite. Essa mediação, no entanto, pode confirmar a maneira como vivenciamos o espaço estrangeiro através das viagens que se tornam atividades padronizadas, que apreendem o exótico em roteiros estabelecidos, nos quais a vivência é o último interesse. Fotografar já era, antes do advento da *web*, a forma popular das viagens

---

[238] ROLNIK, Suely. **À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia**. Diponível em: <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/homemetica.pdf>. Acesso em: 02 out, 2013. p. 3.

[239] BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desaparição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 40.

turísticas e atualmente dispositivos como *Google Street View* [240] só reforçam a prática. Como questiona Baudrillard, "o que há de mais próximo à viagem, à anamorfose da viagem, que a fotografia?" [241].

Da mesma maneira que não se vivencia uma grande cidade em sua totalidade, é impossível experimentar toda a complexidade do mundo e suas diferentes culturas. O que se tem então é o conhecimento, fragmentado como na foto, de pequenos subgrupos ou regiões, ainda que as influências e espaços externos estejam em constante troca. O mundo, bem como as grandes cidades, transformou-se em um videoclipe [242] onde a montagem de diferentes culturas se dá em um ritmo vertiginoso e onde o nacionalismo existe como mais um "artefato cultural" [243]. Os retratos de *Pintosas* procuram atestar essa nova realidade assumindo a impossibilidade de uma imagem, seja a pintura ou o vídeo, revelar a complexidade de um sujeito. As nacionalidades dos entrevistados se misturam sob a bandeira do arco-íris que em sua miríade de cores e siglas mais torna plural do que singulariza. [244] Da mesma maneira que a Internet em *Rhiz'hommes*, *Pintosas* não reconhece fronteiras geográficas.

O espaço acaba sendo distendido nessa nova prática já que essas conexões podem se dar em instantes através do globo. A imagem que vejo agora pode ter sido feita há alguns segundos em locais longínquos geograficamente e a *web* contribui para essas aproximações virtuais, nas quais a distância continua existindo, mas o tempo certamente se altera. Os contatos feitos através de *sites* de relacionamento provocam uma relação através das imagens criadas para habitar o mundo *cyber* e o contato físico depende da disponibilidade e intenção dos interlocutores. A relação telemática com alguém distante geograficamente, certamente será diferente da relação com quem está na mesma cidade. Essa proximidade latente é a do

---

[240] Sistema de visualização de ruas. Disponível em: <http://www.google.com/intl/en_us/help/maps/streetview/>. Acesso em: 1 out, 2010.

[241] BAUDRILLARD, Jean. **La transparencia del mal.** Barcelona: Anagrama, 1990. p.162. Tradução nossa.

[242] CANCLINI, Nestor Garcia. **Imaginarios urbanos**. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1997. p. 77-8.

[243]ANDERSON, Benedict apud CANCLINI, Nestor Garcia. Op. Cit. p. 96.

[244] A bandeira do arco-íris começou a ser usada como símbolo LGBT no ano de 1978 em São Francisco, na Califórnia, EUA. ALYSON, Sasha. **The Alyson Almanac**: a treasury of information for the gay and lesbian community. Disponível em: < http://www.cs.cmu.edu/afs/cs.cmu.edu/user/scotts/bulgarians/rainbow-flag.html> Acesso em: 23,set, 2015.

devir constante de uma presença real. É o virtual em seu sentido proposto por Deleuze: uma latência, uma possibilidade. [245]

Com a desterritorialização prevista pela Internet, a relação do homem com o espaço físico certamente será alterarada. A maneira como o sujeito vai sentir seu espaço, inserido no tempo suspenso dos mecanismos telemáticos, se modifica na medida em que o mesmo observa sua localização geográfica mediada pelos dispositivos digitais. A sua presença nas relações intersubjetivas passará a ser questionada com essa mediação, onde o *e-mail*, o vídeo, o perfil em redes sociais vêm substituir sua existência física. As figuras vão tomar cada vez mais o lugar dos sujeitos, mas já não estaríamos devidamente iniciados no mundo das imagens para saber como conviver com estes simulacros? Quando nos relacionamos com o outro através de suas representações em vídeo ou em fotos, contamos com as interferências do discurso nas mensagens trocadas ou nos diálogos travados por *instant messengers* [246]. Sem contar com as videoconferências nas quais escutamos em tempo real a voz do interlocutor. De que maneira a sua ausência física vai alterar a minha "sensação"? Esse jogo de máscaras, reflexos e espaços secretos já estava presente em *Rhiz'hommes* e vai se manifestar de maneira distinta em *Pintosas*.

O corpo oferecido à observação alheia, público, despido das camadas de trajes e símbolos ou investido de fetiches e próteses que reafirmam sua sexualidade, tem se transformado ao longo da história de suas representações, juntamente com o espaço que ele ocupa. O corpo masculino como objeto de desejo sempre foi um corpo oculto, ou ao menos problemático nas representações artísticas até pelo menos o século XX e foi através do desejo homoerótico que comumente este corpo veio à tona em sua plenitude. À medida que a representação do corpo feminino foi se transformando entre suas posições de deusa, musa, *pin-up* e ferramenta política, o corpo masculino foi percorrendo um diferente, mas também oscilante caminho entre o deus, o herói e o santo. O corpo da mulher é exposto distintamente no âmbito santificado, já que as madonas nunca são nuas como os cristos ou sebastiões e até o célebre êxtase de Santa Tereza é de tecido e pedra.

---

[245] DELEUZE, Gilles apud LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996. p. 15-6.

[246] *Instant Messengers*: serviços de troca de mensagens instantâneas como o *Facebook Messenger* ou *Google Talk*.

Após o modernismo, o corpo vai assumir o posto de ferramenta política, mas enquanto a mulher procura se livrar do peso erotizante através dos movimentos feministas o macho vai sendo reificado pelo movimento *gay*. Apesar da maior aceitação e popularização da homossexualidade em vários países, não é todo homem que assume publicamente um desejo homossexual e comumente quando assume é o padrão heteronormativo que faz valer sua dignidade. No imaginário homossexual masculino questões acerca da imagem máscula permeiam as relações. O macho, o "bofe", por sua aproximação mimética com o heterossexual, ainda é a moeda mais forte, enquanto que a "bicha" em sua associação com o feminino, ou por desestabilizar as noções de gênero, ainda é objeto de escárnio, criando o que Díaz-Benitez classifica como "díade bicha/bofe" na classificação dos tipos homossexuais masculinos[247].

A epidemia da AIDS certamente exerceu papel determinante nessa dicotomia e seu surgimento reforça a figura do homossexual como pública. Figura essa que começou a se formar como grupo político em 1969 com a "Revolta de Stonewall", onde um grupo de frequentadores de um bar chamado Stonewall Inn, no Greenwich Village em Nova Iorque, organiza uma série de atos de resistência contra a repressão policial homofóbica, marcando o início do movimento da liberação gay moderna nos Estados Unidos. [248]

Durante a epidemia, esse grupo já perseguido, é exposto e condenado publicamente por políticos e religiosos, tudo porque se acreditava que a doença era restrita a essa comunidade. Enquanto essa suposta comunidade vai se delineando e fortalecendo para lutar contra sua marginalização, o vírus em sua indiscriminabilidade vai paradoxalmente provando a falácia dessa sectarização. Em meio a essas preocupações, o corpo masculino viril e forte foi se tornando o referencial de corpo *gay*. Esse indivíduo não queria mais ser objeto de escárnio por sua feminilidade e nem ser reconhecido por sua fragilidade ou doença.

Obviamente os atravessamentos de gênero nas transexualidades adquiridas nas últimas décadas e até o advento do corpo pós-humano ou do ciborgue faz com que a discussão das diferenças entre as representações do corpo masculino e feminino pareça obsoleta. O espaço fragmentado se dissolve e mistura ao corpo fragmentado. O nosso imaginário comercial diário, no entanto, ainda é assombrado pela urgência de corpos anabolizados e/ou siliconados

---

[247] DÍAZ-BENITEZ, María Elvira. **Nas redes do sexo**. Rio de Janeiro. Zahar, 2010. p. 117.

[248] NAPPO, Meaghan K. **Not a quiet riot**: Stonewall and the creation of lesbian, bisexual, gay and transgender community and identity through public history techniques. 2010. 127 f. Dissertação (Mestrado em artes). Departament of history, University of North Carolina, Wilmington.

como padrão. Paralela a essa construção de um modelo corporal masculino hiperviril, o corpo feminino também vai se fortalecendo e tentando se livrar do papel subjugado de musa. Ambos se reúnem ironicamente sob o mesmo mito do protético, do artificial: a "barbie". Os músculos provêm de suplementos e rotinas artificiais de exercícios para um corpo que será exibido, mas não tocado. A boneca serve de referencial tanto para o corpo musculoso do homem, como para o corpo idealizado das supermodelos. Estéreis e intocáveis são esses corpos sagrados, no sentido que Giorgio Agambem coloca, que não reproduzem porque não são "profanáveis", não produzem troca, mas talvez, como coloca Haraway, após os atravessamentos dos gêneros, não precisaremos mais disso no futuro.

Esse utopia cibernética de um corpo sem gênero, finalmente poderia se comparar a heterotopia de Foucault. Uma instância onde não-lugar (*outopos*), o bom-lugar (*eutopos*) e o lugar distinto (heterotopos) se sobrepõem. O corpo é indissociável de seu local, permeado por sua cultura, tendo funções cambiantes onde se sobreposicionam os espaços de gênero em seus altares e ritos iniciáticos das mesas de cirurgia e aparelhos de academia. Esse corpo idealizado, mas não ideal, poderia ser, por sua vez, uma ussomatopia, onde se confundiriam e estariam sobrepostos o próprio corpo (*soma, somato*) e o local (*topos*) em suas possibilidades de negação (usoma) ou de benesse (*eusoma*). Essa utopia ironicamente refuta o homo e o hetero simultaneamente.

Levando em consideração que vivemos em uma sociedade que privilegia a visão na avaliação de situações e no estabelecimento de relações, é fácil enxergar a figura da "pintosa" como uma espécie de ruído na normatização icônica ocidental. Uma figura que não é uma imagem definida, que ousa borrar a nitidez de seus modelos, não poderia ser recebida sem incômodos. A construção dessa imagem corporal polissêmica vai exigir, portanto, um ambiente complexo, apto a receber essa montagem visual. A "montação", como na gíria das festas e boates, que constitui esse corpo que "dá pinta", é um conjunto de referências construídas sobre o corpo.

A organização do espaço público e sua utilização serão regidas também por esses códigos corporais assumidos. Como observa Certeau, os gêneros polarizam a frequência dos locais instaurando o que o autor classifica como as "casas dos homens" e as "casas das mulheres". [249] A preferência sexual vai adicionar uma espécie de ruído ou dissonância nessa

[249] CERTEAU, Michel; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano 2**: morar, cozinhar. Rio de Janeiro: Vozes, 2011. p.57.

categorização. Esta pode ser uma nota que acaba por se harmonizar sendo um acréscimo bem vindo e até desejado, como nos salões de beleza, boates alternativas e ambientes artísticos, onde a convivência com as "pintosas" costuma ser aceita por todos. Mas também pode ser uma estridência chamativa no caso de um botequim, uma sala de musculação ou oficina mecânica, lembrando que os espaços são polarizados e comumente excludentes como analisado por Certeau.

O Quarto Escuro é outro local de liberdade para as "pintosas". Nele a sua voz anasalada não será ouvida e sua aparência afeminada não será julgada. Como Schehr define, este é um local de retorno a um estado pré-semiótico ou pré-linguistico onde as decisões não são definidas por um elaborado jogo prévio de aceitação, aquiescência e desejo, onde as divisões entre homossexual e heterossexual se perdem completamente. [250] Melhor dizendo, é um espaço onde o homossexual que mantém a postura heteronormativa, o "bofe", pode dar vazão aos seus desejos e se mistura com o efeminado, a "bicha" que pode dar vazão aos seus desejos sem medo de rejeição. O Cubo Branco como metáfora da instituição artística, no entanto, pode ser o local onde essa liberdade é posta à prova, pois faz com que o sujeito de *Pintosas* lide com a imagem que tem de si e que pretende apresentar à sociedade. Uma galeria de retratos aspira à honra, mas a gíria do título pode se prestar ao escárnio e o modelo deve decidir se quer expor sua imagem neste contexto, entendendo o espaço expositivo como lugar de valoração e a prática artística como dispositivo de enaltecimento.

Tratando ainda de espaços mas saindo do encerramento das caixas, observamos que a sociabilidade vai variar de acordo com o tamanho do grupo social. A relação que temos com vizinhos é distinta daquela que temos com conterrâneos, bem como com forasteiros e ainda mais com estrangeiros. Uma distinção qualitativa que se define à medida que a distância aumenta. Aos indivíduos próximos, pelas circunstâncias ou conveniências, será reservado um tratamento especial como bem observado por Certeau:

> [...] o bairro é o espaço de uma relação com o outro como ser social, exigindo um tratamento especial. Sair de casa, andar pela rua [...] inscreve o habitante em uma rede de sinais sociais que lhe são preexistentes [...]. A relação entrada/saída,

---

[250] SCHEHR, Lawrence R. **French gay modernism**. Champaign: University of Illinois Press, 2004. P. 83.

> dentro/fora penetra outras relações (casa/trabalho, conhecido/desconhecido, [...] atividade/passividade, masculino/feminino...). [251]

O bairro, esse "lugar de passagem pelo outro" [252], normalmente permite a integração da "pintosa", por ser "conveniente", como quando estes indivíduos são os profissionais requisitados (cabeleireiros, vitrinistas, costureiros) ou torna-se indiferente à sua presença desde que seus trejeitos não apresentem distúrbio à vida comum. Quando um bairro responde com violência, o indivíduo adéqua-se, ao menos publicamente ou é excluído do grupo. Em uma cidade, por outro lado, ainda que as diferenças entre as grandes cidades permaneçam tênues em um mundo globalizado, a maneira como essa figura estridente será recebida sempre será peculiar. A velocidade e o constante fluxo de uma cidade, e mais ainda de uma metrópole, cria um "corpo errante e solitário" [253] que faz com que nem sempre a estridência do comportamento da "pintosa" seja notada na profusão de personagens urbanas apressadas.

Como queria Massimo Canevacci, o corpo se associa com as cidades através de símbolos, fetiches e mercadorias. O autor ressalta a construção cultural que é cada corpo e como ela se relaciona com o seu local de formação:

> Uma posição adquirida pela antropologia é a de que não há nada de natural no corpo. O corpo não é natural porque, em cada cultura e em cada indivíduo, o corpo é constantemente preenchido por sinais e símbolos. Não somente não há nada de natural no corpo, mas também a pele não é o seu limite: e quando a pele *transpõe* seus limites, ela se liga aos tecidos "orgânicos" da metrópole. Neste sentido, o corpo não é apenas corporal. O corpo expandido em edifícios, coisas-objetos-mercadorias, imagens, é aquilo que se entende aqui por fetichismo visual. [254]

Canevacci ressalta que o "corpo ocidental não é local" [255] mas forma o que ele classifica como "bodyscape" uma espécie de "corpo panorâmico... que se estende à observação alheia" [256] e que vai se

---

[251] CERTEAU, Michel; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano 2**: morar, cozinhar. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.. p. 43.

[252] Ibidem. p.42.

[253] SENETT, Richard. **Carne e pedra**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008. P. 263.

[254] CANEVACCI, Massimo. **Fetichismos visuais**: corpos erópticos e metrópole comunicacional. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. p. 18.

[255] Ibidem. p. 31.

[256] Ibidem. p. 30.

adaptando ao ritmo veloz do que o autor chama de "metrópoles comunicacionais" que se baseiam muito mais na troca de informações do que sobre o conceito oitocentista de sociedade [257].

A "pintosa" quer ser notada, seu investimento corporal necessita de um público e as grandes cidades se transformam em palcos temporários ou permanentes para sua *performance* diária. Em um local como o Rio de Janeiro, onde o corpo e a construção dessas personagens sociais ganha força de um fetiche, a "pintosa" vai encontrar, como observado por Cunha, um espaço entre "a cabrocha e o malandro", aonde ela vai se espalhando e redefinindo o comportamento dos passistas, sejam estes homens ou mulheres. [258] E essa "evolução" vai se dando em uma cidade superexposta que, por sua cultura, clima ou geografia, exige a exposição do corpo. Metrópole/balneário que resiste às pressões cosmopolitas globalizantes com o pé descalço na areia, a roupa leve para suportar o calor e o "jeitinho" de levar a vida como uma passista de escola samba.

