

# CADER- NO DE RESU- MOS



ARS SEXUALIS

SEMINÁRIO DE ARTES VISUAIS:  
DISCURSOS E DISPOSITIVOS PARA PENSAR AS SEXUALIDADES

C A D E E

D E R E

M O S

NOVADVORSKI -  
BRUNO DE  
RESUMOS

CADERNO  
DE RE-  
SUMOS

BRUNO NOVADVORSKI  
SUELLEN GONÇALVES  
(ORGANIZAÇÃO)

2021 © Bruno Novadvorski & Suellen Gonçalves (organizadores)

ARS SEXUALIS

Seminário de Artes Visuais:

Discursos e Dispositivos para Pensar as Sexualidades

Caderno de Resumos

ISBN: 978-65-5973-087-2

### **Organização**

Bruno Novadvorski

Suellen Gonçalves

### **Apoio de Organização**

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern

Profa. Dra. Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan

Profa. Dra. Teresinha Barachini

### **Apoio**

Chris, The Red

Nayana Celeste

### **Capa, Projeto Gráfico, Diagramação, Identidade Visual e Logotipo**

The Red Studio

### **Conselho Editorial (Ars Sexualis)**

Prof. Dr. Alexandre Sá Barretto da Paixão

Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Belidson Dias Bezerra Junior

Universidade de Brasília

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Leandro Colling

Universidade Federal da Bahia

Dr. Marco Antônio Ramos Vieira

Doutor em Artes (Universidade de Brasília)

Profa. Dra. Martha Narvaz

Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Rodrigo Pedro Casteleira

Universidade Federal de Rondônia

Profa. Dra. Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Vi Grunvald

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dr. Wagner Ferraz

Doutor em Educação e Ciências (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Editor Estudos do Corpo

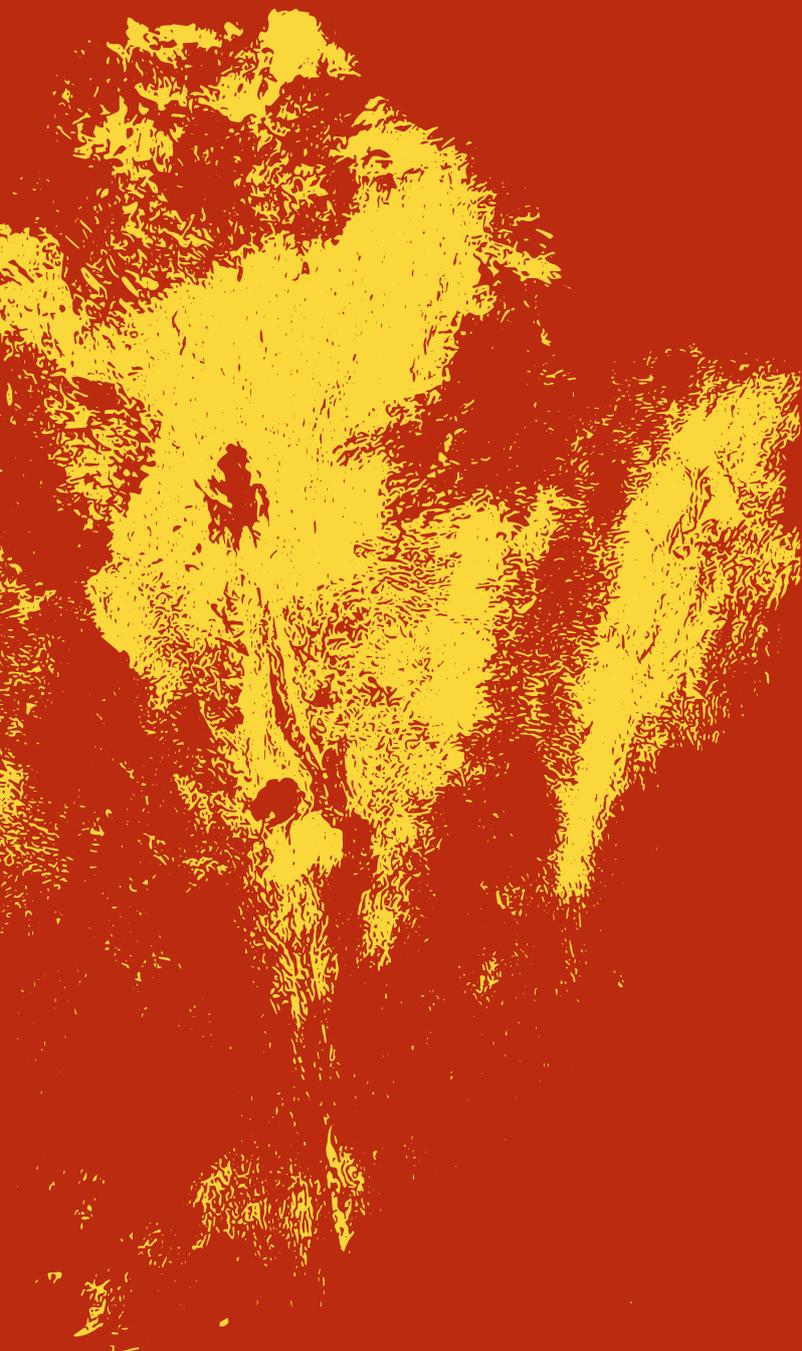


CADER -

NO DE

RESU -

MOS



<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>GT 01</b>	
<b>PORNOGRAFIA E PÓS-PORNOGRAFIA: A PARTIR DA PRÁTICA ARTÍSTICA</b>	<b>17</b>
<u>A ERA PÓS-PORNÔ: OS CORPOS LIVRES</u> THALIA VIELMO BIANCHINI	18
<u>O NASCIMENTO DE SHEILAH VITÓRIA: HIPERSSEXUALIZAÇÃO DO CORPO GORDO EM ARTE-VIDA</u> ALLA SOÜB	26
<b>GT 02</b>	
<b>TEORIAS E PRÁTICAS ARTÍSTICAS: QUEER, KUIR OU CUIR</b>	<b>35</b>
<u>UTOPIAS PERFORMÁTICAS, FUTUROS IMPOSSÍVEIS: ESCRITOS SOBRE ATUAIS PERSPECTIVAS DA ARTE DA PERFORMANCE</u> THIGRESA ALMEIDA	36
<u>MOVIMENTO E REPRESENTAÇÃO: AGÊNCIA SOBRE O ESPAÇO URBANO COMO RESISTÊNCIA À (AUTO-)OBJETIFICAÇÃO</u> GABRIELA JOÃO	48
<u>TRANSGRESSÃO: PERFORMATIVIDADES GLITCH/QUEER</u> VICTOR HENRIQUE VIEIRA NUNES (VIHEN)	54

## **GT 03**

### **HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA: REVISÕES CONTEMPORÂNEAS PARA OUTRAS SEXUALIDADES**

**61**

AUTOGESTÃO, EXIBICIONISMO E INTERNET:  
PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UMA PORNOGRAFIA  
AMADORA DESVIANTE  
BRUNO RIBEIRO

**62**

O PORNOGRÁFICO COMO INSTÂNCIA DO ERÓTICO  
NOS ANAIS DO XXXVIII COLÓQUIO DO COMITÊ  
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE  
RICARDO HENRIQUE AYRES ALVES

**70**

NASTAGIO DEGLI ONESTI:  
A PRESENÇA DA VIOLÊNCIA SEXUAL NA OBRA  
DE BOCCACCIO E DE BOTTICELLI  
DANIELA BARCELLOS AMON

**78**

## **GT 04**

### **CÂNONES E ICONOGRAFIAS DA TEMÁTICA SEXUAL NAS ARTES VISUAIS**

**85**

A ANIMAÇÃO FLOAT (2019) E EXPRESSÕES DE  
GÊNERO E SEXUALIDADE NA INFÂNCIA:  
“ME DEIXE VOAR” COMO METÁFORA PARA  
“ME DEIXE SER LGBTTIA+”  
KAUANE MORAES BERNARDO

**86**

MASCULINIDADES E PRÁTICAS CORPORAIS NA OBRA  
DE ALAIR GOMES: REFLEXÕES SOBRE A SÉRIE  
“SONATINAS, FOUR FEET”  
FABIANO PRIES DEVIDE

**92**

CONSTRUÇÕES E DESCONSTRUÇÕES DO CORPO  
FEMININO NAS ARTES VISUAIS E NAS MÍDIAS:  
DESDOBRAMENTOS DO TEMA NA ESCOLA  
DEISE JAQUELINE DA SILVA 102

“A SOCIEDADE TEM MEDO DE MULHERES PODEROSAS”:  
CULTURA VISUAL E GÊNERO NA PERSONAGEM  
EVELYN DA ANIMAÇÃO OS INCRÍVEIS 2 (2018)  
JÉSSICA FIORINI ROMERO 112

**GT 05**  
**FEMINISMOS, RAÇA E GÊNERO:  
DISSIDÊNCIAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA** 119

HÁ COMO SE TORNAR MULHER SEM  
DESENVOLVER UM TRANSTORNO ALIMENTAR?  
IARA LUZIA HENRIQUES PESSOA 120

A BABÁ QUER PASSEAR: APROXIMAÇÕES ENTRE  
ARTE CONTEMPORÂNEA E O FEMINISMO NEGRO  
THALIA MENDES ROCHA 128

ARTE ERÓTICA, FEMINISMOS E MODOS DE  
SUBJETIVAÇÃO ATRAVÉS DAS ARTISTAS  
ZANELE MUHOLI E TEE CORINNE  
VANESSA CRISTINA DIAS 134

“PADÊ DAS MOÇAS”:  
FEMINISMOS E ENCRUZILHADAS EM ZONA  
CONTAMINADA DE CAIO FERNANDO ABREU PELA  
CIA. DO SANTO FORTE  
TAUANE NUNES ALAMINO 140

**GT 06**

**CONTRASSEXUALIDADE:  
OUTRAS FRONTEIRAS PARA A  
ARTE CONTEMPORÂNEA**

**149**

IMAGINE UMA DRAG QUEEN TRAVESTI NUA QUE  
NÃO SEJA PRA VOCÊ GOZAR?  
LUA LAMBERTI DE ABREU

**150**

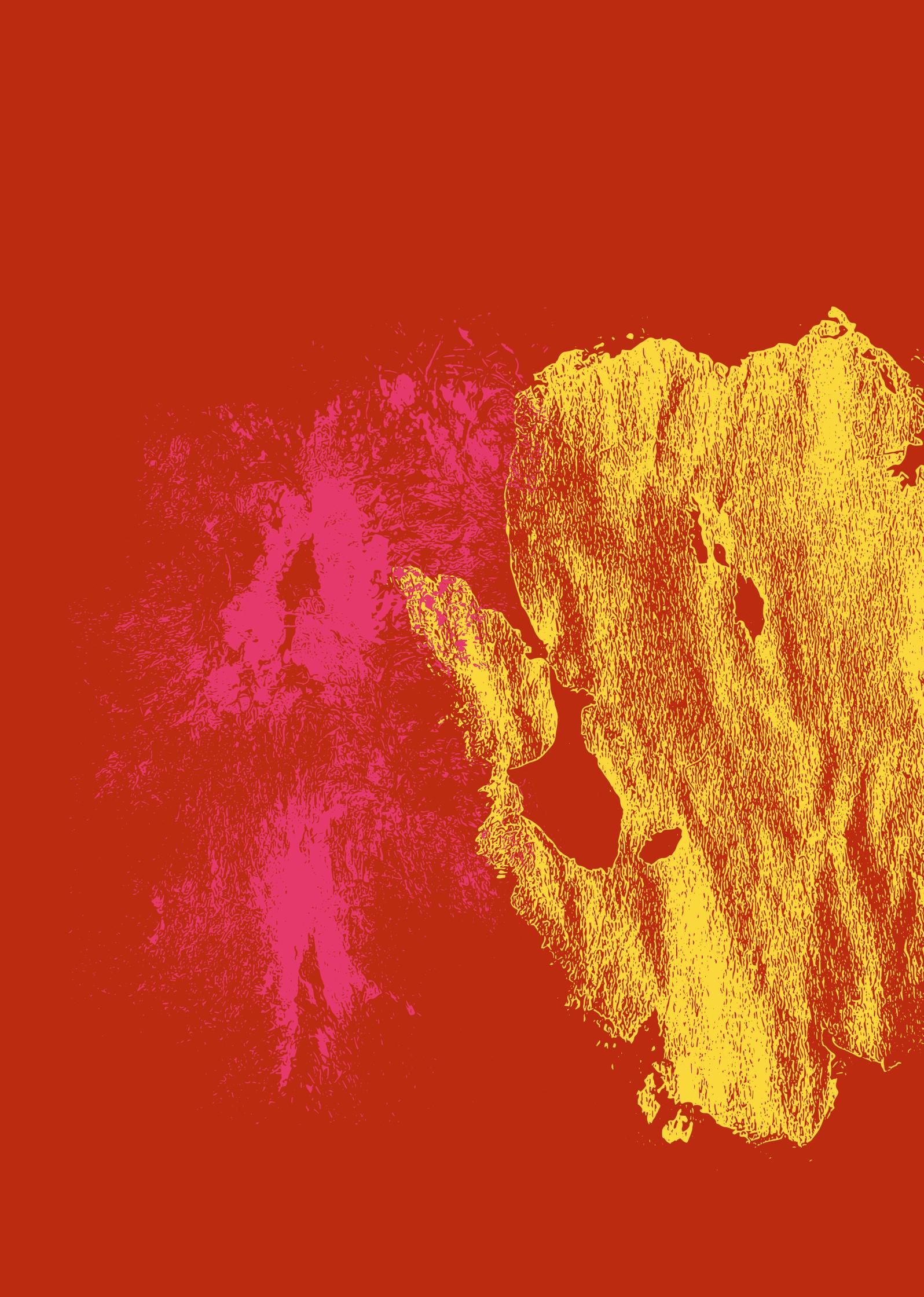
SCIENTIA SEXUALIS VS ARS EROTICA:  
SIGNIFICAÇÃO NA IMAGEM SAPATÃO  
MARIANA PACOR