Uma cidade onde as praias são mundialmente famosas vai clamar pelos corpos expostos e convidar outra personagem a se impôr no mundo homossexual: a "barbie". Gíria que designa o *gay* musculoso e viril, ironicamente, "barbie" é usada pelos *gays* associando a essa postura performática masculina ao mundo feminino através da popular boneca criada em 1958 pela empresa norte-americana Mattel. Esses são os homens que buscam expor seus corpos laborados em academias de ginástica e cultuados em trajes mínimos nas areias do Posto 9 da praia de Ipanema. Através dessa alcunha eles seriam uma espécie de ideal de perfeição corporal baseado em um padrão de plástico comercializável, mas ainda que adequados ao padrão heterossexual masculino, podem eles também "dar pinta".

---

[257] CANEVACCI, Massimo. **Transculturalidade, interculturalidade e sincretismo**. In: Concinitas: arte, cultura e pensamento. Ano 10, volume 01, número 14. Rio de Janeiro: UERJ – DEART. Junho 2009. p. 139.

[258] CUNHA, Milton. **Masculino, feminino, pintosa**. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/portal/opiniao/milton-cunha-masculino-feminino-pintosa-1.406395> Acesso em:janeiro, 2013.

Figura 35.- Parada gay do Rio de Janeiro.

Fonte: http://noticias.uol.com.br / Antonio Lacerda/EFE

É de “barbies” que trata *Porn Displacement* já que é de hipermasculinidade que trata a pornografia gay. *Rhiz’hommes* abre caminho para diferentes corporeidades ao mesclar no mesmo “espaço” a “barbie” e a “pintosa” e finalmente em *Pintosas* o distanciamento da normatividade entra em foco. Durante o desenvolvimento de minha trajetória artística a importância da instituição e seus sistemas de valorações, bem como o peso das normas sociais sobre os corpos e comportamentos têm se mesclado na produção de trabalhos que questionam o local ideal da obra artística, seja buscando a imaterialidade da Internet ou fazendo essa imaterialidade retornar às paredes da galeria e explorando novas possibilidades de subjetivação através das sexualidades dissidentes.

Essa alternância entre as polaridades masculina e feminina pode ser observada através da história recente em fatos que marcaram o movimento *gay* e a maneira como a sociedade enxerga o homossexual. Como vimos, no caso específico dos homossexuais masculinos: antes da década de 1960, a imagem do rapaz efeminado era o sujeito homossexual por excelência. A figura do homem que mantinha relações com outros homens só poderia ser explicada

publicamente através da “inversão” dos papéis de gênero, o que caracterizava uma espécie de caricatura, fundamentando assim sua exclusão da sociedade “saudável” ou “normal”. [259]

Após o hiato que a AIDS provocou nos anos 1980 e com as liberdades adquiridas com a Teoria *Queer* os indivíduos têm a oportunidade de construir sua imagem de maneira mais liberta. Essa oportunidade será aproveitada e ampliada pelas “pintosas” que nas metrópoles midiáticas do século XXI terão os tais palcos e se o Rio ainda resiste com “malandragem”, samba e praia à metropolização, São Paulo, com sua vida apressada de uma cidade de negócios, vive há alguns anos essa performance de gênero na vida noturna de bares e boates que testemunham o nascimento de contraculturas tão efêmeras quanto ressonantes. Uma das figuras célebres da noite paulistana foi divulgada para todo o país através de Serginho no programa recordista de audiência da TV Globo “Big Brother Brasil” em sua décima edição, exibida no ano de 2010. Sérgio, ou “Mr. Orgastic”, como é conhecido pelos frequentadores das casas noturnas paulistanas, encarna o estereótipo da “pintosa”, cruzando gêneros e

Figura 36 - Ex BBB Serginho.

Fonte: http://extra.globo.com

deixando indefinida sua sexualidade. [260]

[259] WAUGH, Thomas. Cockteaser. In: DOYLE, Jennifer; FLATLEY, Jonathan; MUÑOZ, José Esteban (Editores). **Pop Out**: Queer Wahrol. Durham: Duke University Press. 1996. P. 53.

[260] “Bom, eu não me privo totalmente de ficar com garotas, mas não me considero bisexual, sou bem resolvido nesse aspecto, mas, se a garota me agradar e me despertar vontade, porque não!?” Disponível em: <

Figura 37 -. Johnny Luxo e Dudu Bertholini.

Fonte: http://topicos.estadao.com.br/ Denise Andrade/AE

Nos anos 1990, em São Paulo, já era comum essa *performance* individual na vida noturna, onde os frequentadores das boates exibiam visuais exóticos com maquiagem e figurinos elaborados, a chamada "montação". [261] Em um ambiente que explora o mundo da moda, das artes plásticas, da música eletrônica e das referências pop, nomes como o DJ Johnny Luxo e do estilista Dudu Bertholini vão adquirir o status de celebridades. Esses indivíduos vão explorar em seus corpos, independente de próteses, cirurgias, travestismos ou classificações como transexuais e *crossdressers* [262], as possibilidades expressivas das construções de gênero. Esses homens não necessitam da transição definitiva do masculino para o feminino, como os transexuais ou travestis e tampouco se defendem com a já tradicional heteronormatização que as "barbies" utilizam. O feminino invade o masculino e dificilmente se delimita onde um começa e o outro termina.

---

http://contigo.abril.com.br/blog/bbb/2010/01/05/um-dos-brothers-e-figurinha-conhecida-da-noite-paulistana/> Acesso em: janeiro, 2013.

[261] MARCHI, Gabriel. Radar FFW: nova turma de Club Kids resgata montação em SP. Disponível em: < http://ffw.com.br/noticias/cultura-pop/radar-ffw-nova-geracao-de-club-kids-resgata-a-montacao-em-sp/> Acesso em: janeiro, 2013.

[262] "*Crossdressing* é um termo que se refere a pessoas que vestem roupa ou usam objectos associados ao sexo oposto." Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Crossdressing> Acesso em: 5 ago. 2010.

A identidade *gay* vai se misturando à identidade metropolitana brasileira. Em 2008 é criada a *Escola de Samba Arco-Íris*, em São Paulo, [263] logo depois no mesmo ano a cidade já contava com mais uma agremiação *gay*, a "Monalisa Paulistana". Rio de Janeiro e Minas Gerais também criaram respectivamente em 2008 a "Arco-Íris de amor" e em 2004 a "Unidos do Arco-Íris". [264] Em 2011, no Rio de Janeiro, a criação de um banheiro *gay* dentro da quadra da Escola de Samba Unidos da Tijuca, conhecida por acolher os homossexuais, é motivo de polêmica, [265] mas parece ser na grande metrópole paulista, que recebe anualmente a maior parada *gay* do país, [266] onde a ideia teve uma recepção mais calorosa. O Grêmio Arco-Íris já teve Léo Áquilla como Rainha de Bateria [267], uma *drag queen* que ficou conhecida nos últimos anos ao participar de vários programas da televisão brasileira, incluindo um *reality show* como fez Serginho e tendo inclusive lançado uma música com o nome de "Se joga, pintosa". Na letra da música, Léo Áquila convoca as "pintosas" a se aceitarem como são:

Figura 38 - Grêmio Arco-Íris.

Fonte: http://noticias.r7.com/

[263] Disponível em: < http://noticias.r7.com/sao-paulo/noticias/escola-de-samba-gay-de-sp-tem-publico-heterossexual-20110112.html> Acesso em: janeiro, 2013.

[264] Disponível em: < http://www.revistajunior.com.br/saladao/ja-tem-escolas-de-samba-assumidas-por-ai-que-tal-juntar-se-a-elas.html> Acesso em:janeiro, 2013.

[265] Disponível em: < http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2011/01/07/banheiro-gay-em-escola-de-samba-gera-polemica-no-rio.htm> Acesso em: janeiro, 2013.

[266] Disponível em: <http://www.paradasp.org.br/home/2013/01.html> Acesso em: janeiro, 2013.

[267] Disponível em: < http://www.gremioarcoiris.com/index2.htm> Acesso em: janeiro, 2013.

“Danço do meu jeito, acredito, me aceito”. [268]

Assim como a aparência, gestual e vestuário, a “Pintosa” comumente vai adotar no Brasil um linguajar próprio em seu tom de voz nasalado: o Pajubá. Uma espécie de dialeto oriundo da Bahia através do contato propiciado pelo Candomblé com os dialetos africanos. Inicialmente utilizado pelos travestis na época da ditadura para driblar a repressão policial, o Pajubá se estendeu entre os homossexuais brasileiros (especialmente entre as “pintosas”) em termos como: “Aqué” (Dinheiro), “Picumã” (Cabelo) ou “Ocó” (homem). [269] Em uma cidade como Salvador, com sua vocação festiva e religiosa, as crenças e rituais católicos e africanos vão se misturar assim como os gêneros. Mas essa delimitação de território através de comportamentos ritualizados, linguajar próprio e paramentos se estenderá por todo o território nacional, trocando influências, gírias e preconceitos.

O Rio de Janeiro que tem vivido uma transformação arquitetônica e urbanística devido a Copa do Mundo FIFA em 2014 e se prepara para os Jogos Olímpicos de 2016, tem recentemente experimentado um celebração da “pinta” com a criação em 2013 da festa *V de Viadão* que ocupa diferente boates da cidade pregando a diversão através da sexualidade livre e debochada do homossexual, [270] tendo inclusive em seu perfil da rede social *Facebook* instituído um concurso chamado *A mais pintosa do Brasil* onde premiava com ingressos para a festa quem postasse em seu mural a foto “mais pintosa”. A festa se apresenta claramente como uma heterotopia de compensação onde os participantes encontram o local e momento ideal para “dar pinta” e se livrarem das restrições e ameaças diariamente impostas por uma sociedade repressora.

Além da abertura às expressões menos normativas de gênero em nosso país, o cenário artístico brasileiro tem vivenciado um crescimento substancial com a criação das feiras de arte SP-Arte em São Paulo a partir de 2005 e a ArtRio no Rio de Janeiro a partir de 2009, contribuindo para fomentar a produção de artistas jovens bem como a criação de novas galerias de arte no país, fazendo com que uma heterogeneidade maior de expressões artísticas sejam atualmente encontradas nas metrópoles brasileiras. Com os novos espaços, surgem

---

[268] Disponível em: < http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u61732.shtml> Acesso em: janeiro, 2013.

[269] Disponível em: < http://www.lupa.facom.ufba.br/2009/06/voce-sabe-o-que-e-pajuba/> Acesso em: janeiro, 2013.

[270] Informações retiradas do perfil da festa no *site Tumblr* Disponível em: < http://vdeviadao.tumblr.com> Acesso em: setembro de 2015.

novas possibilidades expositivas. [271] O confinamento do Quarto Escuro não pode conter a "pintosa" e a performance se caracteriza seu paradigma, atestado pelas máscaras do "carão", a indumentária da "montação" e expressões como "palco" e "show" sempre presente em seu vocabulário. A esterilidade iluminada do Cubo Branco também parece não mais abarcar a complexidade do novo espaço expositivo que também assume a sua teatralidade no que Sonia Salcedo Del Castillo classifica de transição do cubo branco para a caixa preta teatral. [272]

A arte vai, ao longo da segunda metade do século XX, questionando não somente seus materiais e locais, mas seus atores, espectadores e mercado. Vivendo agora em uma era pós-industrial onde o que é consumido são as imagens e não os objetos, a arte que foi sendo desmaterializada desde as propostas da arte conceitual e das performances nos anos 70 encontra-se envolta em processos e agenciamentos. Hoje a existência física da obra pode ser encarada de outra maneira, já que esta tornada múltipla tensiona diferentemente a banalização mercadológica. O mundo digitalizado, conectado e aparentemente sem fronteiras do comércio globalizado traz a mesma possibilidade onipresente à produção artística que não limita-se a uma forma, tamanho, modo ou local específico de apresentação. O objeto artístico multiplica-se e é metamorfoseado em devires que serão ativados pelo observador/participante da obra. Confundindo as categorias de autor, modelo e espectador da obra.

Hoje chegamos em uma época onde as galerias de arte se multiplicam em Nova Iorque que ainda é considerada polo cultural, propiciando a criação de espaços como o *Museu do Sexo*, em 2002 [273] ou o *Museu Leslie-Lohman de Arte Gay e Lésbica, em 1987*. [274] A temática LGBT encontra espaço em importantes instituições como a *Smithsonian National Portrait Gallery* de Washington com a exposição *Hide and Seek* de Jonathan Katz de 2010 [275] ou a visita guiada criada em 2015 *Gay Secrets of The Metropolitan Museum of Art* [276] com Andrew

---

[271] STOCCO, Daniela. **SP Arte e ArtRio**: duas feiras de arte no Brasil, dois perfis. Disponível em: < http://asri.eumed.net/0/ds.html> Acesso em: 24, set, 2015.

[272] CASTILLO, Sonia Salcedo Del. **Cenário da arquitetura da arte**: montagens e espaços de exposições. Rio de Janeiro: Martins Fontes Editora, 2008. P. 24.

[273] Museum of Sex. Disponível em: <http://www.museumofsex.com> Acesso em: 28, Outubro, 2015.

[274] Leslie-Lohman Museum of Gay and Lesbian Art. Disponível em: <https://www.leslielohman.org> Acesso em: 28, Outubro, 2015.

[275] Hide and Seek. Disponível em: <http://www.npg.si.edu/exhibit/hideseek/index.html> Acesso em: 16, set. 2015.

[276] Gay Secrets of the Metropolitan Museum. Disponível em: < http://www.oscarwildetours.com/pec-events/metropolitan-museum-tours/ > Acesso em: 28, Outubro, 2015.

Lear no renomado museu nova-iorquino. Berlim também institui seu museu de arte gay, em 1985, o *Schwules Museum*. [277] No Brasil nos últimos anos temos visto um aumento de interesse por trabalhos artísticos que lidam com questões relativas a gênero. Inicialmente com iniciativas acadêmicas como o *Encontro Nacional Universitário da Diversidade Sexual - ENUDS* em Belo Horizonte, em 2003, que promove exposições de trabalhos que se relacionam com a temática [278] ou a criação em 2014 do *I Encontro Nacional de Cultura e Arte LGBT* em Niterói, no Rio de Janeiro. [279] Espaços como a *Galeria Transarte* em São Paulo começam a se interessar pela temática LGBT com o edital *LGBT: gênero e identidade* lançado em 2015. [280]Ainda são iniciativas modestas se consideramos que recentemente uma artista transexual foi fortemente criticada por sua performance na Parada LGBT em São Paulo onde se caracterizou como Cristo crucificado. [281]

O interesse pelo local do artista *gay* que "sai do armário" ou do Quarto Escuro se imbrica com sua busca por legitimação na instituição ainda simbolizada pelo Cubo Branco, criando um duplo desafio onde a vida íntima e escolhas artísticas se misturam na transição entre distintas heterotopias. Assim como grande parte da sociedade ainda trata do sexo e as relações culturais com muita cautela, o espaço artístico que historicamente se mostrou excludente em relação ao gênero e algumas culturas ainda o é quando se trata de questões de sexualidade. *Pintosas* busca poder transitar entre esses espaços íntimos, heterotopias institucionais ou culturais, relativizando as noções de orgulho/vergonha, pertencimento/exclusão e humanidade/nacionalidade.

---

[277] Schwules Museum. Disponível em: < http://www.schwulesmuseum.de/en/the-museum/> Acesso em: 28, Outubro, 2015.

[278] ENUDS. Página official no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/ENUDS/info/?tab=page_info> Acesso em: 28, Outubro, 2015.

[279] 1º Encontro Nacional de Arte e Cultura LGBT. Disponível em: < http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/1º-encontro-nacional-de-arte-e-cultura-lg-1/10901> Acesso em: 28, Outubro, 2015.

[280] Edital LGBT – Transarte. Disponível em: <http://www.editaiseafins.com.br/2015/08/edital-edital-lgbt-transarte-brazil-sao-paulosp/> Acesso em: 28, Outubro, 2015.

[281] WYLLYS, Jean. **A cruxificação da artista transexual**. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/a-crucificacao-da-artista-transexual-9268.html> Acesso em: Setembro, 2015.

5 RETRATO / CARÃO

Põe a cara no sol, mona!

Natasha Martory [282]

O rosto em *Pintosas* relativiza a objetificação histórica do feminino na arte por não sensualizar o corpo andrógino dos modelos, como também não glorifica o intelecto masculino através do retrato histórico e da figura heroica, por admitir a feminilidade implícita neste. O retrato como símbolo enaltecedor vem de encontro ao escárnio sofrido pelo homem que ousa preterir de suas qualidades masculinas ao mesmo tempo em que a fragilidade crítica da figuração vem de encontro a uma audaciosa atitude de suposta superioridade: o "carão".

Na gíria *gay*, o "carão" é sinônimo de esnobismo, atitude blasé e afetada em uma tentativa de mostrar ou sentir poder diante dos seus pares. Pode servir para encobrir um sentimento de inferioridade latente através da exibição de fatores externos como beleza corporal ou roupas caras. [283] Em determinados casos pode servir até para enaltecer os atributos femininos de um homem *gay* como no vídeo que se tornou "viral" na Internet [284] mostrando dois transexuais exaltando sua própria beleza e desafiando os espectadores a "botar a cara no sol". No vídeo imitado por vários seguidores, Natasha Martory diz "bicha bonita não se esconde, mostra o rosto, a feminilidade". [285]

---

[282] Bordão criado por Natasha Martory, transsexual cearense que postou vídeo com a frase e se tornou famosa na Internet. Disponível em: < http://extra.globo.com/noticias/viral/conheca-natasha-criadora-do-bordao-poe-cara-no-sol-mana-novo-sucesso-na-web-15175686.html> Acesso em: 6 abr. 2015.

[283] RIPARDO, Sérgio. **São Paulo vira a capital do "gay carão"**. Disponível em: < http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u69127.shtml> Acesso em: 8 abr. 2015.

[284] Viral é um termo ulitizado para designar os conteúdos online que são compartilhados por muitas pessoas nas redes sociais e ganham repercussão inesperada. MATSUKI, Edgard. **Saiba o que significa "viral na internet"**. Disponível em: <http://www.ebc.com.br/tecnologia/2012/11/o-que-e-viral> Acesso em: 8, abr. 2015.

[285] **Conheça Natasha, a criadora do bordão 'Põe a cara no sol, mana', novo sucesso na web**. Disponível em: <http://extra.globo.com/noticias/viral/conheca-natasha-criadora-do-bordao-poe-cara-no-sol-mana-novo-sucesso-na-web-15175686.html> Acesso em: 6 abr. 2015.

Outro exemplo célebre de “carão” foi protagonizado pelo jovem Brendan Jordan, de 15 anos, em uma reportagem sobre a abertura de um shopping em Las Vegas, EUA, na TV local. Enquanto o repórter entrevistava alguém, Jordan dançava ao fundo fazendo poses e expressões em meio a outros adolescentes despertando o interesse e a curiosidade de muitos, o que lhe rendeu o título de “Garoto Diva”. Após o vídeo ter sido divulgado na Internet e compartilhado nas redes sociais, a fama do garoto o levou a um contrato de publicidade com a grife americana American Apparel. [286] As expressões faciais livres do controle heteronormativo, a maquiagem e a moda subvertendo as diferenças de gênero, o controle da produção da própria imagem não mais subordinado ao autor/pintor/fotógrafo patriarcal, são as ferramentas de resistência na produção da imagem pessoal. O “carão” aliado ao *selfie* é o retrato do século XXI, onde a atitude afetada é compartilhada por mulheres e *gays* na tentativa de equilibrar a balança histórica do sexismo.

Figura 39.- American Apparel *Meet Brendan, 2014*

Fonte: http://conversationsabouther.net/

[286] **Brendan Jordan, o ‘garoto diva’ estrela campanha de moda**. Disponível em: <http://ela.oglobo.globo.com/moda/brendan-jordan-garoto-diva-estrela-campanha-de-moda-14742013> Acesso em: 9 abr. 2015.

Na história do retrato, um dos mais antigos exemplos ainda existentes são as máscaras funerárias de Fayum no Egito, onde se mesclam as culturas grega, romana e egípcia em uma só imagem, pelo fato de o distrito ainda estar sob domínio romano na época, início da era cristã. Estes retratos eram destinados aos sepulcros e como tal, pinturas próprias à obscuridade. A sua descoberta a partir do século XVII reverte essa condição quando os retratos vêm a conhecimento público e passam a ser exibidos. [287] Esses retratos provavelmente nascem da ânsia de ultrapassar a morte e não são honoríficos no sentido de preservar os feitos em vida do retratado. Os rostos de Fayum sequer tem nomes, eles importam apenas para o próprio defunto e sua família. Algumas teses defendem que eles deveriam ter um uso doméstico anterior, pois retratos de jovens foram encontrados em corpos de idade mais avançada. [288] De qualquer maneira estes são retratos de espera. Uma espera da morte ou da vida posterior à ela e como tal se identificam como a síntese da imagem figurativa: uma presença da ausência.

O retrato ocupa uma posição importante na arte ocidental, sendo um dos gêneros de pintura mais populares, ainda que sua posição como obra de arte permaneça incerta com uma escassez de análises críticas sobre o tema. [289] O retrato naturalista reaparece no século XV, com a Renascença, quando se adotam novamente métodos ilusionistas que observam as semelhanças faciais em todas as suas peculiaridades e até imperfeições. Segundo Ludwig Burkhardt o homem da era medieval era consciente de si mesmo somente como membro de uma determinada categoria como raça, partido, família ou corporação, sendo somente a partir da Renascença que o homem se torna um indivíduo e se reconhece como tal. [290] Na época se obedeciam normas hierárquicas quanto ao enquadramento e tamanho dos retratos e subdivisões como figuras da nobreza, militares, eruditos e mulheres belas. [291]

---

[287] BAUZÁ, Hugo Francisco. **La impronta romana en los retratos de "El Fayum"**. Disponível em: <http://artesencruce.filo.uba.ar/sites/artesencruce.filo.uba.ar/files/SesionesPlenarias-Bauza.pdf> Acesso em: 9, abr. 2015.

[288] BAUZÁ, Hugo Francisco. **La impronta romana en los retratos de "El Fayum"**. Disponível em: <http://artesencruce.filo.uba.ar/sites/artesencruce.filo.uba.ar/files/SesionesPlenarias-Bauza.pdf> Acesso em: 9, abr. 2015.

[289] WOODAL, Joana (edit). **Portraiture: facing the subject**. Manchester: Manchester University Press, 1997. P. xiii.

[290] Ibidem. P. 13.

[291] Ibidem. P. 1-2.

O retrato se torna central para a cultura da nobreza do século XVI e é notória a diferença categórica das mulheres que somente podiam ser apreciadas por sua beleza, assim como na pintura clássica de nus. A maneira como o modelo é retratado há muito se apresenta carregada de significados de gênero como demonstrado por Patricia Simons ao discutir o retrato feminino na Renascença. A autora destaca que o retrato de perfil era prática comum em meados do século XV para representar mulheres, fossem estas membros da nobreza ou esposas de ricos comerciantes. A escolha do perfil seria uma forma de reafirmar a posição da mulher enquanto disponível ao olhar masculino. Adornada com joias, a esposa representada nos retratos era "como a 'fachada doutrada' de um palácio, 'tais enfeites... são tomados como evidencia da fortuna de seu marido[...] ". Estas retratadas se tornam "inativos objetos [...] decorosamente desviando seu olhar". [292]

É claro que a relação entre modelo e pintor entra em questão nesse caso. A modelo é encarada como casto objeto a ser retratado e respeitado e a possibilidade de contato ou relação durante a pose é evitada e assegurada pelo distanciamento do perfil. A relação do pintor neste caso é direta com aquele que comissiona o retrato: o marido da modelo. A produção de imagens segue a lógica de uma sociedade historicamente sexista: os retratados são os homens e seus feitos, mesmos que os "feitos" sejam suas consortes.

A história do retrato naturalmente está ligada com as crenças a respeito da natureza da identidade. Como expõe Woodal, a separação entre corpo e mente é um conceito que acompanha a humanidade, mas não necessariamente significa que estes eram vistos como entidades absolutamente distintas no que se refere a retratos. No pensamento católico tradicional o corpo é indissoluto da alma, o que é atestado pela ressureição no juízo final que recompensa os virtuosos. A virtude é comparada à nobreza que faz com que o sangue real o torne digno da imortalidade através dos retratos. A separação entre a subjetividade abstrata e a materialidade do corpo historicamente coincide com o crescimento da elites que passam a localizar a virtude não no "sangue", mas em qualidades como talento e inteligência. O pensamento cartesiano corrobora para a separação entre mente imaterial e o corpo máquina. [293]

---

[292] SIMONS, Patricia. **Women in frames**: the gaze, the eye, the profile in renaissance portraiture. Disponível em: < http://www.oneonta.edu/faculty/farberas/arth/arth213/women_in_frames.html> Acesso em: fevereiro, 2015.

[293] WOODAL, Joana. **Introduction: facing the subject**. In: Portraiture: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997. P. 10.

A objeção por parte dos protestantes às imagens religiosas e sua expansão pela Europa vai ser um dos motivos do aumento do número de retratos no século XVII, além do enriquecimento das elites que procuravam imitar os modos da corte fazendo com que a escala das pinturas diminua para se adequar a interiores menos suntuosos, abrindo espaço para retratos menos idealizados como os de Frans Hals, por exemplo. O gênero vai ter seu apogeu no século XVIII na Inglaterra e França com uma variedade maior sendo produzida, desde profissionais desejosos de dignificar sua função através de pinturas, até caricaturas tornadas populares pela imprensa. [294]

Com a criação da fotografia, a pintura de retratos passa a compartilhar com esta a desvalorização como objeto artístico pelo compromisso de ambos com a mimese, sendo analisados como uma ferramenta neutra de reprodução exata, [295] mas uma mudança mais significativa será observada no aumento da distância entre o modelo e o criador da imagem, já que o tempo de relacionamento diminui e a própria objetiva permite, e por vezes requer, um espaço maior em relação ao retratado. A fotografia traz um "senso de liberação" ao retratista, que pode ser confirmado pelo que é chamado por John Gage de retrato confrontacional, onde a câmera pode ser aproximada ao rosto de modo que este ocupe todo o quadro da foto. Segundo o autor, essa proximidade seria inimaginável sem a distância psicológica que o aparelho opera, se posicionando entre o fotógrafo e o modelo. [296]

No século XIX, assim como os inúmeros fotógrafos ao redor do mundo vão produzir um número cada vez maior de retratos de diferentes pessoas acompanhando o avanço das técnicas, as vanguardas passam a produzir mais retratos não comissionados, o que vai fazer com que seja menos definitiva a importância econômica ou política do retratado. [297] Por outro lado, o mesmo período vê nascer na Inglaterra as coleções de retratos de importantes

---

[294] WOODAL, Joana. **Introduction: facing the subject**. In: Portraiture: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997. Pp. 3 e 4.

[295] GAGE, John. **Photographic likeness.** In: WOODAL, Joana. Portraiture: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997. P. 120.

[296] GAGE, John. **Photographic likeness.** In: WOODAL, Joana. Portraiture: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997. P. 125.

[297] WOODAL, Joana. **Introduction: facing the subject**. In: Portraiture: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997.. P. 7.

personalidades chamadas de *National Portrait Galleries*, uma tentativa de humanizar os tempos modernos segundo Príncipe Albert seu idealizador. Com o crescimento da imprensa ilustrada foi criado um novo espaço para unir retrato e biografia e jornais costumavam publicar semanalmente galerias de importantes personalidades. [298]

A partir do século XX, segundo Ernst Van Alphen, o retrato vai se tornar marginal mas também central de um modo subversivo, porque a crise da modernidade pode ser vista como o reconhecimento da separação entre significante e significado. [299] Woodal complementa dizendo que a rejeição da imagem figurativa no início deste século desafiou a crença na qual a semelhança fisionômica é necessária ou apropriada para representar uma identidade. [300] Além disso a influência da psicanálise de Sigmund Freud com a noção de inconsciente a dividir o controle do sujeito e a associação de Lacan da construção da identidade com a linguagem e o olhar, contribuem para a noção de um indivíduo que tem sua subjetividade formada em sociedade, portanto a sua aparência definitivamente se mostra incapaz de abarcar a complexidade de sua existência. [301]

O retrato perde seu status de representação mimética com artistas como Warhol, onde a imagem não pretende ter uma ligação direta com o retratado, no sentido de pretender mostrar sua individualidade. A própria serialidade da serigrafia empregada pelo artista, contesta a subjetividade do modelo que passa a existir como *commoditie* de fama. O culto à celebridade no trabalho de Warhol se apresenta inicialmente com suas apropriações de conhecidas fotografias de Marilyn Monroe ou Elvis Presley e posteriormente após o artista ser considerado também uma celebridade passa a incluir suas próprias fotografias Polaroid em retratos comissionados pelos próprios famosos. No entanto o nivelamento da técnica faz com que os retratos, mais que exemplos de individualidade, constituam uma série com a marca do artista.

---

[298] BARLOW, Paul. **Facing the past and present**: the National Portrait Gallery and the search for 'authentic' portraiture. In: WOODAL, Joana (edit). Portraiture: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997. P.221.

[299] VAN ALPHEN, Ernst. **The portrait's dispersal**: concepts of representation and subjectivity in contemporary portraiture. WOODAL, Joana (edit). Portraiture: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997. P.239.

[300] WOODAL, Joana. **Introduction: facing the subject**. In: Portraiture: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997. P.7.

[301] WOODAL, Joana. **Introduction: facing the subject**. In: Portraiture: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997. P. 12.

Gage mostra também, através do trabalho dos pintores hiperrealistas, um viés contrário que se utiliza da mimese como ferramenta para relativizar a identidade já que o que passa a interessar nessas pinturas baseadas em fotografias é a reprodução esquemática da imagem registrada, com todos os seus detalhes de poros, cílios, rugas e sardas. [302] Assim como em Warhol o que se busca nessas imagens não é uma essência individual do retratado, mas sim uma investigação da imagem fotográfica dos rostos e seu poder persuasivo. O pintor americano Chuck Close seria o exemplo dessa diluição da identidade através de seus enormes retratos hiperrealistas, com enquadramentos extremamente próximos dos rostos que representa. Close se utiliza da fotografia para reproduzir em detalhes ampliados na pintura em tela a aparência dos modelos com toda a textura e peculiaridades que a pele pode apresentar. [303] O artista realiza o "retrato confrontacional" expondo mais detalhes do que o necessário para que seja identificado o retratado e afirma que as suas pinturas são mais imagens de fotografias que de pessoas. [304] Ainda que se concentrem no rosto suas pinturas despersonalizam os retratados.

Jean-Luc Nancy estabelece o "retrato autônomo" onde a imagem construída em função de um rosto. Nancy opõe o "retrato autônomo" ao autorretrato, aos retratos de grupo e aos retratos históricos ou em uma cena. Para o autor este é "o retrato verdadeiro [...] onde o personagem representado não executa nenhuma ação nem mostra expressão alguma que desvie o interesse de sua pessoa mesma." [305] e prossegue ainda tratando do enquadramento ao afirmar que "é importante que a figura se desprenda e se isole, para que não devore todo o espaço do quadro, com o consequente risco de começar a diluir o contorno do rosto e penetre nele" [306]

Os questionamentos a respeito da identidade e da representatividade da fisionomia vão acontecer em um período em que observamos a ubiquidade do retrato em fotografias de celebridades, selos ou moedas, caricaturas e documentos de identificação pessoal, assim como

---

[302] GAGE, John. **Photographic likeness.** In: WOODAL, Joana. Portraiture: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997. P. 128.

[303] NANCY, Jean-Luc. **La Mirada del retrato**. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2006. P.11.

[304] GAGE, John. **Photographic likeness.** In: WOODAL, Joana. Portraiture: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997. P. 125 e 126.