**156**

EU, A CASCA E A COISA. CORPO-MONSTRO:  
DE ONDE VEM OS DESEJOS E  
ONDE MORAM AS PRÁTICAS?  
MONIQUE COUTINHO HUERTA

**164**





# APRESENTAÇÃO



O *Ars Sexualis - Seminário de Artes Visuais: Discursos e Dispositivos para pensar as Sexualidades* em sua primeira edição realizada entre os dias 24 e 26 de setembro de 2021 de forma on-line, nos convidou a reflexão de temáticas que perpassam pela sexualidade, contrassexualidade, pornografia, erotismo entre outras, nas práticas e teorias artísticas.

O Seminário surge no decorrer das aulas ministradas pela Professora Doutora Paola Zordan na disciplina Tópico Especial I: Arte e Sexo, onde o então graduando de Bacharelado em Artes Visuais Bruno Alcione Novadvorski Scheeren e a graduanda de Bacharelado em História da Arte Suellen Gonçalves de Mello, observaram a forma como a história da arte documenta obras de arte que abordem a sexualidade e seus desdobramentos, principalmente, termos que tangem o “erótico” e o “pornográfico”. Assim, os questionamentos surgem a partir do discurso que a historiografia da arte exerce sobre a interseção das artes visuais e sexualidades.

O embasamento teórico se deu a partir de três autores que consideramos importantes para esta primeira edição do Seminário, sendo: o filósofo francês Michel Foucault com seu livro *História da Sexualidade 1 - A vontade de saber* (2019), do qual utilizamos sua narrativa sobre o discurso; o filósofo espanhol Paul B. Preciado com seu livro *Manifesto Contrassexual* (2017) a partir de suas reflexões sobre a contrassexualidade e por fim, a teórica estadunidense Susan Sontag em seu artigo *A imaginação pornográfica* (2015), visto que suas reflexões tensionam a utilização dos termos “erótico/erotismo” ao invés de “pornografia”. Estes conceitos teóricos nos ajudaram na formulação do termo *Ars Sexualis*, estabelecendo conexões possíveis entre a produção poética visual e a produção teórica e crítica da arte em relação a “ars erotica” e a “scientia sexualis” (FOUCAULT, 2019), dando origem ao *Ars Sexualis - Seminário de Artes Visuais: Discursos e Dispositivos para pensar as Sexualidades*.

A partir das temáticas centrais, subdividimos em seis grupos temáticos (GTs) de debates: (1) *Pornografia e pós-pornografia: a partir da prática artística*; (2) *Teorias e práticas artísticas: queer, kuir ou cuir*; (3) *História teoria e crítica: revisões contemporâneas para outras sexualidades*; (4) *Cânones e iconografias da temática sexual nas artes visuais*; (5) *Feminismos, raça e gênero: dissidências na arte contemporânea*; e (6) *Contrassexualidade: outras fronteiras para arte contemporânea*.

O Seminário teve e tem como responsabilidade teórica, artística e política a difusão dos debates acadêmicos relacionados a arte, a sexualidade, a contrassexualidade, a visibilidade trans e demais devires dos corpos. Além disso, o *Ars Sexualis* teve como objetivo, em sua primeira edição, o diálogo horizontal entre estudantes de graduação e pós-graduação, estimulando assim que o primeiro grupo tenham contato com o segundo grupo (vale ressaltar que tivemos a participação de estudantes de pós-doc, o que para nós é uma grande alegria). Este diálogo entre as diferentes etapas da vida acadêmica é para nós de extrema importância, afinal de contas estimula estudantes de graduação a compreenderem melhor suas pesquisas.

Nesse conjunto de trabalhos apresentados, encontramos pesquisas com uma perspectiva que vão além das já trazidas nos GTs que criamos. Nos surpreendemos com a dinâmica entre historiografia e a crítica de arte canônicas; novos estudos sobre cultura visual; pós-feminismos; o corpo no meio urbano; a sexualidade e suas intersecções com a fé e a religiosidade; es/as/os corpes/corpas/corpos monstres/monstras/monstros; entre outros levantamentos de dados e bibliografias extremamente interessantes para um campo que começa a se formar.

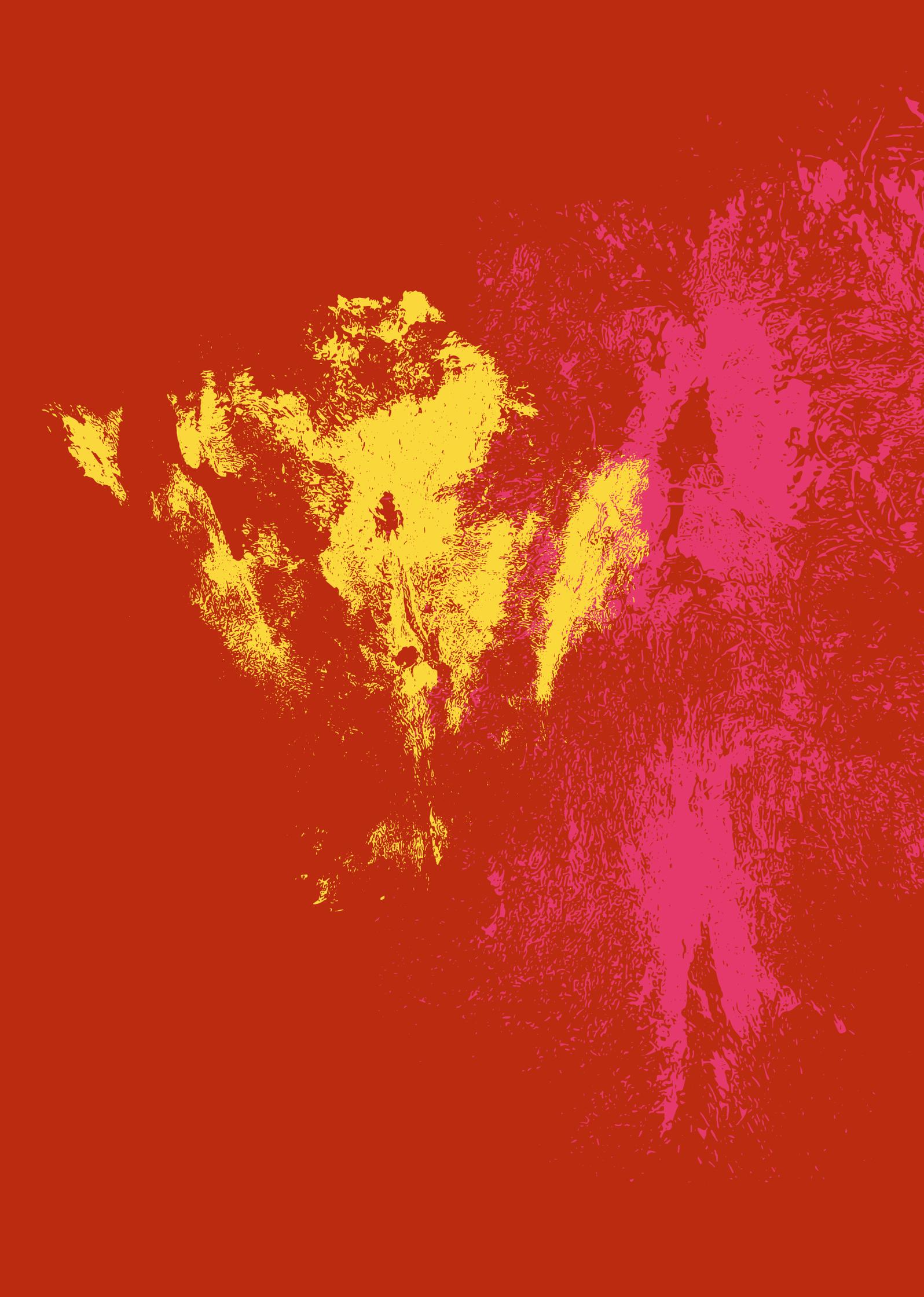
Portanto, o *Ars Sexualis - Seminário de Artes Visuais: Discursos e Dispositivos para pensar as Sexualidades* apresenta neste **Caderno de Resumos**, os Resumos Expandidos apresentados ao longo dos três dias do evento. Estes, por sua vez, se encaixam dentro nas propostas centrais do Seminário que é pensar outros discursos e dispositivos para a conexão de debates tão pertinentes à sociedade quanto são as artes visuais e as sexualidades. Assim, temos certeza de estar coletivamente contribuindo para uma formação horizontal livre de tabus e aberta ao diálogo. Viva a arte! Viva as Universidades Públicas Brasileiras!

Bruno Alcione Novadvorski Scheeren

Suellen Gonçalves de Mello

(organizadores)

WWW.  
ARSSEXUALIS.  
COM.BR





GT 01

PORNOGRAFIA E  
PÓS-PORNOGRAFIA:  
A PARTIR DA  
PRÁTICA ARTÍSTICA

# A ERA PÓS-PORNÔ: OS CORPOS LIVRES

THALIA VIELMO BIANCHINI

*Pós-graduanda em Neuropsicopedagogia Clínica e Institucional - UNINTER*

## RESUMO

Neste trabalho, tratarei de abordar sobre o tema do pós-pornô a partir da metodologia de ARL (Artigo de revisão de literatura) o qual se propõe a discorrer sobre obras já publicadas com o intuito de buscar soluções para os problemas propostos pela pesquisa. Aqui trataremos de criar um diálogo com variados autores sobre o tema exposto, a fim de enriquecer o campo científico e criar reflexões acerca dos pós pornô com suas diferentes sexualidades e suas práticas. Considerando o pós-pornô como uma transgressão a norma, visando visibilizar novas práticas em sexuais a partir de movimentos políticos.

### **palavras-chave:**

Sexualidade; Pós-pornô; Corpos.

## INTRODUÇÃO

A pornografia vem se tornando foco de estudos de diversas áreas do conhecimento, sendo construídas múltiplas críticas acerca do seu percurso histórico e suas produções, as quais além de objetificar mulheres, traz também modos coercitivos de práticas sexuais. Essas práticas são heranças das sociedades disciplinares e de controle que Michel Foucault dizia-nos, as quais a partir de suas imposições e ordenamentos, trancou-nos em uma lógica homogeneizante onde as práticas e condutas devem obedecer a uma norma ou lei.

Assim o que se vale para a sociedade em geral, vale-se também para a sexualidade, ou seja, se uma obedece a certas normas a outra deve ser iminente a esta. Assim sendo, em conformidade com Nunes (2014)<sup>1</sup>, a pornografia consiste em uma reprodução de fantasias sexuais que são veladas pelo campo social, e é fabricada e moldada conforme a cultura que estamos, desse modo os filmes pornográficos, inseridos no cotidiano, ao mesmo tempo que questionam os valores sociais, também os afirmam.

Nessa cultura a qual estamos inseridos, afirma Galt (2015)<sup>2</sup>, o cinema comercial vai privilegiar um certo padrão do que é bonito para que assim se crie um prazer visual, construindo corpos desejáveis e jovens a serem postos em cena. Discorrendo sobre a criação do prazer visual, Loponte (2002)<sup>3</sup> trata de uma pedagogia do feminino.