[305] NANCY, Jean-Luc. **La Mirada del retrato**. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2006. P.14. Tradução nossa.

[306] Ibidem. P.19. Tradução nossa.

nos retratos honoríficos que continuam sendo produzidos independente dos rumos da vanguarda. É esse excesso de imagens que dá aos artistas da segunda metade do século XX material para explorar as convenções artísticas e os limites da subjetividade.

Figura 40. - *O nome do cadeado é: as circunstâncias e seus guardiões*, 1966

Fonte: http://entretenimento.uol.com.br/ Wesley Duke Lee

Influenciado por Duchamp e pela Pop Art americana, Wesley Duke Lee, que estudou Design em Nova Iorque a partir de 1952, faz parte de um período da arte brasileira que traz a figuração de volta na década de 1960, após o período abstracionista do neoconcretismo. [307] No trabalho *O nome do cadeado é: as circunstâncias e seus guardiões* de 1966, o artista utiliza-se em um tríptico que incorpora, além de suas próprias pinturas, um *ready-made* que consiste de um quadro de Almeida Junior. A moldura clássica do século XIX claramente funciona como símbolo de uma tradição e a identidade do retratado se perde na nova obra que não cita nem o artista apropriado e tampouco o retratado. Almeida Junior era considerado "o pintor do nacional" que após de viver seis anos em Paris no fim do século XIX, representa em suas telas as peculiaridades brasileiras com influência do realista francês Gustave Courbet. [308] O artista começa a trabalhar com retratos na década de 1960 e relata que "fazer retrato era

[307] LEE, Wesley Duke. **Wesley Duke Lee**. Texto de Cacilda Teixeira da Costa. Rio de Janeiro: FUNARTE. 1980.

[308] Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18736/almeida-junior> Acesso em: 7 abr. 2015.

considerado coisa de ‘não artista’, comerciante etc., para não falar coisa pior. Mas aquilo me chamava. Era o outro, a coisa mais maravilhosa na face da terra”. [309]

As convenções do gênero pictórico do retrato vão ser exploradas junto com o questionamento de gênero no trabalho da fotógrafa americana Cindy Sherman, no fim da década de 1970, que ao se retratar como cenas de filmes ou como as pinturas dos mestres antigos as subverte em seu jogo de disfarces. O que importa em Sherman não é a sua identificação fisionômica através das imagens, já que a artista se utiliza de maquiagem pesada para se parecer com um personagem de pintura ou de cena de filme. A referência deixa de existir em seu trabalho que não remete à sua pessoa, ou à alguém específico, nem tampouco à uma pintura ou filme existente. Ao olharmos os retratos de Sherman temos uma imagem de um maneirismo, ou de um estereótipo. Uma apropriação de um conjunto de convenções que passamos a interpretar como pertencente à determinados gêneros de pintura, filmes ou pessoas. A retomada do olhar feminino através da crítica da construção da imagem da mulher na história patriarcal. [310]

Em *After Walker Evans: 4*, de 1981, Sherrie Levine ressalta a distância entre a imagem e o modelo e ainda traz à tona, como Sherman, a discussão de gênero na execução da imagem ao se apropriar do trabalho do famoso fotógrafo americano. Levine em seu trabalho célebre fotografa o retrato que Walker Evans fez de uma mulher e tenta arrancar das mãos masculinas o poder da autoria com uma manobra controversa e irônica como re-fotografar uma imagem já conhecida. Evans é o fotógrafo que sintomaticamente, nomeia uma das versões da imagem de *Alabama tenant farmer wife* [311], reafirmando a subordinação feminina ao homem, já que a única identificação da retratada é sua ligação matrimonial ao fazendeiro. Ao reproduzir a imagem de Evans, Levine tenta trazer de volta a mulher em questão, mas não a retratada, Allie Mae Burroughs. Essa se perde em sua efígie tornada célebre pela apropriação de sua pobreza pelo fotógrafo americano e posteriormente pela apropriação da imagem em que foi transformada pela artista feminista. Seu nome não é citado nem em uma obra, nem em outra. O retrato de Levine assim como em Wahrol não representa o retratado mas a imagem em que sua existência se transformou.

---

[309] LEE, Wesley Duke. **Wesley Duke Lee**. Texto de Cacilda Teixeira da Costa. Rio de Janeiro: FUNARTE. 1980. P. 25.

[310] WOODAL, Joana. **Introduction: facing the subject**. In: Portraiture: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997. P.8.

[311] Disponível em: < http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2001.415> Acesso em: fevereiro, 2015.

Figura 41 - Marc Quinn.*Self. 1991*. Sangue,

Fonte: http://www.saatchigallery.com

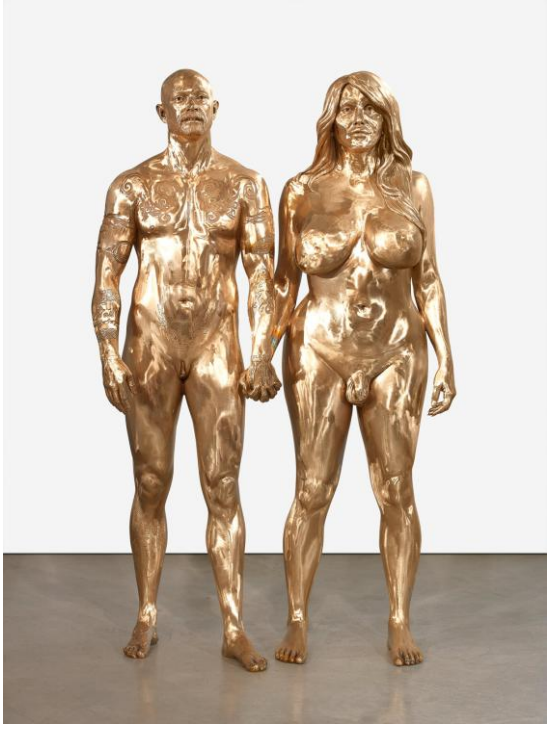
A questão entre semelhança e representatividade se estende no trabalho do britânico Marc Quinn que produz *Self* em 1991, onde um molde é tomado da cabeça do próprio artista e preenchido com seu sangue que é congelado em seguida. Segundo Woodal, Quinn contesta a ideia de retrato como semelhança, representação da identidade essencial. O retrato neste caso é "carne e sangue". [312] A obra oferece mais que uma similitude icônica com a fisionomia do artista, ela produz um efeito indiciário superior ao da fotografia. É uma máscara mortuária que em seu molde tenta manter viva a presença congelada do artista. Quinn produz novos moldes a medida que os anos passam, documentando seu próprio envelhecimento e cita Rembrandt como inspiração. O primeiro trabalho de 1991 foi vendido para a National Portrait Gallery de Londres. [313]

[312] WOODAL, Joana (edit). Portraiture: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997. P.7.

[313] AKBAR, Arifa. **National Portrait Gallery acquires Marc Quinn's bloody head**. Disponível em: < http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/national-portrait-gallery-acquires-marc-quinns-bloody-head-1785133.html> Acesso em: 7, abr. 2015.

Quinn é conhecido por explorar os limites corporais ao retratar celebridades afeitas a cirurgias plásticas como Michael Jackson e Joan Rivers ou acrobáticas poses de ioga com a modelo Kate Moss, assim como os transexuais célebres na indústria pornográfica Buck Angel e Allanah Starr. Os atores são conhecidos por terem efetuado em seus corpos a aparente mudança de gênero, com próteses de silicone, mastectomia e hormônios, no entanto mantendo os órgão sexuais originais intactos. Quinn os representa nus, de corpo inteiro, de mãos dadas no trabalho *Buck e Allanah* de 2009, em uma espécie de alegoria da transitoriedade de gêneros. Em outro trabalho de 2010 o artista retorna aos retratados dessa vez os representando em ato sexual o que tensiona ainda mais a relação entre conceitos predeterminados de masculinidade e feminilidade. [314]

Figura 42 - Marc Quinn. *Buck e Allanah. 2009*



Fonte: http://whitehotmagazine.com

As esculturas de Quinn continuam a investigar os corpos distintos, seja retratando em bronze o modelo Rick "Zombie Boy" que tem o corpo e o rosto coberto por tatuagens, ou o transexual Thomas Beatie em mármore, que exibiu sua gravidez após o processo de

[314] Disponível em: < http://marcquinn.com/artworks/single/allanah-buck> Acesso em: 3, Novembro, 2015.

realinhamento sexual no qual passou de mulher para homem, ou ainda o americano Dennis Avner que realizou diversos procedimentos cirúrgicos para se parecer com um tigre na obra Catman de 2010 em mármore carrara com incrustações de mármore negro belga para representar as tatuagens faciais. [315] Quinn retratou também a artista britânica Alison Lapper grávida em mármore como uma Vênus de Milo contemporânea. Lapper nasceu com uma anomalia congênita em que as mãos e os pés são ligados ao corpo por membros encurtados. [316] A obra causa polêmica pela suposta exploração da deficiência corporal de Lapper, mas o artista normalmente estabelece uma relação com os modelos antes de retratá-los, para que consiga o consentimento prévio. Lapper conta que quando soube que estava sendo procurada para ser modelo, achou suspeito o convite, mas ao conversar com o artista pessoalmente entendeu a relação com a estatuária clássica e a intenção de mostrar o corpo de uma pessoa com deficiência de modo a enaltecer sua beleza. [317]

O retrato em Quinn, não se restringe a representação da fisionomia do modelo, mas envolve toda a existência de um sujeito que em primeiro lugar é autor de seu próprio corpo. Ao escolher os procedimentos cirúrgicos, tatuagens e realinhamento sexual este indivíduos marcam seu corpo com uma individualidade inconteste. O escultor classifica sua obra como uma apropriação, pois todos os retratados por si só são trabalhos de arte, “a cultura triunfando sobre a biologia”. [318] Mesmo no caso de Lapper, que nasceu sem os membros, sua história desafia a deficiência seja através de sua gravidez ou de seu próprio trabalho artístico, assim como os transexuais ela se recusa a ser reduzida ao seu corpo que dificilmente pode ser visto como um modelo clássico, já que faz parte de uma minoria que a sociedade sempre tentou esconder ou quando exibida, deveria ser clara a noção de que aquele corpo não pertence à “sociedade normal”, como nos shows de aberrações do século XIX. A representatividade de Lapper como de tantos outros excluídos serve para mostrar que a suposta normalidade não existe. Poderíamos dizer que Quinn caminha na linha sutil entre a exploração e o

---

[315] FOULATIER, Julian. **Les corps dans tout ses états**. Disponível em: < http://www.boumbang.com/marc-quinn/> Acesso em: 6, abr. 2015.

[316] LAPPER, Alison; FELDMAN, Guy. **My life in my hands**. Disponível em: < http://www.theguardian.com/artanddesign/2005/sep/03/art1> Acesso em: 6, abr. 2015.

[317] LAPPER, Alison; FELDMAN, Guy. **My life in my hands**. Disponível em: < http://www.theguardian.com/artanddesign/2005/sep/03/art1> Acesso em: 7, abr. 2015.

[318] HATTENSTONE, Simon. **Marc Quinn**: just don’t call it a freak show. Disponível em: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/may/01/marc-quinn-interview> Acesso em: 7, abr. 2015. Tradução nossa.

enaltecimento, mas ao travar relações com os modelos ele os humaniza, os tira do *freak show* diário que todos frequentamos nos *websites* e os coloca em pedestais em importantes galerias de arte, devidamente nomeados. O artista insiste que seu trabalho não é "sobre esquisitice, é sobre humanidade". [319]

Assim como Quinn, em *Pintosas*, busco as associações com a História da Arte e tenho interesse pelos corpos não representados. O retratista segue enxergando em seus modelos a sua própria humanidade. O tempo da pose cria uma relação em tempos velozes onde encontrar um amigo para um bate-papo de duas horas se torna proibitivo. Os modelos compartilham horas de seu dia, suas histórias pessoais, risadas e às vezes dores. O pintor doa também seu tempo, sua habilidade, seu trabalho. É uma relação de troca, mas as telas de *Pintosas* não são comercializadas pelo artista, elas permanecem em poder dos modelos em agradecimento pelo tempo compartilhado na presença do artista. Parece que perdemos (se é que um dia tivemos) a capacidade de nos relacionarmos com as pessoas no dia a dia em um nível mais profundo. Talvez não tenhamos tempo ou interesse e todos se tornam estranhos que como tal são passíveis de preconceito e até ódio. Se não nos relacionamos, o sujeito Outro deixa de existir como tal, passa a ser uma imagem, um objeto ou até um cadáver.

Marina Abramovic despertou comoção com sua performance *The Artist is Present* em Nova Iorque no MoMa em 2010. Durante uma retrospectiva com aproximadamente 50 trabalhos abrangendo 40 anos de produção promovida pelo museu americano, Abramovic sentava no átrio do museu todos os dias da mostra, durante seu horário de funcionamento e recebia os visitantes que sentavam a sua frente em silêncio pelo tempo que desejassem. A simples, mas demorada troca de olhares entre desconhecidos levava às lagrimas alguns dos participantes em uma metrópole onde raramente esse tipo de contato é travado.

---

[319] HATTENSTONE, Simon. **Marc Quinn**: just don't call it a freak show. Disponível em: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/may/01/marc-quinn-interview> Acesso em: 7, abr. 2015. Tradução nossa.

Apesar da obra não ser um retrato, é um trabalho que trata especificamente da presença que o retrato tenta evocar. A comoção de muitos talvez sirva para confirmar o poder da visão de um rosto. O fotógrafo Marco Anelli registrou a reação dos participantes e publicou o livro *Portrait in the presence of Marina Abramovic.* Nas imagens Anelli registra a emoção de alguns encontros bem como a da própria artista. Os retratados não tem nome, contando como título apenas um número e o tempo em que permaneceram sentados em frente à artista. Numerar sujeitos é uma prática que podes nos trazer memórias aterrorizantes da história recente, mas o que se vê na série de retratos é de uma simplicidade tocante. Independente da comoção ou não do espectador o envolvimento é inevitável.

Figura 43 - Marco Anelli *Portraits in the presence of Marina Abramovic*

Fonte: http://www.marcoanelli.com/

Anelli é conhecido por fotografar os estúdios e processos de artistas como Mathew Barney, Robert Longo e a própria Abramovic na série anterior *Something Wicked This Way Comes*. O retrato neste caso é construído a partir das marcas idiossincráticas deixadas pelo trabalho dos artistas em seu atelier, reconhecemos o sujeito através de sua obra, da mesma maneira que reconhecemos um Van Gogh ou um Pollock só de olhar para suas telas. Metonimicamente ou não o artista está presente. Mas um trabalho artístico teria como escapar a esse tipo de referência? Podemos estender a sentença de Phillipe Dubois sobre fotografia à outras formas de arte:

> [...]qualquer fotografia é sempre um auto-retrato, sem metáfora: imagem do que ela toma, daquele que a toma, e do que ela é, tudo isso ao mesmo tempo, num mesmo e só lapso de espaço e de tempo, *numa espécie de convulsão da representação* e por ela [...][320]

O retrato em *Pintosas* é buscado como ferramenta potencial para entender o Outro, para me demorar mais no rosto alheio, para ter tempo de ouvir, de presenciar. Tranformando o Outro em imagem, mas tendo consciência de sua existência complexa além da forma. Os *selfies* emprestados de *Rhiz'hommes* buscavam isso ao lidar com a fragilidade do narcisismo fotográfico do espelho, os retratos de *Pintosas* continuam essa busca no acolhimento do ateliê, no enaltecimento do tempo e da técnica dispendida, na relação entre sujeitos que reconhecem no outro o que há em si, no presente da imagem ofertada.