Essa pedagogia naturaliza o corpo feminino como um tipo de contemplação, criando em torno deste, um visual particular como uma única verdade, uma padronização do que é belo. O veículo de propaganda transforma o corpo da mulher em um produto a ser modelado pela via do capitalismo, o qual Frizzera e Pazó (2017)<sup>4</sup> reconhecem, que é na propaganda, que está vinculada todo o aparato social tecnológico. Isso resulta em um imaginário coletivo, e assim essa imagem modulada a partir da mídia é uma imagem a ser comprada.

A partir dessas considerações sobre a pornografia tradicional, vinculada aos meios de comunicação e criada a partir de uma imagem de objetificação das sexualidades ligadas a uma norma, vimos aparecer uma nova proposta de viver a sexualidade no meio midiático, é o movimento pós-pornô, que será abordado na seção seguinte.

## PÓS-PORNOGRAFIA COMO UMA NOVA FORMA DE VIVER A SEXUALIDADE

A pós-pornografia como conhecemos, destaca Sarmet (2014)<sup>5</sup>, foi construída e definida a partir de discursos de liberdade e censura relacionados com os processos formadores da própria modernidade. A autora caracteriza o pós-pornô como movimento político-artístico, focado nas corporeidades não-normativas. Pereira (2008)<sup>6</sup> ressalta que a pós-pornografia é uma ruptura dos códigos sexuais tradicionais e que propõe uma inversão de papéis onde

1 <https://seer.ufs.br/index.php/tempo/article/view/2984>

2 <https://revistas.ufrj.br/index.php/index/index>

3 <https://www.scielo.br/j/ref/a/ZDsRh9p5xq7bZbCTGC6fS6c/abstract/?lang=pt>

4 [https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502808937\\_ARQUIVO\\_EROTISMO-E-BELEZA-DO-CORPO-FEMININO-OBJETIFICADO\(comimagens\).pdf](https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502808937_ARQUIVO_EROTISMO-E-BELEZA-DO-CORPO-FEMININO-OBJETIFICADO(comimagens).pdf)

5 <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10175>

6 <https://www.scielo.br/j/icse/a/mhS5Gmzs7PGdZy9SG35vsCq/abstract/?lang=pt>

diretoras e atrizes funcionam como agentes da produção sexual. Souza (2017)<sup>7</sup> explica que a ideia principal do movimento pós-pornô é a de performatividade do corpo e sexo. Ainda segundo o autor, se no pornô mainstream os corpos são preparados para reproduzir cenas padronizadas e normativas pela lógica da beleza do corpo feminino e masculino, no pós-pornô essas práticas sexuais procuram fugir da normatividade.

Segundo Sarmet (2014), conceito de pós-pornô foi criado na década de 80, nos Estados Unidos, pelo crescimento de artistas e ativistas que estavam localizados na cidade de Barcelona, na Espanha. A pós-pornografia é difícil de ser definida por ser um assunto muito recente; suas obras e performances tem o objetivo de desconstruir a pornografia vigente, representando corpos, gêneros, práticas sexuais marginalizadas e também juntamente os discursos tradicionais da pornografia. A expressão pós-pornô foi inventada, conforme Freitas (2016)<sup>8</sup>, pelo artista Wink Van Kempen, para se referir ao conjunto de fotografias explícitas, mostrando órgãos genitais, mas não com o objetivo de causar excitação, e sim um aspecto periódico e crítico. Na década de 80, também de acordo com Souza (2017)<sup>9</sup>, surge o deslocamento dos interesses por estudos culturais, crescendo o interesse pelo outro, novas correntes do feminismo que descentram e desterritorializam os discursos feministas hegemônicos, os quais viam a mulher como sujeito universal, ignorando mulheres que se encontravam à margem do gênero, sexualidade, raça, etnia.

Tendo o conceito nascido dentro do pensamento feminista, foi usado como uma crítica à indústria pornográfica a qual reproduzia em seus filmes as condutas de uma sociedade machista na qual a mulher era tratada como objeto de satisfação sexual para e pelos homens. O pós-pornô é um meio de empoderamento da mulher, pensando o sexo como um ato político e performático, buscando outras formas de prazer do que aquelas apresentadas pela pornografia tradicional (SOUZA, 2017).

No âmbito de certa vertente feminista, surgiram movimentos anti pornografia, os quais, como escrevem Freitas & Leite (2016)<sup>10</sup>, argumentavam que a pornografia era um modo de oprimir as mulheres. As feministas anti pornografias eram oriundas da segunda onda do feminismo, a qual realizou uma grande problematização e politização da vida social, noções como a família, a sexualidade e à sujeição a vida doméstica. Por outro lado, segundo os autores citados acima, havia outro grupo de feministas liberais anti censura que acreditavam que a mulher possuía a liberdade de buscar os seus prazeres sexuais como bem entender, inclusive através da pornografia.

Destacamos Annie Sprinkle, que foi considerada como a mama do movimento, onde em um de seus shows, apresenta sua performance conhecida como “Anúncio público de uma cérvix”, a qual ela convida o público para explorar o interior de sua vagina com um aparelho ginecológico (DA SILVA, 2020)<sup>11</sup>. Sobre a outra performance intitulada como Post-Porn Modernist (1989) “ela relatava e explorava sua evolução sexual, contava sobre sua carreira como atriz pornô, como prostituta,

7 [https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/5124/1/Cinema%20e%20Audiovisual%20UFF\\_Daniel%20Nolasco%20de%20Souza\\_2016.2.pdf](https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/5124/1/Cinema%20e%20Audiovisual%20UFF_Daniel%20Nolasco%20de%20Souza_2016.2.pdf)

8 <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/157294>

9 <https://app.uff.br/riuff/handle/1/5124>

10 <http://docplayer.com.br/80708539-Pos-pornografia-e-as-ressignificacoes-do-sexo-no-audiovisual-1.html>

11 [https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/anpuh-pe-eeh2020/1602124150\\_ARQUIVO\\_67ef571fc61594d5031215ab31a970f4.pdf](https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/anpuh-pe-eeh2020/1602124150_ARQUIVO_67ef571fc61594d5031215ab31a970f4.pdf)

como stripper, como dominatrix e, por fim, como produtora, roteirista e diretora de seus próprios filmes” (MACEDO & NOGUEIRA, 2015, pg. 5)<sup>12</sup>.

Sarmet (2014) caracteriza o pós-pornô como uma forma de redefinir os imaginários sexo políticos vigentes, usando os corpos, as sexualidades e identidades historicamente marginalizadas, como representação desses deslocamentos estéticos que foram criados pela indústria pornográfica tradicional; essas obras e discursos servem para refletir acerca dos limites entre corpo e máquina.

Conforme Freitas & Leites (2016), no início do século XXI diferencia-se os pós-pornôs do pornô para mulheres; o primeiro passa a ter engajamento político alinhado à teoria queer, que busca uma forma de contestação política frente a normatização dos corpos do pornô tradicional. Nessa perspectiva, o pós-pornô é transpassado por diversas abordagens da maquinaria sexual, diversas manifestações da sexualidade, através de performances urbanas ou curtas-metragens; e o pornô para mulheres ou pornô feminista possui um caráter comercial centrado na produção de prazeres, também contendo aspectos relacionados a desempenhos de papéis sexuais.

Conforme Freitas, Leites & Silva (2016), o pós-pornô ganhou uma enorme visibilidade no início deste século. Com performances teatrais invadindo as ruas e as instituições de Barcelona, o principal grupo do país que produz pós-pornografia é o Post-Op, que surgiu em uma maratona pós-pornô realizada em 2003, em Barcelona – o nome se refere ao estágio que pessoas trans se encontram depois da cirurgia. O coletivo propõe analisar gênero e sexualidade em lugares públicos e privados, fazendo uma crítica ao discurso normativo. Ainda segundo os autores, esse coletivo conta com algumas características da pós-pornografia realizada por post-op que são:

*Prática da desconstrução do gênero como algo fixo; variação dos espaços, públicos e privados, de expressão da sexualidade; estímulo e produção de zonas corporais que foram “esquecidas” em prol da sexualidade centralizada nas regiões genitais; o uso de dildos, não como aparelhos que viriam a preencher uma falta, mas como objetos ressignificáveis por excelência na produção de novos desejos” (FREITAS, LEITES & SILVA, 2016, p. 7).*

A ideia central do grupo é, conforme explica Freitas & Leites (2016), criar uma sexualidade artística visando o sexo como alavanca micropolítica: o grupo não tem o objetivo de produzir gênero pornográfico, nem ser uma nova categoria pornográfica. Para Moreira de Oliveira (2013)<sup>13</sup> o termo post-op é usado pelos médicos para nomearem os corpos das pessoas transsexuais que passaram por cirurgias recentes, o grupo usou esse termo pois acreditam que as pessoas são construídas e constituídas por tecnologias de caráter definitivo como de gênero, raça, sexo e classe social.

Na América Latina, conforme Sarmet (2014) o movimento pós-pornô é ainda muito recente, marcando seu início na cidade de Buenos Aires em 2012, onde foram selecionados mais de 50 artistas, com exibição de mais de 30 produções artísticas,

<sup>12</sup> [http://www.2015.sbece.com.br/resources/anais/3/1430057135\\_ARQUIVO\\_SBECE-textocompleto.pdf](http://www.2015.sbece.com.br/resources/anais/3/1430057135_ARQUIVO_SBECE-textocompleto.pdf)

<sup>13</sup> <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/8766>

com a presença de argentinas, chilenas, mexicanas, colombianas, além de contar com uma mesa redonda para debates e discussões acerca do que foi apresentado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do exposto no presente trabalho, consideramos que a pós-pornografia é um movimento de transgressão ao pornô mainstream e que se propõe não apenas a subverter normas de gênero e sexualidade, mas também marcadores de classe, etnia, raça, nacionalidade, entre outros. É um cinema queer, é estranho, é transgressivo, foge da norma e se apresenta como um ato político do desejo e prática sexual, desviando das redes de subordinação e normalização, expressando os modos de sexualidade consideradas “anormais” e que são excluídas do pornô mainstream, aqui essas práticas são vistas como resistência, revolução, indo sempre além.

## REFERÊNCIAS

- BARBOSA DA SILVA, Beatriz Bianca. **Olhar Desviante: os cinemas pornôs e o desenvolvimento da pós-pornografia como linguafem alternativa.** In: XIII Encontro Estadual de História. 2020, Pernambuco.
- FREITAS, Suelem Lopes de; LEITES, Bruno Bueno Pinto. **Da pornografia à pós-pornografia: práticas contrassexuais no audiovisual.** In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 17., 2016, Curitiba. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Curitiba: Anais, 2016. p. 1 - 15.
- FREITAS, Suelem; LEITES, Bruno; SILVA, Alexandre Rocha. **Pós-pornografia: e as Ressignificações do Sexo no Audiovisual.** In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 39.2016, São Paulo. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. São Paulo: Anais, 2016. p. 1 - 14.
- FREITAS, Suelem Lopes de. **Pós-pornografia: A multiplicidade do corpo no audiovisual.** 2016. 68 f. TCC (Graduação) - Curso de Comunicação Social – Habilitação Jornalismo, Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- FRIZZERA, Mariana Paiva; PAZÓ, Cristina Grobério. **Erotismo e beleza do corpo feminino objetivado: publicidade de lingerie na construção das identidades das mulheres na história.** In: Simpósio Nacional de História, 2017, Brasília. Contra os preconceitos: história e democracia. Brasília: Universidade de Brasília, 2017. p. 1 - 16.
- GALT, Rosalind. **Lindo: teoria do cinema, estética e a história da imagem incômoda.** Eco Pós, Rio de Janeiro, n. 3, p.42-65, 2015. Quadrimestral. Tradução de: Camila Vieira da Silva.
- LOPONTE, Luciana Gruppelli. **Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino.** Estudos Feministas, Porto Alegre, n. 2, p.283-300, 2002. Quadrimestral.
- MACEDO, Camila; ABREU-NOGUEIRA, Juslaine. **Pós-Pornografia e a Produção Discursiva Das Sexualidades Dissidentes: Um estudo sobre a heteronormatividade nas representações de gênero.** In: Educação, Transgressões, Narcisismo, 63., 2015, Canoas. 6º Seminário Brasileiro/ 3º Seminário Internacional de Estudos Culturais e Educação. Canoas: Anais, 2015. p. 1 - 10.

MOREIRA DE OLIVEIRA, Ranniery Thiago. **Hardcore para um sonho: Poética e Política das performances pós-pornô**. Repertório, Salvador, n. 20, p. 235-252. 2013.

NUNES, Ébano. **O Cinema Obsceno em Conflito: a história diante das fontes de pornografia e erotismo**. Caderno do Tempo Presente, Sergipe, n. 17, p.55-60, 2014. Semestral. S/i.

PEREIRA, P.P.G. **Body, sex and subversion: reflections on two queer theoreticians**. Interface - Comunic., Saúde, Educ., v.12, n.26, p.499-512, jul./set. 2008.