Como ressaltado por Giorgio Agamben, é característica da nossa cultura a transformação da "espécie" em princípio de identidade e classificação. Agamben, através da etimologia da palavra espécie, associa as aparências com mercadorias:

> O termo *species*, que significa "aparência", "aspecto", "visão", deriva de uma raiz que significa "olhar, ver", e que se encontra também em *speculum*, espelho, *spectrum*, imagem, fantasma, *perspicuus*, transparente, que se vê com clareza, *speciosus*, belo, que se oferece à vista, *specimen*, exemplo, signo, *spectaculum*, espetáculo. Na terminologia filosófica, *species*, é usado para traduzir o grego *eidos* (como *genus*, gênero, para traduzir *genos*); daí o sentido que o termo terá nas ciências da natureza (espécie animal ou vegetal) e na língua do comércio, onde o termo passará a significar "mercadorias" (particularmente no sentido de "drogas", "especiarias") e, mais tarde, dinheiro (espèces).[321]

O retrato poderia ser considerado, portanto, mais um "dispositivo de captura da espécie" [322] e através desse aprisionamento em imagem as relações intersubjetivas supostamente poderiam estar prejudicadas. Atualmente, a digitalização e a circulação de dados na *web*, faz com que a relação que temos com os retratos, seja de outra ordem, acrescentando um novo dado à narcose coletiva contemporânea. O rosto da imagem agora se comunica e interage com seu espectador, transformado em interlocutor através de *e-mails*, serviços de mensagens instantâneas e videoconferências, e seria então capaz de proporcionar uma subjetivação através da interação dos contatos virtuais. Confirmando

---

[320] DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papirus, 1993. p. 343.

[321] AGAMBEN, Giorgio. **Profanações.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. p. 54.

[322] Id. Ibid.

a opinião de Susan Sontag, que escreveu que ao munirmos nosso mundo de uma duplicata feita de imagens, o sentimos mais acessível do que ele é na realidade. [323]

A auto-imagem do artista vai sendo construída de acordo com sua produção e como uma projeção do outro referenciado, bem como este recebe também uma projeção idealista daquele. O espectador vê a obra como um retrato do artista independente desta mostrar um rosto ou não. O etnógrafo corre sempre o risco de uma associação tendenciosa em suas análises, mas este risco costuma ser muito bem vindo no caso do retratista. [324] O artista precisa da contaminação das relações e quando retornamos aos rostos, o espelhamento é inevitável. Como ressaltado por José de Souza Martins: "[...] o retrato é concebido e esperado [...] como imagem icônica, como imagem do invisível, como expressão visual de virtudes humanas e interiores, e não como mera aparência externa e mera forma." [325] O autor prossegue citando Peter Burke: "Sejam pintados ou fotografados, os retratos registram não tanto a realidade social, mas ilusões sociais, não a vida comum, mas *performances* especiais." E ainda, Le Breton frisa que o rosto é, na apreensão do olhar, o essencial da identidade do outro, "o lugar do sagrado no homem". [326] Sendo sempre pela avaliação dos rostos que começam os encontros. Um retrato é pois, comumente um mecanismo de investigação e enaltecimento do indivíduo.

O rosto realmente parece ser um local destinado à imagem, o ponto de encontro entre o visível e o visual e é sintomático que os olhos sejam popularmente chamados de "janela da alma". É nele onde se busca a identidade como nas fotos dos documentos ou pelo menos é o local onde a identidade se pretende construir e esta é parte inerente das operações intersubjetivas. Só podemos nos ver através da alteridade de um olhar, só ganhamos acesso à nossa própria visibilidade quando designamos esta imagem como uma imagem do outro e para o outro. Mondzain nos faz ver que "a face é o presente inevitável do sujeito para alguém" [327] o que está de acordo com a formação do sujeito no Estádio do espelho de Lacan.

Mondzain nos lembra que o cristianismo estabeleceu a face de Cristo como o lugar onde a imagem e o visível estariam reunidos e segundo Derrida o retrato nunca está desarticulado da palavra,

---

[323] SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 126.

[324] FOSTER, Hal. **The return of the real**: the avant-garde at the end of the century. Massachusetts: MIT Press, 1996. P. 183.

[325] MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo, SP: Contexto, 2011.

[326] LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011. P. 152.

[327] MONDZAIN, Marie-José. **What does seeing an imagem mean?** Journal of Visual Culture 2010. P.311. Disponível em: <http://vcu.sagepub.com/content/9/3/307.full.pdf+html> Acesso em: Setembro, 2013. Tradução nossa.

da narrativa, da memória. Ele sempre requisita um nome, um funeral, uma prece ou benção. Quem foi o retratado? O retrato é um ato de encarnação e morte simultaneamente. Como na anunciação quando o verbo é indissoluto da imagem. Para Arlindo Machado eles sempre foram indissociáveis já que a escrita nasceu dentro das próprias artes visuais. [328] O verbo encarna quando produzimos a imagem, quando o homem das cavernas de Mondzain lança mão à criação. Bastaria Narciso tocar o espelho d'água para desfazer uma imagem que não era sua, porque não foi feita por ele mesmo. O autorretrato também carrega um ato de fé, de crença na palavra, pois é a legenda da obra que vai nos revelar que se trata de um autorretrato e não de um retrato. É a assinatura que comprovará o espelhamento, seja ela estilística ou acessória.

Oscar Wilde também afirmou que todo retrato é um autorretrato. Em *O retrato de Dorian Gray* o escritor inglês postulou: "Cada retrato que é pintado com sentimento é um retrato do artista, não do modelo." [329] Derrida, por sua vez, nos diz que todo autorretrato aparece na reverberação de diversas vozes [330] e complexifica a afirmação de Wilde:

> Se isto que se chama autorretrato depende deste feito que o chama de "autorretrato", um ato de nominação deveria me permitir, *à justo título*, chamar de autorretrato não importa o que, não somente não importa qual desenho ("retrato" ou não) mas tudo o que acontece comigo e que pode me afetar ou me deixar afetar. [331]

O autorretrato é uma tentativa vã de ao auto nominar-se, capturar-se como identidade, conjurar sua própria completude. Narciso tenta se reconciliar com Eco ao produzir sua própria imagem, mas uma imagem que é fugidia como o eco de uma voz sofrida. A tentativa é vã porque fadada ao fracasso, já que o modelo desde o início não é uno, é fragmentado e atravessado por outros olhares, vozes, reflexos e ecos. Por isso Derrida diz que a ruína e a ausência estão em seu princípio. [332] Ausência porque todo signo já a pressupõe, seja a fotografia que "foi" ou o ícone que será ou almeja ser e ruína por essa constante

---

[328] MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. P.22.

[329] WILDE, Oscar. **The picture of Dorian Gray**. London: Ward, Lock & Co.,1913. P. 18. Tradução nossa.

[330] DERRIDA, Jacques. **Mémoires d'aveugle**: l'autoportrait et autres ruines. Paris: Rcunion des Musées Nationaux, 1990. P. 68.

[331] Id. Ibid. P. 68. Tradução nossa.

[332] DERRIDA, Jacques. **Mémoires d'aveugle**: l'autoportrait et autres ruines. Paris: Rcunion des Musées Nationaux, 1990. P. 69

impossibilidade de completude. Não algo que foi destruído, algo que já tenha sido completo, mas algo que jamais será uno, ou visto inteiramente. A imagem do rosto é sempre memória melancólica. Lugar de súplica de algo que se teve/foi ou que se almeja ter/ser. Lugar de deplorar e implorar, segundo Derrida. [333]

Segundo Didi-Huberman, o mais imortal dos objetos talvez seja aquele que melhor realizou, melhor atingiu sua própria morte ou como Mondzain defende: a imagem se faz de morta,[334] assim como os retratos de Warhol se eternizaram associando a vivência pública do luto ao consumo da publicidade. [335] Para o artista americano, tornar-se público seria distanciar-se de si mesmo, transformando-se em imagem. Suas Marilyns e Jackies são ao mesmo tempo retratos e epitáfios de vidas consumidas pela exposição. Não esquecendo que o que era retratado em sua pintura eram as fotografias, mais do que os modelos. O que Warhol representava era o "Isto-foi" barthesiano que se repetia nas telas em serigrafia, a morte se congelava na superfície bidimensional, endossando a insuficiência da imagem gráfica na preservação da totalidade ou complexidade da vida. Seus retratos podem até ser vistos como monumentos funerários, na concepção de Jacques Le Goff, destinados "a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte". [336]

A imortalidade é central no pensamento dualista de corpo e mente e é espantoso como este se manifestava de maneira discriminatória através dos retratos a partir do século XV persistindo durante séculos na diferenciação entre o nu feminino e o retrato masculino, como vimos anteriormente. Woodal afirma que o sujeito dualista é tipicamente masculino. A psicologia dos gêneros era sustentada pela teoria hipocrática dos humores corporais que definiam os estados de espírito a partir do seu equilíbrio. Este pensamento persistiu nos estudos médicos até o século XVIII. [337] Os homens seriam mais espirituais, intelectuais e

---

[333] Id. Ibid. P. 123

[334] MONDZAIN, Marie José. **L'image naturelle**. Paris: Les Editions Corti, 1995. P.17.

[335] FLATLEY, Jonathan. **Warhol gives a good face**. In: DOYLE, Jennifer; FLATLEY, Jonathan; MUÑOZ, José Esteban (Editores). Pop Out: Queer Warhol. Durham: Duke University Press. 1996. p. 105.

[336] LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 1996.

[337] MARTINS, Lilian Al-Chueyr Pereira; SILVA, Paulo José Carvalho da; MUTARELLI, Sandra Regina Kuka. **A teoria dos temperamentos**: do corpus hippocraticum ao século XIX. PUC-SP. Disponível em: < http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a14/martisilmuta01.pdf> Acesso em: 8, abr. 2015.

ativos por possuírem mais humores relativos ao ar e ao fogo, os tornando dignos de serem retratados e as mulheres, por outro lado eram relacionadas com instintos materiais por serem constituídas de humores relativos a terra e a água, o que as fazia propicias a representação através do nu. [338] A representação de um self imortal através da autenticidade do retrato perdia seu significado quando relacionada as figuras femininas privadas da profundidade do intelecto masculino.

A própria execução dos retratos foi considerada imprópria para mulheres no século XVIII, pois encarar os homens poderia ser considerado indecoroso por alguns, sendo o emprego de pintora tido como "perigoso" já que a era uma prática pública de arte. Paradoxalmente o gênero de pintura era associado com elas por ser relacionado com a aparência externa e a vaidade como atributo feminino. As mulheres artistas eram consideradas por alguns como incapazes de abstração, uma qualidade requisitada em objetivos racionais como retratos históricos. [339] É espantosa a avaliação preconceituosa do escritor August von Kotzbue das capacidades femininas da pintora do rococó Angelica Kauffman:

> A artista mulher carece de força para os temas heroicos ... ao contrário, no retrato ela possui sua maior força; e talvez as mulheres sejam, se elas quiserem se tornar pintoras, particularmente preparadas para esse ramo da arte, já que elas verdadeiramente receberam da natureza um instinto refinado para ler a fisionomia e transmitir e interpretar a linguagem gestual dos homens. É um dom que a natureza tem preferido conceder a elas como uma arma do mais fraco. [340]

Atualmente é mais complexo analisar o retrato a partir das crenças do período clássico, mas sabemos que muitas dessas crenças apesar de seculares ainda se manifestam na misoginia diária do mundo atual que se estende e imiscui entre os homossexuais ao rechaçar as "pintosas" como um exagero feminilizante e portanto "mais fraco" do comportamento

---

[338] WOODAL, Joana. **Introduction: facing the subject**. In: Portraiture: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997. P. 10.

[339] ROSENTHAL, Angela. **She's got the look! Eighteenth-century female portrait painters and the psychology of a potentially 'dangerous employment'**. In: WOODAL, Joana. Portraiture: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997. P. 147.

[340] Ibidem. P. 148. Tradução nossa.

homossexual. O retrato do homem afeminado, bem como o seu autor, têm valor crucial, neste caso, para tensionar esses limites.

O retrato da "pintosa" vem, portanto, desafiar a noção de indivíduo imutável encerrado em seu corpo regido pelos instrumentos sexistas de poder. A pintosa faz "carão" pro patriarcado e vem á tona, "põe a cara no sol" para tentar corrigir a cisma entre sujeito e objeto. Vimos que quando o homem se define como indivíduo por volta do século XIV, como defendeu Burkhardt, separa sujeito de objeto, corpo de mente, em um tratamento objetivo de todas as coisas do mundo, ideia que se estende pelos séculos seguintes, e segue adiante passando pelo cartesianismo do século XVII. Este indivíduo nasce como um "espírito individual", um ser capaz de estudar e julgar o outro objetificado. [341] Como demonstra Woodal, a negação da completa subjetividade ao outro aliada à possibilidade da representação objetiva, pode resultar na opressão física. O Outro se torna uma caricatura, um estereótipo, com um registro criminal. [342] A história recente nos mostra o quão nefasta essa visão pode se tornar.

O corpo como objeto se mostra, durante muito tempo, elemento definidor de uma sexualidade que por sua vez também é categorizada e associada à lógica e funcionalidade reprodutiva. O sujeito da razão encontra nessa classificação a justificativa para a exclusão da alteridade objetificada pela sua diferença. O outro se torna uma imagem e olhar para ela depende da vontade do sujeito, como um retrato que se guarda para deleite próprio e que pode ser simplesmente rasgado em um momento de fúria. Neste jogo de imagens manipuláveis a mulher é identificada pelo seu corpo que a domina através dos humores instáveis ou mais recentemente seus hormônios descontrolados, o negro se torna a tonalidade de sua própria pele que é vista como uma maldição cármica e o homossexual vira prisioneiro de seus desejos mundanos. Todas as generalizações tentam justificar as categorizações impossíveis de se realizar sem encerrar o outro de volta na matéria, o transformando em objeto.

A materialidade do corpo ou a prova de sua existência física é o que vai dotar de especificidades a imagem da figura humana, que se localiza constantemente entre sujeito e objeto. O desejo sexual latente no pornográfico ou a repulsa presente no obsceno dota de corporeidade, por associação com o observador, esse tipo de imagens, além disso, o retratista

---

[341] WOODAL, Joana. **Introduction: facing the subject**. In: Portraiture: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997. P. 14.

[342] Ibidem.

quando escolhe seu tema, por exemplo, não reproduz simplesmente o real, mas segundo André Rouillé, o atualiza em imagem, tira da virtualidade mutante do mundo um momento que é atualizado, objetificado. A representação nesse caso, portanto, procura retirar dos corpos o virtual que é sempre subjetivo, colocando em seu lugar o atual objetivo da imagem. Ainda segundo Rouillé: "o rosto é um virtual que o fotógrafo vem desacelerar, atualizar na matéria de uma imagem: o retrato". [343]

Gilles Deleuze considera ainda, através de sua análise das pinturas de Paul Cézanne e Francis Bacon, que haveria duas maneiras de ultrapassar a figuração narrativa ou ilustrativa que prende o observador no simulacro: através da forma abstrata ou do que ele chama de Figura, que seria a imagem icônica, mas não ilustrativa presente nas obras de Bacon. A figura não teria, portanto modelo a representar ou história para contar e seria, segundo Deleuze, a forma sensível relacionada à sensação que tem uma face voltada para o sujeito e outra para o objeto. [344]

Retratar aquele que é preconceituosamente encerrado em sua aparência pode se mostrar então como a tentativa de lhe devolver a sua própria imagem. A pintura deve pertencer ao modelo, assim como o sujeito deve ter a liberdade de construção da própria corporeidade. Além disso a execução do retrato em tempos atuais pode servir de estímulo a relação entre três sujeitos distintos: o modelo, o artista e o espectador, especialmente quando a voz do primeiro pode ser escutada pelo último.

---

[343] ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009. p. 202.

[344] DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: the logic of sensation. London: Continuum, 2003. p. 34.

6 PINTOSAS

A poética do projeto é delineada através da construção da série de retratos pintados e dos vídeos que acompanham o processo. O trabalho consiste na convocação de homens que poderiam receber essa alcunha para a realização de uma sessão na qual eles posarão para um retrato pintado à óleo enquanto um vídeo registra a conversa entre o pintor e o retratado sobre temas relacionados à construção de gênero, sexo e aceitação na sociedade, sendo que o enquadramento permite apenas visualizar o retratado deixando o artista, bem como a pintura que é executada, fora de quadro. O retrato é presenteado ao participante ao final da sess, portanto, não fará parte da exposição da obra que contará somente com os vídeos das entrevistas, apresentado em tela digital. Enquanto Gerard Richter testava, em meados do século XX, o que ainda era possível fazer com a pintura, destruindo e apagando seus trabalhos baseados em fotografias, [345] o ato de retirar a pintura da exposição pretende carregar em si o potencial questionador do local e poder expressivo da técnica.