SARMET, Érica. **Pós-pornô, dissidência sexual, situación cuir latino-americana: pontos de partida para o debate**. In. Revista Periódicus, 1º edição, maio-outubro de 2014.

SOUZA, Daniel Nolasco de. **Cinema, Sexo e Homoerotismo: uma reflexão sobre o pós-pornô**. 2017. 52 f. Monografia (Especialização) - Curso de Cinema e Audiovisual, Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.



# O NASCIMENTO DE SHEILAH VITÓRIA: HIPERSSEXUALIZAÇÃO DO CORPO GORDO EM ARTE-VIDA

ALLA SOÜB  
(MARIANA RAMOS SOÜB DE SEIXAS BRITES)

*Doutorande em Poéticas Contemporâneas.  
Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília.*

## RESUMO

Este texto visa reflexionar os acontecimentos e desdobramentos virtuais oriundos de registros de performances realizadas em espaço público. O deslocamento e apropriação dos corpos das artistas envolvidas, sem mediante comunicação, para plataformas pornográficas mainstream reforçam a objetificação, hiperssexualização e estigmatização das corporalidades gordas. Apresenta também modos para continuidade artística e literária diante do fato, relatando histórico do momento da descoberta até o nascimento do alter ego Scheilah Vitória que reivindica seu corpo frente aos fetichistas.

### **palavras-chave:**

Performance; Registro; Hiperssexualização; Corpo gordo; Apropriação.

## AFOFANDO ONDE PISAREMOS

A arte já extrapolou há muito tempo o espaço limitante dos museus e galerias, permitindo escorrer pelas ruas da cidade, sem nenhum anúncio prévio, desestabilizando as fronteiras do status quo. As performances, ações híbridas entre os campos visuais e cênicos da arte, desde a década de 70 questionam inclusive a nomenclatura arte, desejando o espaço entre, e possibilidade mais próxima a vida não espetacular, arte-vida. Para dar corpo a este texto, dialogaremos com performances ocorridas em espaço público no Distrito Federal entre os anos de 2013-2015 e a reverberação e caminhos descontínuos dos registros na Internet. É importante compreender que para esta pesquisa serão analisadas obras de uma mesma artista gorda. Para que seja possível constatar o caminho malicioso de apropriação e hiperssexualização do mesmo frente às tecnologias de disseminação da informação.

Seguimos com a definição proposta por Eleonora Fabião *“Performers são antes de tudo complicadores culturais.”* (2009), antes mesmo de serem artistas. São pensadores do desvio, questionadores da/na urbis. Interessa nesse recorte: ações que buscam, através das artes vivas, questionar politicamente a normalidade imposta, fingida: o teatro dos bons costumes, *status quo*. Assim, este resumo expandido visa o inverso de limitar as possibilidades da performance e seus registros, ou seja, busca expandir sua (in)definição e potência incomensurável.

## PORTFÓLIOS ONLINE

Como estratégia recorrente de divulgação e mercantilização de trabalhos ampla gama de artistas contemporâneos disponibilizam seus portfólios de forma aberta na rede. Em maioria as plataformas escolhidas são: *Cargo Collective, Behance, Wix Site, Instagram e Vimeo*. As reverberações dos registros de performance que se seguem estão disponibilizadas de forma livre por meio de um domínio do site Vimeo, onde se concentram trabalhos da artista entre os anos de 2013 e 2015. Artista não renomada, sem assessoria mediada por galeria, possui baixo número de visualizações na plataforma e escolhe parar de abastecê-la, ao mesmo tempo em que não tira do ar o acervo antigo ali gravado. A internet faz a autofagia de seus arquivos e com isso fica impossível mapear quem consegue, de forma não convencional, baixar os arquivos da plataforma e transmutá-los em outros produtos.

## APROPRIAÇÃO E DESCOBERTA

Dois anos após o encerramento das atualizações na plataforma, a artista se depara com uma ligação pessoal onde um amigo, consumidor do site pornográfico *XVideos*, conta que os registros de suas ações estavam no site. Susto, a priori as ações não eram pornográficas, nem em sua ampla temática, embora algumas contivessem corpos desnudos. A subjetividade gorda da artista se fragmenta ao vincular essa recém-descoberta apropriação a outros eventos. Diz ela:

*O fetiche da “mulata” da bunda grande e da passividade dos corpos gordos constitui minha experiência de mundo. Revi muitas vezes o vídeo, senti enjoo lendo os comentários e, a brutos golpes, entendi que a poética que construo resvala*

*nesse episódio, independente de minha ação ou vontade. Descontextualizada e confusa, me interrogo: como trilhar, com ironia e vingança, resposta para esta situação? (acervo pessoal, 2018)*

A internet escancara o escondido das ruas. Usuários escondidos por trás de login inomináveis, muitas vezes, de IPs irrastráveis destilam maldades que, por vezes, são reprimidas no cara-a-cara da cidade. Os corpos gordos parecem terem, mais explicitamente, dois contextos aos quais serão submetidos: rejeição e hiperssexualização/objetificação. Com curvas grandes, bunda e pernas avantajadas, esse corpo, quase sempre, é hiperssexualizado, desde suas memórias de abuso na infância até os abusos “cotidianos”. Sempre hiperssexualizada, mas nunca escolhida, afetada, afagada. Apenas fantasia sexual, fetiche e descarte. Mesmo com corpos mastodônticos as gordoridades ocupam o lugar da invisibilidade, do apagamento. Diferente da página pessoal da artista, essa aparição nesse site pornográfico já conta com mais 500.000 visualizações. Lá o corpo está inominável, as ações descontextualizadas e as imagens estão à mercê de pessoas que, deslocadas da apreciação estética, visam somente o consumo e objetificação desse corpo. Consomem o corpo e somem com toda subjetividade e afetividade desse corpo, assim mercantilizando-o.

## **GESTAÇÃO**

Tanto a sexualidade quanto a ato sexual em si se expandem ao serem observados sobre a lente da pós pornografia. O corpo é todo sexual, os prazeres não estão contidos somente na genitalização dos mesmos. A pós pornografia busca variâncias de prazer que contemplem corpos outrora marginalizados: trans, pessoas com discapacidades, gordas, relações poligâmicas, homoafetivas conferindo a essas corporalidades a possibilidade (e necessidade) de serem sujeitos de seus próprios corpos, prazeres, fetiches e gozos.

Quem é Scheilah (nome ficcional)? Como ela se anuncia nessa apropriação da artista de rua? Como uma heteronomia descentrada Scheilah surge para conferir voz e anonimato ao corpo sequestrado e posto em contexto de sexualização. Scheilah surge como resposta a esse lugar no qual o corpo gordo insistentemente é lançado: estigmatização e ausência de pessoalidade, desejo próprio. Assumindo os desdobramentos dos registros da performance como partes ficcionais, ao mesmo tempo que autobiográficas da artista, Scheilah cria uma página na mesma plataforma para estudar os perfis que vinculam seu corpo sem conferir créditos. Por que a sexualização cabe aos corpos gordos, mas o afeto quase nunca? Scheilah escreve com sangue de dentro da ferida de quem sempre foi hiperssexualizada, ocupa o espaço que imaginaram que esse corpo correria. Scheilah goza em vingança seu corpo.

*RppnNppnFppn* é o nome do perfil anônimo que se apropriou dos vídeos. Em seu perfil é possível notar uma evidente tar por corpos gordos, de quadris lardos, em sua maioria negros ou não brancos, e por ações que não são de sexo explícito. Destrinchando esse perfil é possível observar totalmente descontextualizados: performances, treinamentos de *twerk*, videocliques e pessoas sendo perseguidas na praia. O anonimato do perfil aproxima, em imaginação, esse usuário a perfis masculinos inconvenientes na rua, aqueles que invadem corpos com cantadas

assovios e toques: *RppnNppnFppn* representa uma legião de abusadores que me dão asco! O trânsito entre arte e fetiche, nesse caso, está ancorado no machismo. A gordofobia é um ataque constante na rua, mas na internet é fetiche. Reitero com Monna Brutal *“Me xinga na rua e bate uma pensando em mim”* (2018). Os corpos gordos são desejados no âmbito do silêncio e do segredo. Comumente invisibilizado, objetificado e abjetificado por meio de frases como *“que rosto lindo você tem!”* ou *“se emagrecesse ficaria ótimo!”*. O corpo despido, animal, é couro-caderno, e revela a nudez de dissidentes como resistência política e estética.

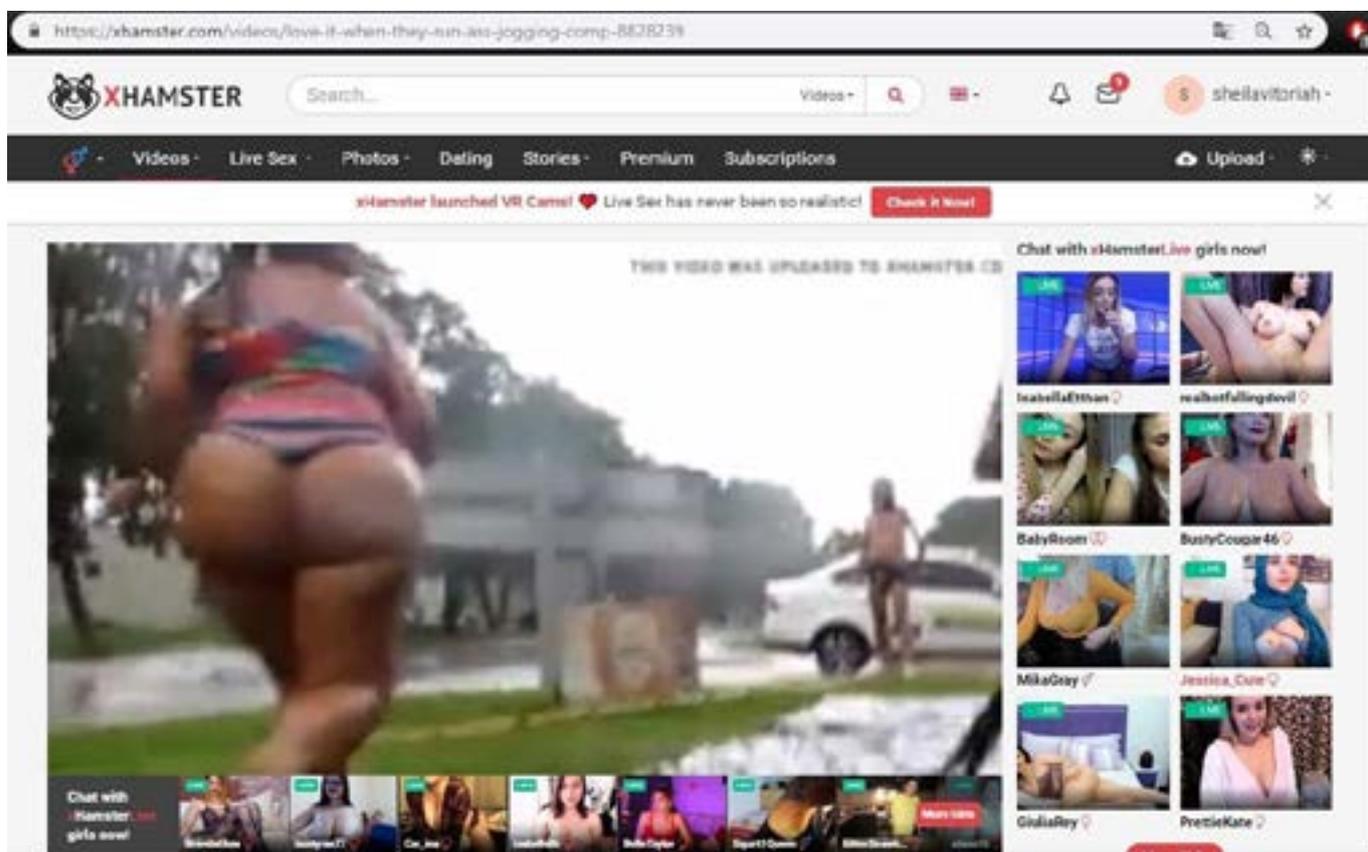


Figura 1:  
Print retirado  
do site  
Xhamster, perfil,  
*RppnNppnFppn*,  
em janeiro de  
2020.

## PARANÓIA X PRONÓIA

Agir no lugar da ferida buscando regenerá-la como potência criativa, requer um difícil envolvimento que visa desacreditar da paranóia, desarticulando-a. Uma pessoa com paranóia, normalmente, se sente acuado para agir na sua vida. Sentimentos como perseguição e delírio imobilizam a subjetividade desse indivíduo. Como então ser corpo gordo feminilizado, com curvas, e não se assombrar com o fantasma da violência sexual, explícita ou implícita?

*Na pro-nóia, sem alguém, estpa neste momento mesmo, colaborando com o pronóico, trabalhando por, contribuindo. O pronóico é fuleiro, des-preocupado por que não está pré-ocupado e acredita na co-laboração, (MEDEIROS, 2017, P.38)*

Talvez pronóia seja a resposta. Conceito fundado pelo Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos, aclama a possibilidade de acalmar e respirar outras possibilidades frente ao medo. Por exemplo, é pouco provável que as pessoas responsáveis pela apropriação, edição e compilação desse material maquinassem algum tipo de parceria ou divulgação artística, mas para que a ferida fosse sanada a artista

rapidamente se reapropriou de suas imagens, agora editadas, para expô-las em festivais de arte sem creditar os fatores, em um tom irônico de recíproca. Essa é a última contração para o nascimento de Scheilah.

Scheilah incorpora o ato da violência e o transforma em bomba propulsora para outros desdobramentos poéticos e, agora, pós pornográficos. O ódio reinventa a artista da primeira ação performática: multiplicando- a ao mesmo tempo que a potencializa.

## NASCIMENTO

Scheilah Vitória é o nome-máscara escolhido para navegar nas redes sexuais da internet. Aparece sempre com o rosto coberto de alguma forma: máscara, balaclava ou jóias. O desaparecimento do rosto é opção para que prevaleça a autonomia do restante do corpo. Sem rosto o corpo se potencializa, transborda o vício da leitura facial tendenciosa ao esquecimento do corpo. Mula-sem-cabeça: o corpo está em cada dobra exibicionista e gorda. Ficção e pronóia são os pais de Scheilah. Esse nome, esse comportamento, já era uma faceta oculta da performer, que existe desde o início do contato com a sexualidade e pornografias cotidianas. No corpo Scheilah são os líquidos abundantes, quentes e íntimos. Como um vírus de computador, ela refunda a subjetividade da performer: reprogramação orgasmática. Silenciosa, prazerosa e anônima, tal qual RppnNppnFppn, assume agora a primeira pessoa dessa parte.

## VOZ



Figura 2:  
fotomontagem de  
Scheilah Vitória,  
técnica digital,  
2020. Acervo  
pessoal.

Sou toda corpo para prazer. De mim escorrem jorros poéticos, gozadas. Fui eu, aquela que goza alto abrindo garganta e byceta, que sussurei em tons maliciosos para a outra que ocupássemos esse lugar de ataque a pornografia mainstream: pós pornografia. Nem todas as perseguições terão o poder de me levar a paranóia. A sexualidade me contém: gozar é questão de saúde pública. A mim, Scheilah, outra da outra, cabe encontrar outras possibilidades de construir poéticas também

sexuais, desdobrar a ferida da hiperssexualização, comendo-a e regurgitando-a em outra possibilidade pornô: aquele que visa gozar com as pessoas desviantes. A pronóia me amadrinhou e por isso sigo convicta. Rebote da serpente: gozarei minha vingança.

## REFERÊNCIAS

Livros e folhetos:

TORRES, Diana. **Pornoterrorismo**. Tafalla: Txalaparta, 2011.

MEDEIROS, Maria Beatriz. Aisthesis. **Estética, educação e comunidades**. Chapecó: Argos, 2005.

Documentos eletrônicos:

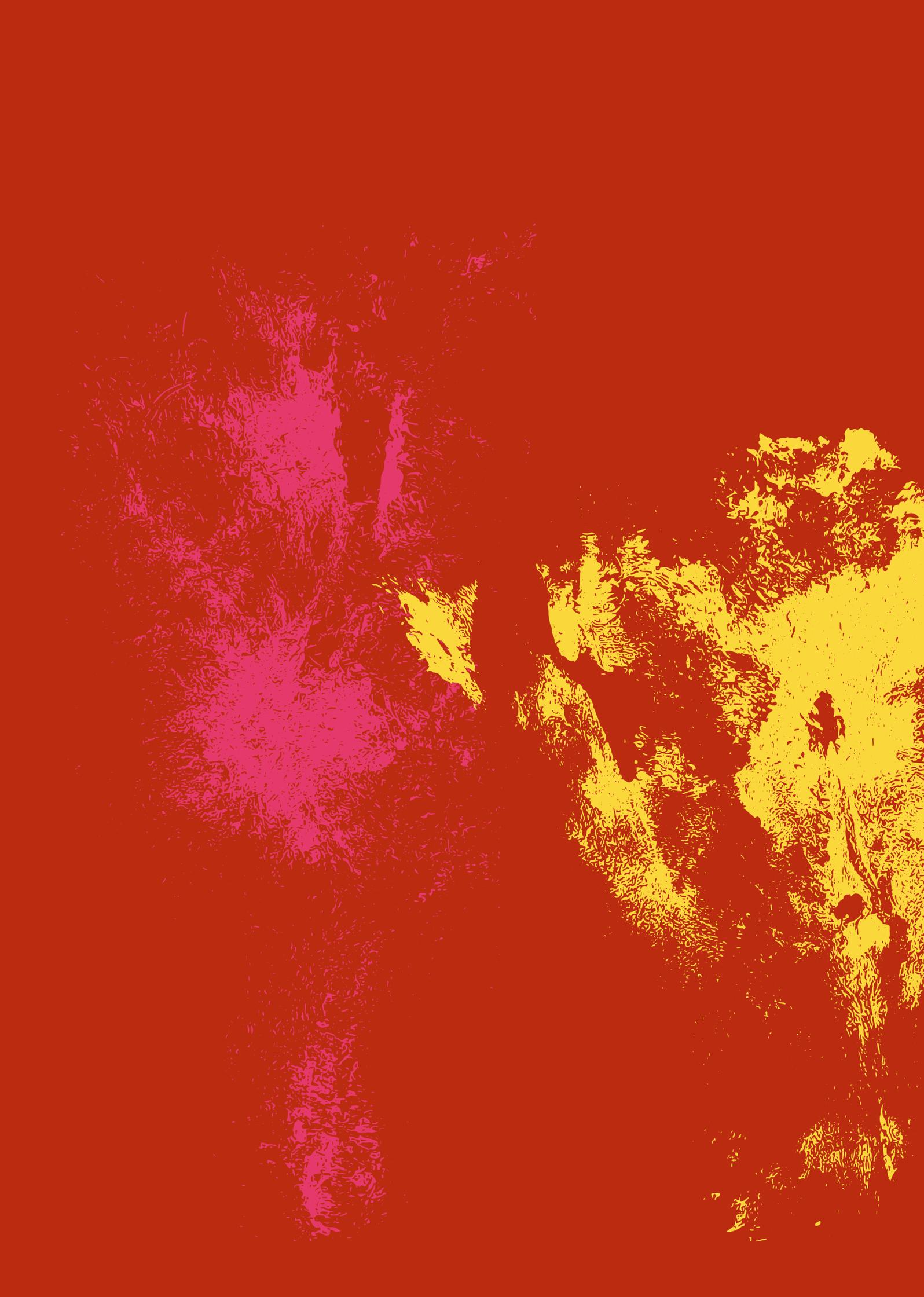
**XHAMSTER**. 2006. Disponível em: <https://pt.xhamster.com/>. Acesso em: 25 mar. 2021.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos**. 2017. ARJ | Brasil | V. 4, n. 1. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/download/11808/8698/>. Acesso em: 26 fev. 2021.

RPPNPPNFPPN. **Rppnppnfppn: fã/hater. 2018**. Disponível em: <https://xhamster.com/users/rppnppnfppn>. Aceso em 17 abril de 2021.

SAURO, Scheilah Vitoria. **Scheilah Vitória**. Disponível em <http://xhamster.com/users/scheilavitoriah>. Acesso em 19 de março de 2021.





GT 02  
TEORIAS E PRÁTICAS  
ARTÍSTICAS:  
QUEER, KUIR OU  
CUIR



UTOPIAS  
PERFORMÁTICAS,  
FUTUROS IMPOSSÍVEIS:  
ESCRITOS SOBRE  
ATUAIS PERSPECTIVAS  
DA ARTE DA  
PERFORMANCE

THIGRESA ALMEIDA

*Doutoranda em Estudos Contemporâneos das Artes.  
Instituto de Artes da Universidade Federal Fluminense.*

## RESUMO

Este artigo pretende um estudo atual sobre os campos e territórios da arte da performance. Mais especificamente as dissidências que ocupam e tensionam os fazeres da performance. Para compreender as possibilidades de dissidências atuais recorreremos à ideia de José Esteban Muñoz de utopias. Assim, podemos compreender e olhar para o desenvolvimento da performance de modo a ampliar e compreender as dinâmicas dos caminhos onde a performance se expande. Ao discutir as utopias performáticas, olharemos para artistas da performance atuais que realizam e radicalizam as ações com os seus corpos e fazeres dissidentes.

### **palavras-chave:**

Performance; Utopias; Dissidências; Gênero.

## INTRODUÇÃO

A arte da performance, esse é o eixo de investigação deste texto. Refletir sobre questões que estão nos entremeios da linguagem.

É evidente que a performance vem se estabelecendo, desde os anos 1980, como uma linguagem que propõe reflexões atuais, políticas e estéticas sobre os momentos sociopolíticos pelos quais passamos.

Também é evidente que a linguagem – que se desenvolveu desde os anos 1980, a partir das vanguardas, atravessou o happening, a body art –, a performance, sempre apresenta novas formas de se estar no mundo. Entende-se por essas novas formas: novas estéticas, novas dinâmicas organizações/sistemáticas, e etc.

E é sobre os atravessamentos entre a linguagem da performance, e essas novas formas de se estar no mundo que queremos nos debruçar.

Porém, não basta à performance apresentar essas novas formas de se estar no mundo. Seja por meio das ações que os corpos acionam – as artistiques que acionam performances, os performers –, a performance vem tangenciando e proporcionando reflexões sobre futuros impossíveis.

Tendo isso como dado, o artigo se desenvolve por questões que apresentam possibilidades, ou o que venho pensando enquanto impossibilidades, de se colocar no mundo de forma estética e política.

Com isso, esse artigo se apresenta em algumas frentes, tentando articular bibliografias que discutem os futuros, a performance, a ação de corpos dissidentes/dissidências estéticas.

E ainda, tenta-se, de alguma forma, uma projeção do que pode vir a ser os debates da performance, ou, o que a performance vem enunciando enquanto possibilidade/impossibilidade de futuro.

## PERFORMANCE EM PERSPECTIVA

Fronteira. Limite. Liminalidade. Borda. Fissura. E, impreterivelmente: radicalidade. Não saberia qual dessas palavras, a meu ver, delimitariam melhor os limites da linguagem e da arte da performance. Talvez não só uma, já que limitar a performance a uma única conceitualização seria no mínimo a anti radicalidade, pela qual a própria linguagem se pauta e se desenvolve.

Ao mesmo tempo, defendo a radicalidade, e o ponto disparador da radicalidade como desenvolvidora dos limites e liminaridades da linguagem. Concordo veementemente com Renato Cohen, autor do livro “Performance como Linguagem” (2011), que, ao pautar a radicalidade, diz,

*o discurso da performance é o discurso radical. O discurso do combate (que não se dá verbalmente, como no teatro engagé, mas visualmente, pelas metáforas criadas pelo próprio sistema) da militância, do underground. Artistas como [Joseph] Beuys e o Grupo Fluxus fazem parte da corrente que trouxe os dadaístas, os surrealistas e a contracultura entre outros movimentos que se insurgem contra uma sociedade incosequente (e decadente) nos seus valores e também*

*contra uma arte que de uma forma ou outra compactua com esta sociedade (COHEN, 2011. p. 88).*

Fica evidente para o autor, que a performance se coloca no contra discurso de algo que está dado, do que ele mesmo chama dessa “sociedade inconsequente (e decadente”.

A performance chega radicalmente para produzir algumas desestabilizações e tensionar a forma com que se pensa ou, da forma com que esta sociedade compactua.

Ainda, eu complementaria a ideia de Cohen dizendo que a performance busca uma fissura radical também no comportamento, nas visualidades, e nas organizações de políticas.

Me interessa demasiadamente as relações que possam existir entre performance e radicalidade. Ou, ainda mais, como a performance é uma ação radical. Por isso, retomo as questões postas pelo autor, sobre essas relações.

Renato Cohen, aponta três frentes por onde as ações da performance se tornam radicais. E, pensando que a primeira edição do livro foi publicada em 1989<sup>1</sup>, podemos enxergar os traços dessas radicalidades nas ações que são feitas na atualidade. É diante da radicalidade que se dá a projeção de possibilidades impossíveis de futuros emergentes.