O primeiro passo da pesquisa parte da negociação entre artista e modelo ao redor da gíria "pintosa" que como vimos pode carregar um sentido negativo. Os convocados, homens *gays*, se deparam com o convite a expor sua sexualidade em vídeo e ao mesmo tempo lidar com o significado do título. Uma das perguntas recorrentes aos modelos durante a sessão era: você se sente confortável participando de um projeto com esse título? O sujeito que decide ser representado em imagem e conceito é convidado a pensar na força que o rótulo pode ter. Os convidados brasileiros tiveram uma relação obviamente mais clara com o título tendo inclusive dois convidados, que se apresentam como homossexuais assumidos, se recusado à participação provando que o estigma é real e presente. Os participantes de outros países lidaram de maneira diferente, mesmo após a explicação do termo em seu devido idioma, sendo a primeira recusa vinda de um convidado do oriente médio.

Parte da entrevista se dedicava a achar correlatos para "pintosa" em diversos idiomas como espanhol, inglês, italiano, malaio, cantonês e catalão. Expressões como *tenir pluma* em catalão ou termos como *maricon* em espanhol, *sissy* em inglês, *finocchio* em italiano, *ponnaya* em cingalês, *naa ying* em cantonês e *pondan* em malaio foram encontrados ao longo da conversa com os modelos onde era explorada a possibilidade de uma gíria ambígua com um

[345] ELGER, Dietmar; OBRIST, Hans Ulrich. **Gerhard Richter**: writings 1961-2007. Nova Iorque: Distributed Art Publishers, 2009. p. 137.

potencial ofensivo restrito e que fosse utilizada tanto por heterossexuais quanto por homossexuais. A inclusão de modelos de outras nacionalidades na pesquisa se deve a intenção de investigar de que maneira o preconceito contra homossexuais se manifesta em diferente culturas e tentar encontrar uma relação entre homens que compartilham um termo em inglês que se tornou praticamente universal no último século: *gay*.

O termo *gay* significa originalmente alegre mas também licencioso ou lascivo com uso que data do século XIV e relações com o francês antigo *gai*. [346] A associação do termo com promiscuidade vai seguir intermitente até o século XX quando começa a ser utilizado em substituição ao termo homossexual considerado mais científico e portanto com associações à patologia. [347] A palavra *gay* vai infiltrar-se em outros idiomas como francês, holandês, alemão, japonês, sueco e catalão com o mesmo sentido do inglês. [348] De acordo com o sistema *online* de buscas *Google Books Ngram Viewer*, que pesquisa publicações de 1800 até a atualidade, o termo tem um crescimento expressivo em diversos idiomas nas últimas duas décadas do século XX. [349]

O interesse de *Pintosas* é exatamente pela construção de uma identidade *gay* como tendência ou moda que pode ser comparada a um movimento estético que atravessa fronteiras geográficas e influencia artistas ao redor do mundo. Obviamente o comportamento ou a prática homossexual é algo que transcende espécies, classes e culturas, mas o movimento *gay* pode ser mapeado com acentuada nitidez em países ocidentais nas últimas décadas. O casamento entre pessoas do mesmo sexo só é legal, por exemplo, nas américas e alguns países da europa ocidental. [350] Portanto, a série investiga questões como migrações e aculturação de sujeitos que se identificam sob a mesma identidade a partir de práticas sexuais correlatas.

---

[346] Significado extraído do Dicionário Merrian-Webster Online. Disponível em: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/gay> Acesso em: 21, set, 2015.

[347] GLAAD Media Reference Guide: terms to avoid. Disponível em: < http://www.glaad.org/reference/offensive> Acesso em: 21, set, 2015.

[348] HARPER, Douglas. **Online Etymology Dictionary**. Disponível em: <http://www.etymonline.com/index.php?term=gay> Acesso em: 21, set, 2015.

[349] **Google Books Ngram Viewer**. Disponível em: <https://books.google.com/ngrams/graph?content=gay&year_start=1800&year_end=2008&corpus=17&smoothing=3&share=&direct_url=t1%3B%2Cgay%3B%2Cc0> Acesso em: 21, set, 2015.

[350] CAMERON, Darla; BERKOVITZ, Bonie. **The State of Gay Rights Around the World**. Disponível em: < http://www.washingtonpost.com/graphics/world/gay-rights/> Acesso em: 21, set, 2015.

Na primeira etapa do projeto, no Brasil, em Julho de 2013, três candidatos foram retratados. O espaço utilizado para esta fase de entrevistas foi uma das salas de aulas da escola de artes da qual sou proprietário há 11 anos na Tijuca, Rio de Janeiro. O primeiro entrevistado foi Raphael, 31 anos, morador da periferia de Bangu no Rio de Janeiro, abertamente *gay* desde mais jovem. Foi convidado por ser meu amigo há alguns anos e a conversa fluiu normalmente alternando entre momentos confessionais e prosa alegre comum em nossos encontros. Raphael prestou serviço militar e relatou a experiência de ser abertamente *gay* em um ambiente exclusivamente masculino e repressivo. Segundo ele, nunca sofreu nenhum tipo de violência física ou verbal durantes os anos de serviço mas era comum o assédio sexual, por parte de companheiros que se identificavam como heterossexuais. Raphael nunca havia sido retratado antes.

Figura 44 - *Raphael*. *Séries Pintosas*. *Still frame* de vídeo.

Fonte: .o autor (2013). Acervo do artista.

Guilherme, 24 anos é primo de Raphael e foi convocado através deste, sendo retratado no mesmo dia. A religiosidade se apresentou naturalmente como tema para o jovem evangélico que já havia sido coroinha na igreja católica. Apesar de ter assumido sua homossexualidade, Guilherme, morador da periferia de São Gonçalo, no Rio de Janeiro, relatou seus medos a respeito de punição divina e sua relação com as repressões da sociedade. Ele também nunca havia sido retratado antes.

Figura 45 - *Guilherme e Matheus. Séries Pintosas. Still frame* de vídeo.

Fonte : o autor (2013.). Acervo do artista.

O terceiro retratado foi Matheus, 17 anos, também morador de Bangu, obteve permissão da mãe para participar no projeto já que todos os modelos assinam um termo de liberação do uso da imagem pessoal. Matheus, que veste roupas e acessórios femininos, mas não se considera transgênero, utilizando na maior parte da entrevista pronomes masculinos, relatou sua experiência de notoriedade no bairro em que mora desde a infância, onde trabalha organizando festas e coleciona admiradores e "seguidores" no na rede social *Facebook*. Os episódios de preconceito foram descritos com humor e valentia e foram considerados raros pelo entrevistado. Matheus nunca foi retratado em pintura, mas contou sobre sua obsessão com *selfies* e a maneira como controla a própria imagem nas fotografias de amigos onde aparece.

Os primeiros três vídeos foram gravados utilizando uma câmera Sony DCR-DVD Handycam com *display* digital basculante que permitia que os modelos se vissem "refletidos" em tempo real no vídeo que era voltado em sua direção, o que atraía o olhar do modelo para a câmera algumas vezes. Não foi utilizado microfone de lapela e a iluminação era em maior parte advinda de uma lâmpada fluorescente na sala, tendo uma fraca luz natural filtrada através de pequenas janelas à direita do modelo. Os vídeos resultantes com resolução de 960p tem qualidade de som e imagem inferior aos vídeos seguintes e são considerados protótipos,

não participando da montagem final do trabalho.

O estágio sanduíche no exterior provocou um hiato de alguns meses nas entrevistas, enquanto os já citados redirecionamentos e pesquisas paralelas tomavam forma na cidade de Buffalo. Após nova rede de amizades ser criada no país estrangeiro, a segunda fase de retratos começa em abril de 2014 em meu apartamento onde improvisei um pequeno estúdio com cavalete de pintura portátil e tripé para câmera na sala de estar. O equipamento utilizado passou a ser uma Canon EOS Rebel T2i que apesar de ser em princípio uma câmera fotográfica, grava vídeos de alta definição 1080p o que resulta em imagens muito superiores às gravadas inicialmente. Um microfone de lapela também passou a ser utilizado para melhor captação da voz do retratado, fazendo com que minha voz apareça em *off* no vídeo.

Em razão da posição do display desta câmera ser localizado na parte traseira, os modelos passam a não ter mais a própria imagem como ponto focal, resultando em um olhar na maior parte das vezes mais lateralizado, o que considerei positivo na construção do projeto. O retrato em vídeo não retribui inteiramente o olhar do espectador na instalação, abdicando de efeitos ilusionistas de interação com as imagens. O que é atestado pelo fato do tamanho da imagem do vídeo não corresponder ao tamanho natural do retratado como veremos a seguir. Os vídeos deixam claro, através de minha voz em off, do olhar do modelo e em alguns momentos do som das pinceladas na tela que se trata de uma relação entre retratista e retratado.

O primeiro entrevistado a ser convidado nos EUA foi o porto-riquenho José, que preferiu não revelar sua idade, conversou comigo em espanhol e inglês, incentivando meu interesse pela inclusão de diferentes idiomas no projeto. José que é professor de espanhol em uma escola local, relatou suas experiências distintas em Porto Rico e nos EUA a respeito da sua imagem pública como homossexual. Ele também nunca havia sido retratado e demonstrou grande empolgação pela pintura compartilhando uma fotografia do trabalho em suas redes sociais. José foi convidado por fazer parte do meu círculo de amizades em Buffalo.

Em Maio de 2014 entrevistei Joe, 68 anos, bancário aposentado, americano de origem italiana que viveu parte de sua vida como heterossexual, casando e tendo três filhos, assumindo sua homossexualidade em 1986, aos 40 anos de idade. A sessão de pintura foi a mais longa até então, tendo durado mais de quatro horas onde o modelo relatou experiências íntimas na sua formação religiosa como coroinha da igreja católica, seus dramas durante o casamento e divórcio e suas alegrias na vida *gay*, tendo relatado nunca ter sofrido preconceito

devido a sua postura heteronormativa. O encontro foi emocional e nossa amizade persiste desde então através de encontros frequentes. Joe nunca havia sido retratado e também demonstrou grande apreço pela pintura, exibindo uma reprodução fotográfica em seu *smartphone* para vários amigos em comum durante encontros em bares, além de ter compartilhado a imagem em redes sociais.

O segundo retratado de Maio de 2014 foi Jessie, americano, 31 anos, barista de uma cafeteria próxima à minha residência, que foi convocado por ter comportamento assumidamente afeminado mesmo em seu ambiente de trabalho. Jessie se demonstrou à vontade com a convocação, relatando alguns episódios menores de preconceito em sua cidade natal, a pequena Jamestown no estado de Nova Iorque e como a mudança para uma cidade maior como Buffalo alterou a maneira como ele vivencia a sua sexualidade. Ele também contou como a empresa onde trabalha tem uma política de não discriminação, o que o permite ter o comportamento que julga mais adequado no seu dia a dia. Jessie nunca foi retratado antes.

No mesmo mês recebi em meu apartamento o americano Steve, que preferiu não revelar sua idade e é conhecido em Buffalo como a *drag queen* Robotika 2Kay. Conheci Steve em seu trabalho como recepcionista da academia que eu frequentava e ao convidá-lo para posar, deixei que ele decidisse se seria como Steve ou Robotika. Ele escolheu posar com sua persona feminina, e levou duas horas preparando sua maquiagem multicolorida em meu banheiro, o que me faz perceber evidenciado o caráter colaborativo da série de retratos. A minha pintura nesse caso depende de sua pintura facial prévia, que segundo ele, muda a cada vez que ele se maquia. Steve alternou momentos de performance como Robotika onde olhava diretamente para a câmera e depoimentos mais pessoais durante a entrevista. Ele se demonstrou bastante lisonjeado com o retrato e disse que iria colocar a pintura junto com outros retratos que ele já possuía: uma escultura e uma grande fotografia. A reprodução fotográfica da pintura faz parte de seus perfis sociais sendo publicada frequentemente até hoje.

Figura 46 - *José, Joe, Jessie e Robotika*. *Séries Pintosas*. *Still frame* de vídeo.

Fonte: o autor (2014). Acervo do artista.

Com o fim do estágio sanduíche em Julho de 2014, retornei ao Brasil, mas após ter criado vínculos de amizade e iniciado um relacionamento amoroso em Buffalo, alternei entre meses de moradia no Rio de Janeiro e temporadas em Buffalo, período no qual me dediquei à pesquisa e escritura da tese. Após estágio docente no primeiro semestre de 2015, retornei a Buffalo para mais uma temporada onde a terceira fase de entrevistas foi iniciada em meu novo endereço onde posso contar com um estúdio privado organizando permanentemente o cavalete de pintura profissional, bem como o tripé com a câmera o que me possibilitou incrementar o número de entrevistados.

Após o novo hiato de mais de um ano nas entrevistas, em Julho de 2015 retratei Rodney, 19 anos, americano de família porto-riquenha, que costuma usar roupas e acessórios femininos para frequentar o colégio, apesar de não se considerar transexual e se identificar na maior parte das vezes com o gênero masculino. A entrevista foi leve e o modelo não relatou nenhuma experiência negativa em relação às escolhas de sua aparência. Da maneira similar à experimentada com Robotika, este retrato se evidenciou mais colaborativo pelo fato do modelo usar maquiagem leve, ter o cabelo pintado de azul e usar roupas multicoloridas. Rodney, que foi indicado por um amigo em comum, nunca foi retratado antes e também publicou a reprodução fotográfica em seu perfil em redes sociais junto com uma convocatória para novos participantes.

Chris, 27 anos, americano de Chicago, foi entrevistado ainda em Julho. Tendo se formado em Design e trabalhando com Seguros de Saúde, contou seu esforço para permanecer trabalhando na área artística. Ele costuma fazer retratos, mas sempre utilizando uma fotografia como base, nunca ao vivo, o que considera muito complexo. Por ser também artista e já pertencer ao meu círculo de amizades, a conversa fluiu naturalmente durante a sessão. O modelo, que é negro, falou sobre segregação racial na sociedade norte-americana e comentou como se sente uma minoria dentro do seu círculo de amizades devido a cor da sua pele, sem no entanto descrever nenhum caso específico de preconceito devido, segundo ele, ao fato de procurar se cercar de pessoas que o respeitam. Chris relatou ter sido retratado antes, mas não durante uma pose, segundo ele seu namorado e sua mãe disputaram a posse da pintura quando ele a levou para casa.

Em agosto sentindo a necessidade de convocar modelos de culturas mais diversas, postei uma convocatória em meu perfil do Facebook, recebendo uma indicação através de Gerald Mead, um dos curadores com quem trabalhei em Buffalo. Indaka, 41 anos, nascido no Sri Lanka, veio inicialmente para obter seu Mestrado em Educação e decidiu ficar após se casar em 2011 com o americano Craig Centrie, diretor da galeria de artes El Museo, não tendo retornado ao seu país desde que chegou nos EUA em 2009, por ter sofrido diversos casos de preconceito e até perseguição no Sri Lanka, onde a homossexualidade ainda é considerada crime. Indaka disse que sua família não sabe de sua opção sexual e tampouco de seu casamento, mas conta com prazer a história de seu relacionamento que começou no ano de 2000 na Internet e cresceu com visitas anuais de seu namorado. Indaka nunca foi retratado antes, “nem mesmo em desenho”, ele disse, e a reprodução da pintura ainda consta como foto de seu perfil em redes sociais.

O italiano Gabriele, 31 anos, foi entrevistado em setembro e relatou sua experiência de migração da pequena ilha de Sardegna para a cidade de Buffalo nos EUA onde veio estudar em 2001. Gabriele contou pequenos incidentes com preconceito recentes, que ele considera ter relação com o fato de ser europeu vivendo na américa e ser considerado diferente dos demais, com um comportamento mais refinado, associando isso a homossexualidade. Apesar disso, ele conta não ter experimentado a vida gay fora da américa, por ser muito jovem quando deixou a Itália, onde considera ser um ambiente mais preconceituoso devido a força do catolicismo. Gabriele, que faz parte de meu círculo social, somente foi retratado brevemente em caricatura por um artista de rua.

Figura 47 - *Rodney, Chris, Indaka, Gabrielle. Séries Pintosa. Still frame* de vídeo.

Fonte: o autor (2015). Acervo do artista.

Ainda em setembro Cheng Yang, 23 anos, Malaio de família chinesa, contou sua experiência de viver na Malásia, país onde a homossexualidade ainda é considerada crime, e vir para os EUA como estudante de arquitetura e depois Sociologia. Ele não é assumido para sua família, que ainda o questiona sobre namoradas ou casamento e não planeja retornar ao seu país de origem onde faz parte da minoria chinesa em um país oficialmente muçulmano que ainda enfrenta disputas entre os diferente grupos étnicos. Cheng Yang, que também assina Bryan, seu nome de batismo, trabalha na galeria de artes El Museo, em Buffalo, auxiliando na montagem de exposições e também foi indicado por Gerald Mead. Após a entrevista, fui convidado para participar com uma obra de arte digital em uma das exposições na qual Bryan trabalhou. Ele nunca foi retratado antes.

Uma das poucas recusas que enfrentei durante os três anos de execução do projeto veio de um convidado da Jordânia que se interessou pelo trabalho, agradeceu o convite, mas revelou mais tarde não acreditar estar em posição de participar devido a suas “atuais circunstâncias”, o que interpretei como problemas relativos a seu país de origem que apesar de não criminalizar a homossexualidade ainda é repressivo, sendo majoritariamente muçulmano.

Jeries, um jovem palestino de 27 anos, nascido em Israel, posou para a série ainda em Setembro. O modelo, que também foi indicado pelo curador Gerald Mead, contou sua experiência como jovem *gay* em Israel que considera não muito segura para os indivíduos *queer*, sendo Tel Aviv, reconhecido destino turístico homossexual, o único local protegido, "uma bolha" em sua opinião. Jeries que descreveu sua família como "comunista, não sendo portanto religioso", veio para os EUA após receber bolsa de estudos da instituição Fullbright para realizar seu doutorado em Composição Musical. Jeries nunca havia sido retratado antes e compartilhou uma fotografia de sua pintura em suas redes sociais.

Figura 48 - *Cheng Yang, Jeries, Kristine, José. Séries Pintosas. Still frame* de vídeo.

Fonte: o autor (2015). Acervo do artista.

Através de amigos em comum, conheci Kristine. Achei que precisava incluir no projeto uma perspectiva mais feminina, sem no entanto me afastar completamente do sujeito masculino. Mulher transexual de 49 anos, ela contou como foi sua transição de homem casado com filhos para mulher em relacionamento lésbico com uma mulher cisgênero. Ela contou nunca ter tido um relacionamento homossexual enquanto homem, tendo sempre no entanto, se identificado mais com o que ela chamou de universo feminino, escolhendo por exemplo roupas para sua então esposa. Kristine deu um depoimento animado com sua voz feminina, que segundo ela exigiu muito treinamento, citando ser este o melhor período de sua vida. A modelo fez questão de deixar claras as diferenças entre uma mulher trans e um homem gay e aceitou participar do projeto após entender que *Pintosas* é mais sobre o feminilidade no homem do que sobre relações homoafetivas.

Em outubro, foi a vez de José, jovem catalão de 27 anos. Ele foi indicado por Jeries e conversou comigo a maior parte do tempo em inglês, usando espanhol e catalão em alguns momentos. O modelo que veio para os EUA em agosto de 2015 para cursar seu Doutorado em Linguística, pareceu um pouco tímido a princípio, não falando muito de sua vida pessoal, mas se interessando bastante em questionar sobre o trabalho e discutir as questões envolvidas. Após algum tempo, ele se abriu mais sobre sua vida pessoal e comentou como se atrai sexualmente por *gays* mais masculinos, sem no entanto os considerar como parceiro afetivo ideal. Mais tarde José se demonstrou um tanto incomodado com o uso de certas expressões quando associadas à sua imagem, como o correlativo catalão para "dar pinta" que é "tenir pluma", ou o termo "pride" em inglês. Segundo ele, orgulho não é um adjetivo apropriado para a sua experiência homossexual, que considera "neutra".

A inclusão de mais um participante brasileiro se deveu à intenção de retornar à origem do trabalho no termo "pintosa" que somente faz sentido, associando pintura e homossexualidade, em português. Apesar do novo caráter intercultural do projeto, a preocupação com esta base brasileira é importante para a formação da série e devido às temporadas que passei nos EUA nos últimos dois anos, privilegiei inevitavelmente mais os participantes internacionais. Em novembro entrevistei Bruno, jovem brasileiro de 25 anos que veio para Buffalo para cursar Mestrado em arquitetura. Ele contou sua experiência como cristão evangélico e *gay* e como em sua opinião não existe conflito entre religião e sexualidade. Contou, porém, não ser assumido e ter majoritariamente amigos heterossexuais o que faz, segundo ele, com que nunca tenha sofrido nenhuma situação de preconceito ou agressão. Bruno nunca havia sido retratado.

Aaron, americano de 41 anos, que faz parte do meu círculo de amizades em Buffalo, posou no mesmo mês, relatando sua experiência de crescer nos subúrbios de Buffalo, no seio de uma família batista e se tornar um homossexual assumido, casado há 10 anos com seu atual marido. Ele contou entretanto que não tem muito contato com a família, para quem nunca se revelou, mas que segundo ele "deve saber" de sua sexualidade após todos esses anos. Aaron nunca havia sido retratado antes e apesar de não ser artista, disse querer devolver a gentileza me retratando também.

Abdul, de 46 anos, posou ainda em Novembro contando que deixou o seu país natal, a Guiana, em 1997 para trabalhar em Nova Iorque. Abdul, que é muçulmano, relatou casos frequentes de violência contra a comunidade LGBT em seu país, único na América Latina a ainda criminalizar a homossexualidade. O modelo, que recentemente adquiriu a cidadania americana, obteve seu Green Card em 2010 utilizando o direito de asilo político, por não ter segurança suficiente para viver em sua terra natal devido ao fato de ser *gay*. Ele havia sido retratado antes por mim, juntamente com seu marido, retrato que presenteei ao casal que foram os primeiros amigos que fiz ao chegar em Buffalo.

Figura 49 - *Bruno, Aaron e Abdul*. *Séries Pintosas. Still frame* de vídeo.

Fonte: o autor (2015). Acervo do artista.

O projeto que conta até então com 18 entrevistas segue à frente em sua busca multi-cultural da representação da identidade *gay*. Considero que seria fundamental a inclusão de participantes de países como Rússia, Uganda ou Irã conhecidos pela perseguição aos LGBT, chegando a casos de execução. Continuo portanto, convidando e retratando homens gays de diversas culturas e idades na intenção de deixar *Pintosas* o mais plural possível.

Recentemente, alguns vídeos curtos de 15 segundos tem sido publicados em meu perfil na rede social Instagram (@crisflopes), servindo para avaliar a reação dos espectadores de acordo com os *likes* recebidos. Como esta rede social é baseada no compartilhamento de imagens, muitos artistas e galerias de arte ao redor do mundo tem utilizado como plataforma de divulgação e um *like*, representado pelo símbolo de coração, é a maneira mais comum de interação entre usuários que demonstram o interesse em determinada imagem. A rede também

faz amplo uso de *hashtags*, hiperlinks que funcionam como index dentro de redes sociais, utilizando o símbolo da cerquilha (#) no início de cada palavra que se pretende indexar. *Pintosas*, por exemplo conta com as *hashtags* #pintosa e #pintosasseries entre outras. Cada vez que uma pessoa pesquisa #pintosa todos os vídeos assim como partes das pinturas aparecem nos resultados de pesquisa. Tenho compartilhado detalhes das pinturas e descrito o projeto como videoinstalação e pintura escondida.

Na montagem final, o vídeo de cada participante é editado para durar cerca de cinco minutos, tendo a edição privilegiado os comentários a respeito da execução dos retratos ou do termo "pintosa" e seus correlatos em outras línguas. A escolha de telas de LCD de 21" para mostrar os vídeos com orientação vertical, cada qual com seu próprio sistema interno de autofalantes, se deve a intenção de criar uma galeria de retratos alinhada horizontalmente na sala de exposição onde a iluminação será reduzida. Optei por não legendar as falas em outras línguas por considerar ser mais importante o retrato do que a criação de narrativa. Como nos *Screen Tests* de Warhol onde os modelos sentavam em frente a câmera por pouco mais de dois minutos enquanto o filme mudo era gravado, [351] a galeria de vídeos de *Pintosas* procura mostrar os modelos mais que revelar sua personalidade, aceitando essa impossibilidade como inerente ao gênero do retrato. Individualmente um vídeo da série pode chamar atenção pela aparência do modelo ou modo como fala, coletivamente a instalação funciona como dispositivo enunciador a afirmar a existência plural de figuras que não são heróis ou heroínas, mas se encontram na interseção de suas escolhas pessoais.

Os modelos não foram escolhidos por sua aparência física e a maior parte deles diferem do padrão ocidental de beleza masculina atualmente celebrado pela moda. Os convites partiam de uma proximidade que tornava possível a negociação ao redor do título do trabalho ou do notório comportamento extrovertido que indicava uma suposta receptibilidade a proposta. A galeria de retratos em vídeo não tem a intenção portanto de celebrar individualidades, os sobrenomes omitidos na descrição dos trabalhos confirmam isso, mas de celebrar as semelhanças. A busca do que torna um grupo de homens que compartilham certos desejos uma comunidade é a motriz da série e a resposta a essa questão não está dada na apresentação dos retratos, mas sim a intenção questionadora.

---

[351] HUXLEY, Geralyn. **About Andy Warhol *Screen Tests*.** Disponível em: <http://screentest.warhol.org/about.php> Acesso em: 23, set, 2015.

A série *Pintosas* busca relacionar, através da criação do dispositivo artístico da instalação de vídeos e obliteração da série de pinturas, a formação da imagem pessoal e de gênero com o gênero do retrato e sua construção por meio de uma técnica tradicional, como a pintura a óleo. Levando em consideração que ao convidar o modelo já está sendo assumida uma opinião classificatória a seu respeito (ao considera-lo "pintosa"), a própria convocação tensiona a relação e questiona a forma como os entrevistados se veem e pretendem se mostrar no retrato que será executado em vídeo e a óleo. Ao escolher pessoas que são excluídas das representações normativas de gênero e utilizar uma técnica considerada obsoleta no meio artístico contemporâneo, pretendo tensionar os padrões que delimitam tanto as formações subjetivas em uma sociedade heteronormativa, quanto as classificações históricas a respeito de um gênero artístico.

O retrato a óleo sobre tela se mantém como um dispositivo dignificante e pretende no projeto enaltecer o convidado com a simples possibilidade de execução do mesmo, do tempo dispendido na execução e escuta das histórias pessoais, bem como com o valor emotivo do presente. O trabalho tenta criar uma espécie de vínculo afetivo entre artista e modelo. A técnica da pintura de retrato é encarada como símbolo histórico de valor e se relaciona com o vídeo e a subsequente instalação de maneira a problematizar os limites temporais e teóricos entre as práticas artísticas tradicionais e contemporâneas. Através da execução de retratos é buscada no rosto de personagens marginais, a humanidade perdida no espelho, o que me diferencia e o que me torna semelhante. A pintura e o vídeo são encarados como técnicas capazes de oferecer ferramentas para atingir o lugar da alteridade. O corpo representado se aproxima até o limite do tátil, confundindo as instâncias semióticas e então é a imagem que toma corpo, que apresenta uma textura capaz de friccionar as existências confundindo-as.

Pintosas busca as relações subjetivas na construção das imagens. É a transubstanciação da imagem que permite que uma presença se instaure. O que se mantém é a visão de que as imagens devem ser também uma força capaz de gerar sentido, pois são uma criação de novas realidades e contatos, tendo em vista que um modelo anterior se ultrapassa pela apropriação e nova interpretação. Uma habilidade que somente a vivência da alteridade é capaz de nos propiciar.

A produção manual se mostra fundamental para a realização dessas séries. O tempo gasto na execução do trabalho exerce uma força de vínculo entre os sujeitos, especialmente se o desejo sexual ou a estética na pressuposta relação com o modelo estiverem envolvidos na

produção da obra. O olhar demorado nos olhos do outro e a pressuposição da admiração implícita no próprio convite à pose cria uma relação distinta mesmo que temporária. A produção de um retrato pintado se diferencia de uma fotografia segundo Gerard Richter que explica a tensão entre o retrato fotográfico e a pintura de um criminoso:

> Uma fotografia - a menos que os fotógrafos de arte a tenham "estilizado" – é simplesmente a melhor imagem que eu posso imaginar. É perfeita; não muda; é absoluta, portanto autônoma e incondicional. Não tem estilo. A fotografia é a única imagem que pode verdadeiramente carregar informação, mesmo se é tecnicamente falha e o objeto mal pode ser identificado. Uma pintura de um assassino não tem qualquer interesse; mas uma fotografia de um assassino fascina a todos. Isto é algo que deve ser incorporado na pintura. [352]

Mesmo levando-se em consideração que esta opinião foi emitida em 1966, pode-se reafirmar através dessa comparação a diferença expressiva entre a fotografia e a pintura. Ainda que neste caso Richter esteja diminuindo o potencial expressivo do retrato pintado, a reafirmação de que o "estilo" é o que diferencia as duas imagens confirma a opinião sobre a diferença entre fotografar e pintar uma pessoa estigmatizada pela sociedade. A partir de Richter podemos considerar também que a idealização do retrato pode servir para roubar a identidade do retratado, o transformando em alegoria como no caso dos retratos de mulheres do século XVIII na França que ao transformá-las em vestais ou deusas greco-romanas preteria sua aparência individual nivelando sua fisionomia em uma idealização da beleza e virtude feminina. [353]

Sabemos também como a fotografia documental serviu para objetificar o sujeito através dos estudos fisionômicos ou nas inúmeras imagens de controle e documentação modernas. Em uma tentativa de tensionar os limites entre sujeito e objeto, busco na execução dos retratos da série *Pintosas* uma formalidade estudada para escapar da idealização. A tamanho das telas utilizadas é impreterivelmente 30 x 40 cm, o enfoque frontal, assim como a iluminação. Todos os modelos são retratados com o mesmo enquadramento e cores naturalistas, pois assumo a impossibilidade de capturar suas subjetividades em imagem. Tento me esquivar da responsabilidade de aprisioná-los em uma representação, apesar de nivelar a

---

[352] ELGER, Dietmar; OBRIST, Hans Ulrich. Gerhard Richter: writings 1961-2007. Nova Iorque: Distributed Art Publishers, 2009. p. 45. Tradução nossa.

[353] NICHOLSON, Kathleen. **The ideology of feminine 'virtue'**: the vestal virgin in French eighteenth-century allegorical portraiture. In: WOODAL, Joana. Introduction: facing the subject. In: Portraiture: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997. P. 14.

série com as mesmas características técnicas, já que esta dificilmente se constituirá em sua totalidade pelo fato dos retratos estarem espalhados pelo mundo em posse dos modelos.

Os retratos seguem o que Nancy classifica de "retrato autônomo" [354] onde os modelos são representados sozinhos, sem referências cênicas ou históricas, sem expressões faciais marcantes, com um fundo monocromático e enquadramento que permita o isolamento da figura. O tratamento pictórico ou a técnica nas pinceladas se tornam secundárias nesse caso já que a pintura não pode ser analisada como parte do projeto final. Ainda que a minha técnica seja importante para mim como pintor ou para o modelo que desfrutará da tela, tudo que se percebe na instalação final de *Pintosas* é a ausência dos quadros. de A pintura é encarada aqui como meio e não como fim.

A escolha da frontalidade tanto em vídeo como na pintura, se deve também a uma tentativa de escapar da tradição do retrato clássico de três quartos ou da impessoalidade do perfil que sempre se prestou mais a efígies, análise fisionômicas e também registros criminais. [355] A representação frontal dos olhos denota um desejo de relação do artista com o modelo, como na performance de Abramovic, citada no capítulo anterior. O olhar do modelo no vídeo se divide entre a câmera e o pintor, ora direciona o espectador ao extraquadro quando se relaciona com o artista que não aparece na imagem e ora se dirige à câmera buscando uma relação com o esse mesmo espectador.