Primeiro, me permito uma digressão. Apenas por uma contextualização, a dissertação que se realizou em 1987, foi resultado de uma pesquisa que se deu durante o processo de redemocratização do Brasil. Renato Cohen, falará nos trechos a seguir sobre a “mídia”, cabe entender que o artista e teórico da performance, está se referindo a uma mídia específica que passou a ganhar força durante o processo ditatorial, e que se sustenta até hoje, vide golpes atuais.

A primeira emergência da radicalidade se dá pela collage – técnica vanguardista de seleção, picagem e colagem, que busca a aproximação de elementos que não seriam formalmente relacionados e, uma não linearidade das narrativas. Para Cohen a performance como linguagem artística assume a collage como estrutura conceitual<sup>2</sup>.

A radicalidade se dá na produção de novas formas de criar discursos, imaginários e imagens.

*O uso da collage, da imagem subliminar, do som eletrônico são propostas estéticas de releitura do mundo. Da mesma forma a mídia que ‘cria realidades’, na arte de performance vão se recriar realidades através de outro ponto de vista. Resistente. Vai se jogar, sensivelmente, com as armas do sistema. A linguagem da performance é uma reversão da mídia. (COHEN, 2011, p. 88)*

A não linearidade e recriação de discursos a partir da collage, desencadeia na segunda radicalidade conceitual da arte da performance, colocada por Cohen como: a manipulação.

---

<sup>1</sup> A primeira edição do livro “Performance como Linguagem”, resulta da sua dissertação de mestrado feita na ECA/USP, sob orientação da Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Jacó Guinsburg, em 1987, que tinha por título original: “Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação”. A dissertação completa pode ser acessada pelo repositório da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/000715511>, acesso em, 22/04/2021.

<sup>2</sup> Como esse artigo não pretende dedicar-se ao conceito e a estrutura da collage, indico a leitura do segundo capítulo do livro de Renato Cohen, “Da linguagem: performance-collage como estrutura” (p. 47-89).

O autor coloca essa recriação de realidades como possibilidade de criação de novas formas de combate, e de acesso a espaços, assim, produz-se novas histórias, novos padrões, que podem nos levar a compreensão do que são as impossibilidades de realidades futuras.

*A mídia manipula o real (artificialmente se criam padrões, mitos, imagens etc. que passam a ser vistos como verdade). O que se faz na performance é, utilizando-se essas mesmas 'armas' (incluindo-se tecnologia e eletrônica), manipular também o real para se efetuar uma leitura sobre outro ponto de vista. (COHEN, 2011. p. 88)*

Por último, não menos importante: a linguagem.

A ideia de fragmentação e de transformação dos suportes por onde criamos, que altera incisivamente por quais linguagens queremos produzir e recriar as nossas ações.

A destruição, as novas mediações e meios que conduzem à efemeridade da sociedade e dos suportes.

*A linguagem fragmentada diz respeito ao nosso tempo. O século XX (segunda metade) é o século do fragmento. As tentativas unificadoras do século XIX, de se entender o mundo através do cientificismo racionalista, já não cabem mais. Se o século XIX produziu a fotografia, e depois o cinema que trabalham com o registro, a documentação; o século XX introduz a televisão, o vídeo, que trabalham com a imagem efêmera, fragmentada, sem memória. Qual a unidade que existe entre uma emissão e outra? Como bem coloca J. C. Ismael, após Hiroshima, o que nos sobra são os cacos, as peças do quebra-cabeça. (COHEN, 2011. p. 88).*

Renato Cohen, é crítico e ácido. Muitas vezes radical também na palavra – como os artistas da performance o são –, e por outras coloca desafios.

É sobre esses desafios, que agora me debruçarei, olhando para produções atuais, compreendendo a radicalidade, e para artistas da performance que tem espelhado os futuros que Renato projetou. E mais do que isso, que também vem projetando futuros, que quem sabe, viveremos.

## **O FRACASSO: COIOTE**

Antes de iniciar, quero assim como Jack Halberstam (2020), incitar o fracasso, não como opositor ao sucesso, o fracasso como estratégia anticapitalista, anticolonial das opressões das estéticas dissidentes. Mas, antes de adentrar ao mundo do fracasso, e as relações possíveis entre essa ação política e as propostas de revolta do Coiote Coletivo, apresento um texto/conversa-ação entre Pêdra Costa e Fernanda Nogueira acerca de práticas dissidentes.

*“De la ‘pornachanchada’ al post-pornoterrorismo en Brasil: desde as cangaceiras eróticas al Coletivo Coiote”<sup>3</sup>*, apresenta um panorama de um fazer dissidente nas artes do Brasil.

<sup>3</sup> Disponível em: [https://terremoto.mx/revista/from-pornochanchada-to-post-porn-terrorism-in-brazil/?fbclid=IwAR1At8NpwOXIiZ5Z\\_obIS-vDCONizN-jsKEDhu8reTo02IjZjNXsKD\\_pu4o](https://terremoto.mx/revista/from-pornochanchada-to-post-porn-terrorism-in-brazil/?fbclid=IwAR1At8NpwOXIiZ5Z_obIS-vDCONizN-jsKEDhu8reTo02IjZjNXsKD_pu4o), acesso em: 25/04/2020.



Figura 1:  
Coiote Coletivo:  
Performance  
na Marcha  
das Vadias em  
Copacabana,  
Rio de Janeiro,  
Junho/2013

O texto que parte das produções do jornal “O lampião da esquina”, atravessa as produções sexo-dissidentes nos períodos ditatoriais, e desemboca no cenário atual<sup>4</sup> da performance, toma o Coletivo Coiote como propulsor de reflexões, e mais especificamente a radicalidade da ação do Coletivo. O texto,

*Las acciones del grupo representan algo completamente confrontador incluso dentro de un campo de construcción estética, política y experimental como la Muestra Marrana, referencia internacional para la comunidad post-porno. El Coletivo Coiote genera un espacio particular real y simbólico de denuncia en Brasil, y osa trabar un enfrentamiento que actúa en el núcleo de las estructuras coloniales de dominación. A través de la acción performática directa, el Coiote promueve una de las propuestas artísticas más radicales en Brasil, tratando de demostrar cómo esta colonialidad persiste en el cuerpo social. (COSTA; NOGUEIRA. 2018).*

Essa radicalidade da ação, à qual as autoras enunciam no texto, refere-se a uma produção de ação direta associada a práticas da performance. E, assim como em Renato Cohen, as ações do Coletivo seguem o desejo de reconstrução das narrativas, das histórias, e os métodos de criação destas narrativas.

Não à toa, pela radicalidade de suas ações, a produção do Coiote Coletivo por muitas vezes esteve/está associada à criminalidade. Diversos setores conservadores da sociedade – inclusive aquele que emergiu após as manifestações que ficaram conhecidas como as Jornadas de Junho – que se incomodam com as ações do Coletivo, e tentam reiteradamente criminalizar es artisties que a fazem.

A projeção de futuro de Renato Cohen, que hoje em dia se espelha nas ações radicais do Coiote Coletivo, se dão, como já disse, nesse desejo de produzir fissuras nas formas e formalidades de narrativas. Retomo o texto de Pêdra e Fernanda, dizem elas,

<sup>4</sup> O texto foi escrito e publicado em 2018.

*Si todavía nos quieren imprimir la imagen de bicho/a extraño/rara que aparecen en los circos o en los museos, o si la cuestión es ignorar, invisibilizar, subyugar, señalar la diferencia para matar, ¡basta! Porque ya hemos invadido su territorio con todas nuestras “armas y municiones”. (COSTA; NOGUEIRA. 2018).*

É sobre a invasão. Penetrar nos lugares, e por meio da intervenção e da manipulação, tensionar e fissurar as narrativas, e as práticas que dizem sobre as dissidências.

O Coiote, também aciona, a partir de sua radicalidade e sua revolta, o desejo da fragmentação, que foge, veementemente da intenção da completude. Algo que está diretamente relacionado com aquilo que abre essa seção deste artigo: o fracasso.

Quero reiterar que o fracasso foge dos binarismos – que produzem, por sua vez, e sustentam os saberes e lógicas coloniais. Portanto, o fracasso não está em oposição ao sucesso, o fracasso é um desejo de fugir das lógicas de dominação coloniais.

Diria então, talvez uma afirmação diante a ideia de fracasso, que a performance, enquanto prática artística, política e conceitual – tomando aqui como exemplo os fazeres do Coiote –, é um fazer, estético e político que busca produzir uma fratura nas estratégias coloniais.

Por isso, o fracasso se coloca nessa contra narrativa que permite produzir outras formas de se estar no mundo. Ou como o Coiote: novas formas de se produzir narrativas, novos corpos, novas visualidades.

O fracasso do Coiote, poderia a meu ver, ser a recusa de um cânone, que gera a indisciplina, para Halberstam, isso se dá numa direção em defesa da antidisciplinaridade. Essas direções nos levam a um desejo,

*De fato, talvez queiramos pensar sobre como enxergar produção de conhecimento, padrões estéticos diferentes para ordenar e desordenar espaços, formas de engajamento político que sejam diferentes daquelas invocadas pela imaginação liberal. Por fim, talvez queiramos um saber mais indisciplinado, mais perguntas e menos respostas. (HALBERSTAM, 2020. p. 31)*

Como produzir menos respostas e mais perguntas. A proposta estética da performance, do coletivo, e do fracasso é produzir um campo de experimentação que permita, em alguma medida, uma ampliação de horizontes das novas formas de existir e produzir subjetividades.

Assim como em Cohen, que propõe a complexidade da fragmentação, o fracasso associado à radicalidade/revolta do Coiote, coloca em cheque a ideia de realidade.

Fricciona-se realidade: produz-se realidades. Fricciona-se estética: produz-se estéticas.

Fricciona-se possibilidade: cria-se impossibilidades.

E, à mínima tentativa de captura: cria-se fugas!

## **UTOPIAS: BRUNA KURY**

Parece uma incoerência ter uma sessão para o Coiote Coletivo, e em sequência ter uma outra para Bruna Kury. Digo, Bruna já trabalhou e integrou, dentre os diversos grupos e coletivos, o Coiote.

Escolho Bruna Kury por alguns motivos: primeiro a sua extensa produção relacionada ao pornoterrorismo e pósPORNOPIRATA; segundo, por ela ser a fundadora da Coletiva Vômito, que tem um dos manifestos mais interessantes, que se relaciona diretamente com a produção de performance emergente do atual momento; e, por último, e não menos importante, o recente texto publicado por ela e Walla Capelobo, outra artista da performance.



Figura 2:  
Bruna Kury,  
performance. “A  
fronteira do corpo  
é o próprio corpo  
e/ou próteses”.  
Foto: Paulx  
Castello. 2018.

Corpos dissidentes – transvestigeneres – produzem, para a sua sobrevivência, novas formas de existências, ou ainda, novas epistemologias, que permitem a permanência da existência. É sobre isso que se trata, o primeiro ponto que trago sobre a produção de Bruna Kury, mais especificamente, o recente texto publicado junto com a artista e pesquisadora Walla Capelobo<sup>5</sup>.

Não morrer, ou melhor, manter-se em projeções de possibilidades impossíveis de futuros é o que está em pauta no texto: “desejo que sobrevivamos pois já sobrevivemos”. O título do texto já daria um debate longo, já que o verbo que direciona a intenção, e o desejo pulsante, marca uma temporalidade em descontinuidades.

Mas, indo ao texto, as autoras nos dizem, “É hora dais uma vez reinventar as formas de se fazer vida nesse presente pouco propício a existência ‘humana’” (CAPELOBO; KURY, 2020).

Criar novas formas de vida, novas práticas autônomas e de revolta que coloquem em emergência a existência dissidente. E, o trabalho de Bruna diz sobre novas estéticas, que por sua vez, são aquelas produzidas a partir da perspectiva da montagem.

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.glacedicoes.com/post/desejo-que-sobrevivamos-pois-ja-sobrevivemos-bruna-kury-e-walla-capelobo>, acesso em: 26/04/2021.

Assim como a performance, que está conceitualmente pautada pela collage/montagem, as novas perspectivas impossíveis de mundo, a partir das práticas dissidentes, também estão, em ação, colocadas na estrutura da montagem e da collage. Produzimos novas formas de existência que fogem, e transbordam, das práticas da normalidade. O texto, ao qual venho me referindo, diz sobre uma normalidade pós-pandemia, e, as autoras, questionam essa possibilidade de normal. Para Bruna e Walla,

*Existe um desejo pela volta do normal, a vida que sempre tivemos. Mas que normal é esse? O normal são as velhas construções coloniais que corroboram para a dizimação de determinadas corpas, afinal estamos inseridas a séculos em práticas genocidas as populações pretas, indígenas, travestis, trans, boycetas, bichas, sapatonas, pessoas com diversidade funcional, soropositivas e demais dissidências. Sociedades que têm como estrutura dicotomias e binariedades, manipuladas de acordo com os interesses das hegemonias globais e locais. O novo normal, ou o pós pandemia, talvez não seja nem melhor nem pior do que já ocorria antes, apenas diferente, resultado de séculos de supressão bem sucedida de resistências e necropoder pulsante. Aos que se autodeclararam, por meio de suas máquinas de guerra, donos de tudo, o normal do futuro parece prospero. (CAPELOBO; KURY, 2020)*

A questão que deve ser respondida: que normalidade é essa? Ou: que desejo de normalidade é essa? Ou ainda: da onde surge esse desejo normativo de normalizar as possibilidades de mundo?