O Enquadramento do vídeo subverte a tradicional horizontalidade em nome de uma verticalidade insuspeita. A verticalidade serve também para ajudar a configurar o trabalho como vídeo instalação, já que a maior parte dos dispositivos está configurada para a exibição horizontal. O fundo do vídeo é neutro com a tonalidade acinzentada da parede atrás do modelo. A edição ligeira privilegia o olhar e tenta subverter a construção de uma narrativa. A falta de legendas para as falas em diversas línguas ou nomes para os retratados procura relativizar a importância da identidade legal, focando na construção da subjetividade através das experiências compartilhadas por sujeitos que não se conhecem mas compartilham das mesmas angústias da marginalização social. A voz do pintor, a minha voz se mistura as dos modelos, assumindo a inevitabilidade da autorreferência do retrato.

---

[354] NANCY, Jean-Luc. **La Mirada del retrato**. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2006. P.11.

[355] GAGE, John. **Photographic likeness.** In: WOODAL, Joana. Portraiture: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997. P. 121.

Ao escolher retratar os modelos em vídeo, apesar de evitar criar uma identidade para cada um, levo em consideração a opinião do retratista Thomas Gainsborough que o pintor de retratos é obrigado a transmitir uma personalidade sem os recursos expressivos de um ator. Segundo Gainsborough escreve no século XVIII, se uma pintura tivesse voz ou ação como os atores no palco, estaria mais próxima de expressar "a verdade" do que um único ponto de vista de uma face. [356] É curioso como o pintor usa a figura do ator para tratar da expressão da "verdade" na imagem de um rosto, considerando a pintura como mais distante do sujeito que a "máscara" teatral.

Com a videoinstalação de *Pintosas* busco assumir a impossibilidade da representação da subjetividade através de uma imagem, mas tento atingir a construção dessas subjetividades através do discurso relacionado à formação da imagem pessoal e aos símbolos históricos do retrato. *Pintosas* pretende ser uma apropriação dos autorretratos pintados nos rostos de cada um de nós. No entanto, o discurso fragmentado e focado na prática artística só permite ao observador construir ficções a respeito dos retratados. É assumida na série, portanto, uma impossibilidade de revelação subjetiva através das imagens. Da mesma maneira que a pintura, ou a fotografia não são capazes de expressar a totalidade do sujeito, o vídeo apesar de dar voz ao modelo também se apresenta como uma construção, tanto do retratado que assume determinada postura enquanto vê a câmera, quanto do pintor que direciona a entrevista e posteriormente edita a fala.

Quando pinto um retrato, busco investigar a face do outro de uma maneira que somente os amantes costumam fazer, com uma atenção demorada e curiosa. Ainda que através do cotidiano dos transportes públicos tenhamos nos tornado, como mostra Simmel, uma sociedade urbana baseada no olhar [357] e que os rostos se ofereçam à perscrutação em ambientes como metrôs e elevadores, Gage concorda que somente os amantes, maquiadores, esteticistas ou doutores tem a possibilidade de se aproximar tanto ou olhar por tanto tempo para um rosto. [358] O perigo de um pintor se tornar amante era considerado pelo escritor

---

[356] GAGE, John. **Photographic likeness.** In: WOODAL, Joana. Portraiture: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997. P. 122.

[357] SIMMEL, Georg apud LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011. p. 160.

[358] GAGE, John. **Photographic likeness.** In: WOODAL, Joana. Portraiture: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997. P. 128.

William Hazlitt ao descrever a prática:

> O Fixar de um olhar inquisitivo na beleza, a elevação de uma graça momentânea, a estadia nos céus de um olhar, o perder-se na covinha de um queixo, é um emprego perigoso. O pintor pode se tornar o amante. [359]

A alteridade tratada, não é somente a do Outro antropológico ou sociológico. O interesse não é somente no necessitado, excluído, marginalizado, mas também no outro do espelho, o complementar, o semelhante, o amado. Se este é maior ou menor, pior ou melhor, mais belo ou mais feio, mais feminino ou mais masculino, vai depender do julgamento do espectador. Por isso, no olhar narcísico pode ser encontrado o caminho para o Outro, um olhar generoso pois especular, especial, específico. São com esses homens que pareço ou busco parecer, é em comunidade que me subjetivo.

---

[359] ROSENTHAL, Angela. **She's got the look! Eighteenth-century female portrait painters and the psychology of a potentially 'dangerous employment'**. In: WOODAL, Joana. Portraiture: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997. P. 151. Tradução nossa.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Profanações. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

AKBAR, Arifa. **National Portrait Gallery acquires Marc Quinn's bloody head**. Disponível em: < http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/national-portrait-gallery-acquires-marc-quinns-bloody-head-1785133.html> Acesso em: 7 abr. 2015.

ARCHER-STRAW, Petrine. **A Double-edge Infatuation.** Disponível em: <http://www.theguardian.com/books/2000/sep/23/features.weekend> Acesso em: 24, set, 2015.

AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARATA, Germana Fernandes. **A primeira década da AIDS no Brasil**: O *Fantástico* apresenta a doença ao público (1983-1992). 2006. 196 f. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2006.

BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges. **Visions of excess**: selected writings, 1927-1939. Minneapolis: University of Minnesota, 1985.

BATCHELOR, David. **Cromofobia**. São Paulo: Senac, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desaparição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. **La trasnsparencia Del mal**: Ensayos sobre lós fenômenos extremos. Barcelona: Anagrama, 1990.

_____. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'àgua, 1991.

BAUZÁ, Hugo Francisco. **La impronta romana en los retratos de "El Fayum"**. Disponível em: <http://artesencruce.filo.uba.ar/sites/artesencruce.filo.uba.ar/files/SesionesPlenarias-Bauza.pdf> Acesso em: 9, abr. 2015.

BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

BOYLE, Karen (Edit.). **Everyday pornography.** New York: 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins fontes Editora, 2009.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**:Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANADA, Manoel José. **Maria Martins**: um imaginário esquecido. 2006. 216p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Estadual Paulista. São Paulo.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Imaginarios urbanos**. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1997.

CANEVACCI, Massimo. **Fetichismos visuais**: corpos erópticos e metrópole comunicacional. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

_____. **Transculturalidade, interculturalidade e sincretismo**. In: Concinitas: arte, cultura e pensamento. Ano 10, volume 01, número 14. Rio de Janeiro: UERJ – DEART. Junho 2009.

CASTILLO, Sonia Salcedo Del. **Cenário da arquitetura da arte**: montagens e espaços de exposições. Rio de Janeiro: Martins Fontes Editora, 2008.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

CERTEAU, Michel; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano 2**: morar, cozinhar. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

CORINNE, Tee. **Yantras of womanlove**. Tallahassee: The Naiad Press, INC., 1982.

CRIMP, Douglas. **Melancholia and moralism**: essays on AIDS and queer politics. Cambridge: MIT press, 2002.

_____. **Posiciones criticas**: ensayos sobre las politicas de arte y la identidad. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

_____. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CROCCO, Luciano; GUTTMAN, Erik. **O processo de escolha de casas noturnas em São Paulo para público gay masculino e suas implicações estratégicas**. Disponível em: <http://www.unisantos.br/mestrado/gestao/egesta/artigos/53.pdf>. Acesso em: 02 out, 2012.

DANTO, Arthur. The artworld. **The journal of philosophy**, vol. 61, nº 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, p. 571-584, out. 1964.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: the logic of sensation. London: Continuum, 2003.

DERRIDA, Jacques. **Mémoires d'aveugle**: l'autoportrait et autres ruines. Paris: Rcunion des Musées Nationaux, 1990.

DÍAZ-BENITEZ, María Elvira. **Nas redes do sexo**. Rio de Janeiro. Zahar, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges..**Confronting Images**: questioning the ends of a certain history of art. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2005.

_____. **Diante do tempo**: historia da arte e anacronismo das imagens. Disponível em: <http://revistapolichinelo.blogspot.com/2011/03/georges-didi-huberman.html> Acesso em: Setembro, 2013.

_____. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papirus, 1993. p. 343.

DOYLE, Jennifer; FLATLEY, Jonathan; MUÑOZ, José Esteban (Editores). **Pop Out**: Queer Wahrol. Durham: Duke University Press. 1996.

ELGER, Dietmar; OBRIST, Hans Ulrich. Gerhard Richter: writings 1961-2007. Nova Iorque: Distributed Art Publishers, 2009.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>

FOSTER, Hal. The return of the real: the avant-garde at the end of the century. Cambridge: MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. Um diálogo sobre os prazeres do sexo. São Paulo: Landy Editora, 2000.

FOULATIER, Julian. **Les corps dans tout ses états**. Disponível em: <http://www.boumbang.com/marc-quinn/> Acesso em: 6 abr. 2015.

FRIEDMAN, David M. **Wilde in America**: Oscar Wilde and the invention of modern celebrity. New York: W. W. Norton & Company, 2014.

GARBER, Eric. **A spectacle in color**: the lesbian and gay subculture of Jazz Age Harlem. Disponível em: < http://xroads.virginia.edu/~ug97/blues/garber.html>

GEBAUER, Gunther; WULF, Cristoph. **Mimese na cultura**: agir social, rituais e jogos, produções estéticas. São Paulo: Annablume, 2004.

GELL, Alfred. Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte. **Revista Poiésis**, v. 10, n.14, p.244, ago. 2009. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis14/Revista_Poiesis_TradAntropologia.pdf>. Acesso em: mar. 2013.

GOLDGRUB, Franklin. **O Estádio do Espelho (Bertrand Olgivie)**. Disponível em: <http://franklingoldgrub.com/psico/wp-content/uploads/2009/08/O-est%C3%A1dio-do-espelho.pdf>. Acesso em: set. 2013.

GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott (Organizadores). **Devires imagéticos**: a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7letras, 2009.

GONTIJO, Fabiano. **O arco-íris e o Rei Momo**: etnografia da construção social de imagens identitárias homossexuais através das bandas do carnaval do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.armariox.com.br/conteudos/artigos/029-arcoirisereimomo.php>. Acesso em: 22 jan. 2012.

HARAWAY, Donna. **A cyborg manifesto**. Disponível em: <http://www.egs.edu/faculty/donna-haraway/articles/donna-haraway-a-cyborg-manifesto/> Acesso em: 2 out. 2013.

HATTENSTONE, Simon. **Marc Quinn**: just don't call it a freak show. Disponível em: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/may/01/marc-quinn-interview> Acesso em: 7 abr. 2015.

JOHNSTONE, Stephen (Ed.). **The everyday**: documents of contemporary art. Cambridge: MIT Press, 2008.

KACZOROWSKI, Craig. **AIDS Activism in the Arts**. Disponível em: <http://www.glbtq.com/arts/aids_activism_art.html> Acesso em: jan. 2013.

KEHL, Maria Rita. **O corpo na arte contemporânea brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

KRAUSS, Rosalind. **Bachelors**. Massachussets: MIT Press, 1999.

KROLOKKE, Charlotte; SORENSEN, Ann Scott. **Gender communication theories and analyses**: from silence to performance. Thousand Oaks: Sage Publications, 2006.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

LEE, Wesley Duke. **Wesley Duke Lee**. Texto de Cacilda Teixeira da Costa. Rio de Janeiro: FUNARTE. 1980.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 1996.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996.

LOPES, Denilson. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec,
2007.

LORD, Catherine; MEYER, Richard. **Art & Queer Culture**. New York: Phaidon Press, 2013.

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MAMMÍ, Lorenzo. **O que resta**: arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARSH, Jan. **Sex & sexuality in the 19th Century**. Disponível em: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/s/sex-and-sexuality-19th-century/>

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2011.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. São Paulo: Jorge Zahar, 2009.

MEDEIROS, Afonso. **O imaginário do corpo**: entre o erótico e o obsceno: fronteiras líquidas da pornografia. Goiânia: Funape, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

MEYER, Richard. **Outlaw representation**: censorship & homosexuality in twentieth-century american art. Boston: Beacon Press, 2004.

MISKOLCI, Richard. **A teoria queer e a sociologia**: o desafio de uma analítica da normalização In: Sociologias. Porto Alegre: PPGS-UFRGS, 2009. n. 21

MITCHELL, W. J. T. **Iconology**: image, text, ideology. Chicago: University of Chicago, 1986.

MONDZAIN, Marie José. **L'image naturelle**. Paris: Les Editions Corti, 1995.

_____. **What does seeing an imagem mean?** Journal of Visual Culture 2010. Disponível em: <http://vcu.sagepub.com/content/9/3/307.full.pdf+html> Acesso em: Setembro, 2013.

MOORE Lisa Jean. **Sperm Counts**: overcome by man's most precious fluid. New York: New York University Press, 2007.

NANCY, Jean-Luc. **La Mirada del retrato**. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2006.

NAPPO, Meaghan K. **Not a quiet riot**: Stonewall and the creation of lesbian, bisexual, gay and transgender community and identity through public history techniques. 2010. 127 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Departament of history, University of North Carolina, Wilmington.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**: como se chega a ser o que é. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Estetica y teoría de las artes**. Madrid: Editorial Tecnos, 2004.

ONFRAY, Michel. **A potência de existir**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

PASTOREAU, Michel. **O Pano do diabo**: uma história das listras e dos tecidos listrados. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

PECCININI, Daisy. **Acervo do MAC – online**. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/expressionismo/surrealismo/martins/index.html> Acesso em: Setembro, 2013.

_____. **Figurações**: Brasil anos 60. Disponível em: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo4/abertura/index.html>

PENTEADO, Darcy. **Eu criei a arte erótico-homossexual no Brasil**. Disponível em: <http://super.abril.com.br/cultura/secos-molhados-solta-pavoes-445238.shtml> Acesso em: 5 abr. 2015.

PERRY, Anderson. **As origens da pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

REBEL, Ernst. **Self-portraits**. Köln: Taschen, 2008.

REED, Christopher. **Art and homosexuality**: a history of ideas. New York: Oxford University Press, 2011.

RIPARDO, Sérgio. **São Paulo vira a capital do "gay carão"**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u69127.shtml>. Acesso em: 8 abr. 2015.

ROLNIK, Suely. **À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia**. Diponível em: <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/homemetica.pdf>. Acesso em: 02 out. 2013.

_____. **Toxicômanos de identidade**: subjetividade em tempo de globalização. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY> Acesso em: abr. 2012.

_____. **Subjetividade em obra**: Lygia Clark, artista contemporânea. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY>. Acesso em: Fev. 2012.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. São Paulo: Difusão européia do livro, 1967.

SCHEHR, Lawrence R. **French gay modernism**. Champaign: University of Illinois Press, 2004

SENETT, Richard. **Carne e pedra**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

SIMONS, Patricia. **Women in frames**: the gaze, the eye, the profile in renaissance portraiture. Disponível em: <http://www.oneonta.edu/faculty/farberas/arth/arth213/women_in_frames.html>.

SMITH, Roberta. **Review: 'Kehinde Wiley: A New Republic' at the Brooklyn Museum**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2015/02/20/arts/design/review-kehinde-wiley-a-new-republic-at-the-brooklyn-museum.html?_r=1#>.

SOLOMON, Deborah. **Kehinde Wiley puts a classical spin on his contemporary subjects**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2015/02/01/arts/design/kehinde-wiley-puts-a-classical-spin-on-his-contemporary-subjects.html> .

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STOLLER, Paul. **The taste of ethnographic things**: the senses in anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

THE ARCHIVE.n. 41, Spring 2012. New York: Leslie-Lohman Museum of Gay and Lesbian Art, 1994- . Trimestral.

TROTTA, Ernani Eduardo; CARVALHO, André. A "técnica do espelho" em orgonoterapia. **Revista da Sociedade Wilhelm Reich**, Porto Alegre, n. 4, p. 45-51, 2001.

VAREJÃO, Adriana. **Chambre d'échos** / Câmara de Ecos. Entrevista com Hélène Kelmachter, 2004. Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net/pt-br/entrevista-com-helene-kelmachter>. Acesso em: fev. 2013.

WARNER, Michael. **Introduction**: Fear of a queer planet. Durham: Duke University Press, 1991. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/466295?origin=JSTOR-pdf&seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 20 out. 2015.

WILDE, Oscar. **The picture of Dorian**.[S.n.t.].

WOODAL, Joana (edition and introduction). **Portraiture**: facing the subject. Manchester: Manchester University Press, 1997.