É sabido, que a estrutura em que vivemos tem um desejo, os mais profundos, pela normatização. E é sabido, que têm corpos que produzem a fricção com esse desejo, e projetam possibilidades impossíveis de mundos. E, nessa estrutura, os novos mundos se dão pela montagem, remontagem e desmontagem.

O texto-manifesto da Coletiva Vômito<sup>6</sup>, também coloca em pauta esse desejo da produção do desvio pela montagem/desmontagem. Construção/destruição.

Os “entulhos” do texto são,

*Não reivindicamos aceitação, queremos a destruição e a ruína do heterocapitalpatriarcal, por outras conjunções nas relações, por afetos livres e sinceros; queremos com nossos corpos-bomba e desobedientes a detonação dos gêneros. O queer já não nos é suficiente, queremos revolução trans, sudaka, mestiça, pobre e precária. Arte com excrementos, desprogramações sociais, guerrilha e subpolíticas desviantes no cotidiano. (KURY, s/d)*

A imagem do entulho é evocada por Bruna na abertura do texto, “entulhos e acúmulos Coletiva Vômito”.

É sobre escombros e entulhos que recria-se, monta-se e produz-se a collage. A destruição e ruína, para depois reconstruir algo impossível, algo à vir, em outras formas, que de alguma forma, não são aquelas que estão postas nessa organização vigente.

Sobre os escombros recriamos regras – fazemos o nosso jogo – ao que diz Bruna, é sobre os escombros que entende-se novas formas de ações, e todas elas, que se relacionam com o que eu disse em “o atual momento da performance”, e que eu complementaria com: que projetam futuros. Nas palavras da artista,

*contracondutas e trocas dentro da nossa rede de afeto!  
Subvertemos seu evangelho e fazemos nossa anti igreja,  
psicomagias inventadas e rituais que conjuram prazeres  
(teatralidades anti coloniais e performances grotescas onde  
fazemos nossas revoluções pessoais e coletivas) ... (KURY, s/d)*

Essas propostas de revoluções, não entendida de forma moderna, então, talvez: contrarrevoluções. Diz-se sobre os futuros impossíveis.

O impossível como possibilidade: utopias.

## O QUE É IMPOSSÍVEL É POSSÍVEL: UTOPIAS



Figura 3:  
Walla Capelobo – Pele  
diamante, 2018.

Há um tempo a ideia de impossibilidade vem se tornando uma emergência nos meus trabalhos teóricos e práticos. Não a impossibilidade como algo limitador, a impossibilidade como forma de dissidência.

Sempre que penso em dissidência, estou falando não apenas da dissidência de gênero, estou falando de uma dissidência estética, que ao mesmo tempo é ética e antiética.

O que pauta a impossibilidade – como possibilidade – é a sua impermanência. Ou, melhor dizendo, o que pauta a impossibilidade é a impossibilidade dela ser capturada. Por isso, quando penso e aciono a performance, imagino que criamos tais espaços autônomos que são pautados pela emergência, e não pelo imediatismo – tal qual Hakim Bey<sup>7</sup>.

Produzimos utopias, possibilidades de futuros para romper com as lógicas espaço-temporais ultraliberais, ao passo que abrimos espaços, campos e territórios para ações que ainda virão.

Assim como Renato Cohen, projetou um futuro emergencial e radical da performance – que hoje é evidente nas ações que aqui foram apresentadas –, as

<sup>7</sup> Aqui me refiro há dois livros de Hakim Bey: “TAZ – Zonas Autônomas Temporárias” (2018) e “Imediatismo” (2019).

artistas e os Coletivos que serviram de suporte para esse olhar, estão projetando futuros, impermanentes e impossíveis.

Impermanência, impossibilidade. Como disse, pautadas pela incaptura, cria-se corpos indomesticados, fraturados, futuristas e utópicos.

A utopia, pensada nesses eixos, permite a dissidência antiética não ser lançada aos campos deterministas, rígidos e único.

Para ilustrar, nas palavras de José Esteban Muñoz,

*Lo queer, además, es performativo, porque no es simplemente un ser, sino un hacer, por y para el futuro. Lo queer es, esencialmente, el rechazo de un aquí y un ahora, y una insistencia en la potencialidad o la posibilidad concreta de outro mundo (MUÑOZ, 2020. p. 48)*

Utopia como algo que é impossível, e que é tangível pela performance.

## REFERÊNCIAS

BEY, H. **Imediatismo**. 1.ed. São Paulo: Cozinha Experimental e Oficina do Prelo, 2019. 156 p.

BEY, H. **TAZ – Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Veneta, 2018. 88 p.

CAPELOBO, W; KURY, B. **Desejo que sobrevivamos pois já sobrevivemos**.

Disponível em: <<https://www.glacedicoes.com/post/desejo-que-sobrevivamos-pois-ja-sobrevivemos-bruna-kury-e-walla-capelobo>>. Acesso em: 26/04/2021.

COHEN, R. **Performance como linguagem**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. 177 p.

COSTA, P.; NOGUEIRA, F. **De la ‘pornachanchada’ al post-pornoterrorismo en Brasil: desde as cangaceiras eróticas al Coletivo Coiote**. Disponível em: <<https://terremoto.mx/revista/from-pornochanchada-to-post-porn-terrorism-in-brazil/>>. Acesso em: 25/04/2021

HALBERSTAM, J. **A arte queer do fracasso**. 1.ed. Pernambuco: Cepe, 2020. 258 p.

KURY, B. **Manifesto Coletiva Vômito**. Disponível em <https://brunakury.weebly.com/coletivavomito.html>. Acesso em: 26/04/2021.

MUÑOZ, J.E. **Utopía Queer: el entonces y allí de la futuridad antinormativa**. 1.ed. Buenos Aires: Caja Negra, 2020. 352 p.



MOVIMENTO E  
REPRESENTAÇÃO:  
AGÊNCIA SOBRE O  
ESPAÇO URBANO  
COMO RESISTÊNCIA À  
(AUTO-)OBJETIFICAÇÃO

GABRIELA JOÃO

*Graduanda em Teatro. Departamento de Arte Dramática do  
Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*

## RESUMO

Este trabalho trata da relação entre movimento, representação e subjetividade para corpos feminilizados ocupando o espaço urbano. Tal análise parte dos desdobramentos sociopolíticos de videoarte realizada durante o período de isolamento social. O estudo se desenvolve a partir de noções da teoria da objetificação (FREDRICKSON & ROBERTS, 1997) e da teoria performativa de assembleia (BUTLER, 2018), bem como dos conceitos de auto-objetificação e autovigilância (CALOGER, TANTLEFF-DUNN & THOMPSON, 2011; FREDRICKSON & ROBERTS, 1997) e assédio sexual urbano (BOWMAN, 1993).

### **palavras-chave:**

Movimento; Auto-objetificação; Espaço urbano; Animação; Corpos feminilizados.

## INTRODUÇÃO

O afastamento coercitivo dos espaços urbanos é corrente para sujeitos marcados por signos de feminilidade<sup>1</sup>. Assim como uma pessoa 1 marcada pela racialização carrega símbolos que, semiotizados nas relações interpessoais, resultam na exclusão, de formas específicas, de espaços públicos, a dita feminilidade tem essa característica excludente a seu próprio modo, principalmente através da sexualização. Isso é aferido através do formato do corpo e do rosto, comprimento do cabelo e das unhas, vestuário, tom de voz, assinatura gestual etc. Portanto, não é apenas a performance social do sujeito, seja ela intencional ou não<sup>2</sup>, que determina sua leitura social. Há fatores materiais (alguns inalteráveis mesmo através de cirurgia plástica, como as dimensões dos quadris) que orientam, apesar de nem sempre determinarem, leituras e, portanto, interações sociais.

Na rua, todos aqueles elementos imagéticos implicam semiotização. Uma pessoa será mais bem vinda em espaços públicos quanto mais próxima ela estiver do padrão masculino eurocêntrico cisgênero, que é interpretado como a neutralidade. Todos os corpos que carregam signos que fogem a essa suposta neutralidade masculina, eurocêntrica e cisnormativa estão sujeitos a algum tipo de exclusão.

O que acontece quando corpos historicamente marcados pela exclusão de espaços públicos voltam ao ambiente doméstico de forma mais ou menos compulsória, como é o caso na crise de saúde pública que enfrentamos em 2020 e 2021? O assédio sexual urbano informa agressivamente que o meu lugar é em casa ou no trabalho, que só posso usar a rua quando em trânsito entre esses lugares, nunca de forma contemplativa ou criativa. Assim, o que significa estar novamente restrita ao ambiente doméstico no que tange aos processos de subjetivação cidadã e reivindicação política que desafiam a precariedade da ocupação do espaço urbano por sujeitos feminilizados?



Figura 1:  
c9\_amanhecer. A animação inicial da videoarte íntima\_colagem\_9 ilustra o amanhecer no Centro da cidade de Porto Alegre, sobrevoada por um falcão, as luzes da cidade ainda acesas, brilhando ao longe, em despedida da noite. Nanquim e canetas marca texto sobre papel, tratada e animada digitalmente quadro a quadro. Imagem da autora.

1 Entende-se por sujeitos ou corpos feminilizados pessoas que carregam, em diferentes graus, signos de feminilidade, ou seja, mulheres cis e trans, pessoas que foram identificadas com o sexo feminino ao nascimento ou nascidas com vulva, pessoas não-binárias, pessoas intersex, travestis, bichas afeminadas, dentre outras. Quanto mais marcados ou maior a quantidade desses signos, maior será o rechaço sofrido por essas pessoas no espaço urbano e em espaços públicos em geral.

2 Mesmo que eu, por exemplo, não me identifique como mulher, estou consciente de que existem signos da minha aparência que “traduzem” feminilidade.

## OBJETIFICAÇÃO VS. MOVIMENTO; EXCLUSÃO VS. REPRESENTAÇÃO

A objetificação de corpos é a percepção de sujeitos de direitos como objetos: alguém sem percepção, sem sensações, sem desejos, sem história, sem a capacidade de tomar decisões e agir. No caso de sujeitos marcados pela feminilidade, identificando-se como mulheres ou não<sup>3</sup>, essa desumanização vem 3 atrelada à sexualização (BOWMAN, 1993, p. 532). A sexualização em espaços públicos é geralmente objetificante pois lê-se “sexo” em alguém que não está sentindo ou expressando desejo sexual, impondo a ela uma projeção. O sujeito que objetifica perde a capacidade de identificar uma resposta na pessoa objetificada, principalmente quando a resposta é não.

A rua não é lugar de mulher. O assédio sexual nunca serviu para expressar desejo, mas como mecanismo de controle de quem pode acessar espaços de exercício de cidadania. O assédio e a violência sexual urbana têm sua origem, não na falácia da atração, mas no exercício de poder simbólico (BOWMAN, 1993, p. 524). Ele serve, primordialmente, para mostrar a determinados sujeitos que aquele não é o seu lugar, portanto, não devem se sentir seguras ali. Pessoas marcadas por signos de feminilidade têm alguma liberdade de acessar o espaço urbano no trânsito entre casa e trabalho, dois lugares cuja ocupação é permitida para esses sujeitos. Mas a ocupação contemplativa ou criativa da rua é prerrogativa exclusiva de corpos neutralizados pela masculinidade e pela branquitude<sup>4</sup>.

A rua é também um campo de batalha contra a objetificação, onde se pode resistir a tal exclusão, exigindo garantia de direitos e aparecendo na e para a esfera pública. Apesar de ser um espaço hostil para quem carrega esses signos, o espaço urbano é também arena pública de exercício de cidadania e de afetos, criando e desenvolvendo relações a todo o momento, produzindo processos de subjetivação a cada esquina (BUTLER, 2018, n.p). No momento em que somos afastadas desse ambiente e nos resguardamos ao ambiente doméstico, mesmo que por questões de saúde pública, encontramos novas batalhas.



Figura 2:  
ic9\_fumaça. A animação final da videoarte  
intima\_colagem\_9 ilustra o limiar entre  
dor e prazer de um rosto marcado pela  
feminilidade sobre fumaça branca em  
fundo branco, como em um limbo de  
solidão e auto-consciência mutante.  
Desenhos em nanquim sobre papel,  
animados digitalmente quadro a quadro,  
sobre recorte de vídeo também tratado  
digitalmente. Imagem da autora.

<sup>3</sup> Aqui não importa a auto-identificação pois estamos no plano do objeto

<sup>4</sup> Ainda que não seja o foco deste trabalho, a branquitude, assim como a masculinidade, é um aspecto fundamental para ocupar o espaço urbano de forma contemplativa e criativa.

Sujeitos feminilizados também reproduzem o male gaze (olhar masculino), especialmente para com seus próprios corpos. A auto-objetificação, uma das consequências da internalização desse olhar, é caracterizada por uma percepção de si a partir de um observador externo, priorizando a imagem em relação às próprias sensações, necessidades e desejos do sujeito. Já a autovigilância é a internalização do mecanismo de controle que visa à manutenção dos corpos feminilizados enquanto corpos pequenos, fracos e frágeis. A auto-objetificação e a autovigilância são fenômenos especialmente ligados à feminilidade e têm consequências graves para a saúde mental e física de quem as experencia, encontrando-se na raiz de distúrbios de imagem e transtornos alimentares (CALOGERO, TANTLEFF-DUNN & THOMPSON, 2011, p. 10; FREDRICKSON & ROBERTS 1997, p. 576). Então, além de oferecer resistência à objetificação e consequente violência sofridas materialmente na rua, a sobrevivência desses sujeitos feminilizados prescinde de resistência íntima ao seu próprio olhar objetificante.

A reação tanto ao assédio sexual urbano, quanto à auto-objetificação parte principalmente do movimento e do som. Se a auto-objetificação preconiza a imagem estática em relação ao desejo a às necessidades do próprio corpo, entende-se que a auto-subjetivação, como processo de resistência do sujeito culturalmente objetificado, está ligada ao movimento e à emissão de ruídos<sup>5</sup>. O movimento é aferido a partir da mudança de imagem a imagem. O corpo auto-objetificado é estático, pois preocupa-se com a aparência, enquanto o corpo potente ocupa-se da alteração do espaço, tanto interno, quanto externo a si. Tal mudança remete aos processos de subjetivação advindos das relações interpessoais e da agência sobre o espaço.

Em *íntima\_colagem\_9*<sup>6</sup>, encontrei na representação de corpos feminilizados e do espaço urbano uma forma de ocupá-los durante o isolamento social. A videoarte com duração de 1 minuto e 52 segundos é composta por

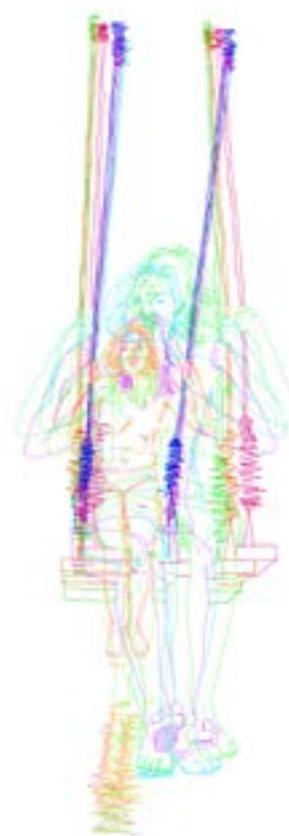


Figura 3:  
ic9\_brina\_balança. Animação de desenho digital da videoarte *íntima\_colagem\_9* em camadas sobrepostas. A representação de um corpo portando signos de feminilidade de forma desnudada, mas não sexualizada, se divertindo em um balanço, elemento lúdico representativo de espaços públicos, ilustra a ideia central deste trabalho. Imagem da autora.

<sup>5</sup> Seja pela fala, pelo grito, pela percussão, pela destruição e choque de objetos...

<sup>6</sup> Disponível em <https://vimeo.com/manage/videos/441494604>

animações quadro a quadro, feitas a partir de desenhos em nanquim e canetas marca texto e de desenhos digitais. A trilha sonora é constituída por uma série de experimentações sonoras eletrônicas autorais que oferecem suporte rítmico e continuidade às narrativas representadas. As representações animadas de sujeitos feminilizados perturbam a observação analítica do formato dos corpos em benefício da constante mudança de imagens. Assim, fomenta-se uma pedagogia do olhar que, aliada aos ritmos sonoros, o orienta à percepção do movimento e da expressividade em detrimento da forma, uma vez que esta se torna efêmera demais para sua verificação estética (e estática), típica do male gaze e da autovigilância (FREDRICKSON & ROBERTS, 1997, p. 190). Já as representações do espaço urbano tencionam a potência daqueles corpos no que tange à criação de narrativas sobre a rua. Se não posso estar na rua, transformo minha agência sobre ela, meu direito de ocupá-la e transformá-la, em imagem, som e movimento a partir da minha percepção afetiva sobre ela. A reivindicação política, inerente à ocupação do espaço urbano (BUTLER, 2018, n.p), tornase também estética e afetiva na medida em que represento a rua, como a ocupo e como almejo que ela seja ocupada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, as representações desses corpos e desse espaço geram narrativas sobre a rua, sobre meu próprio corpo e sobre a minha relação com a cidade. Tais narrativas me dão agência sobre o espaço urbano, inclusive subjetivando a própria rua. Através das animações que compõem a obra, ponho a rua em movimento a partir do meu olhar. Assim, torno-me tão dona da rua quanto um homem que assedia na tentativa de mostrar que aquele lugar não é seguro para pessoas como eu. Crio narrativas de resistência que mostram que não estou ali só em trânsito, mas que posso contemplar, criar e aparecer naquele espaço como agente que o constitui e tem poder de alterá-lo. A mudança de imagem a imagem que representa o movimento, sempre imaterial, confere-me agência sobre meu corpo e dele sobre a rua.

## REFERÊNCIAS

- BOWMAN, C.G. **Street Harassment and the Informal Ghettoization of Women.** Harvard Law Review, V.106, n.3, p.517-580, 1993.
- BUTLER, J. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas. Notas sobre uma teoria performativa de assembleia.** 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CALOGERO, R. M., TANTLEFF-DUNN, S. & THOMPSON, J. K. **Objectification theory: An introduction.** Em R. Calogero, S., Tantleff-Dunn & J. K. Thompson (orgs.), Self-objectification in women: Causes, consequences, and counteractions (p. 3-21). Michigan: American Psychology Association. 2011.
- FREDRICKSON, B. L. & ROBERTS, T. **Objectification theory: Towards the understanding women's lived experiences and mental risks.** Psychology of Women Quarterly, 21, p.173- 206, 1997.

# TRANSGRESSÃO: PERFORMATIVIDADES GLITCH/QUEER

VICTOR HENRIQUE VIEIRA NUNES (VIHEN)

*Graduade em Artes Visuais. Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão*

## RESUMO

Esta escrita relata e analisa poéticas visuais, desdobramentos estéticos e socioculturais acerca do trabalho performático autoral TRANSgressão trazendo a estética do erro digital (glitch arte) para o corpo queer enquanto uma possibilidade existencial em detrimento de qualquer prerrogativa heterocentrada que o categorize e se esforce para mantê-lo na abjeção. Para tanto se vale das perspectivas autobiográficas que incitaram sua criação como mote propulsor da textualidade que sucede.

**palavras-chave:**

TRANSgressão; Queer; Glitch Arte; Performance; Arte Contemporânea.

## INTRODUÇÃO

Um corpo abjeto, calcinhas espalhadas pelo chão, calcinhas prendendo as pernas impossibilitando o movimento fluido, um par de saltos fálicos, profusão imagética, visualidade distorcida, sonoridade fragmentada. Este é o cenário inicial do trabalho performático, sonoro e visual intitulado TRANSgressão que surge entre os anos de 2015 e 2016, em um momento de inquietações políticas, ocupações de territórios e na iminência de perdas dos poucos e insuficientes direitos até então conquistados no que tange as políticas LGBTQIA+.

## PERFORMATIVIDADES EM TRÂNSITO

Experimento lançar uma provocação a outras pessoas que por vezes integram os processos fazendo participações e topam expor suas questões: Neev Santos na descoberta de seu potencial *feminine-andrógine-erotica-drag* fez parte da primeira apresentação no movimento de ocupação artística do Hall do Centro de Ciências Humanas na Universidade Federal do Maranhão, Doroti Martz em seus questionamentos sobre os tabus dos ciclos menstruais e o paradoxo de sangrar vida participa tanto no Festival Conexão Dança em São Luis/MA no ano de 2017 quanto no 13th Women's World/ Fazendo Gênero 11 em Florianópolis/SC (2017) e Thayliana Leitte explorando a potencialidade do corpo mulher gorde na capoeira esteve também na apresentação no Conexão Dança.

Eram tempos que em mim o feminino se manifestava de forma intensa e crescia em conjunto com o medo constante de virar estatística. “A cada 26 horas um LGBT brasileiro morre de forma violenta vítima de homicídio ou suicídio, o que faz do nosso país o campeão mundial de crimes contra as minorias sexuais” (OLIVEIRA, 2020, p.14).

O trabalho se deu em conjunto com alguns experimentos sonoros e visuais com artes digitais, tendo a *glitch arte* como mote propulsor das investigações, bem como com a vivência em *drag queen* ocupando espaços do cotidiano como as salas de aula



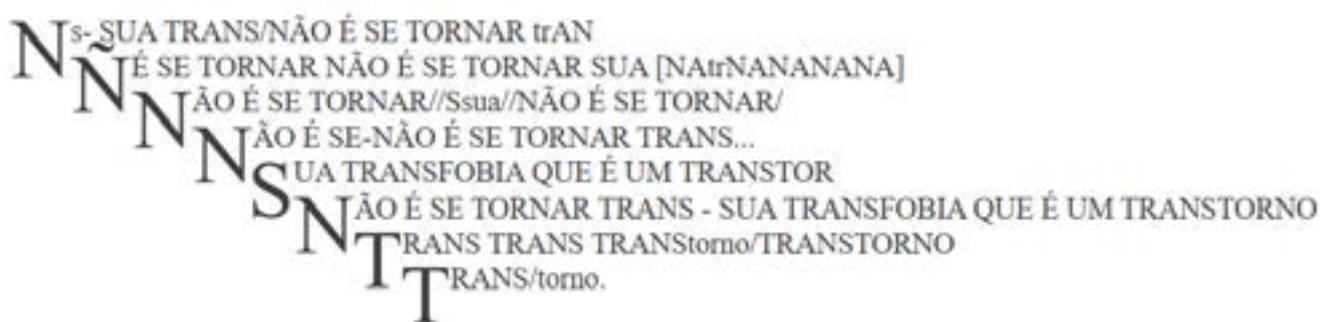
Figura 1:  
TRANSgressão. Apresentação artística do trabalho performático  
TRANSgressão no Conexão Dança em São Luis/MA, 2017. Fonte:  
Arquivo Pessoal.

da universidade e transportes públicos. Este processo me permitiu transitar entre estados de presença, brincar com as fronteiras de gênero, fabricar meu próprio corpo, pois como Guacira Lopes Louro (2016, p. 87) aponta “a drag assume, explicitamente, que fabrica seu corpo; ela intervém, esconde, agrega, expõe”, e entender que para além deste trânsito havia em mim um desejo de estar mulher, e não uma caracterização ampliada e exagerada do que é ser mulher como ocorre geralmente na figura da *drag*.

O próximo passo seria vivenciar esse estado de presença desprovido de gêneros predeterminados diariamente dando continuidade à produção de materiais visuais a partir das percepções que me ocorriam. A sensação de esvaziamento e fragmentação me preenchia a medida que passava por situações embaraçosas devido aos preconceitos vividos. Meu ser estava estilhaçado em vários pedaços, me sentia um erro, um desvio genético, uma falha na criação familiar como ouvi tantas vezes. “Às vezes, em um glitch, tudo está quebrado, fragmentado, até seus elementos individuais, ou partes da imagem estão deslocadas e incorretamente traduzidas” (MORADI, 2004, p. 28).

A fragmentação é uma das características visuais da *glitch arte* que acompanha perfeitamente o raciocínio do lugar ao qual o corpo que se assume queer é proscrito. O corpo estranho e abjeto colocado em cena também é *glitch*, socialmente configurado em erro por não se comportar de acordo com o gênero designado nem se valer de atributos predeterminados que o conformem em caixas identitárias. É um corpo que carrega em si marcas e violações, que suscita memórias de árduas vivências LGBTQIA+, que tem “aptidão para emitir e receber signos, para os inscrever sobre si mesmo, para os traduzir uns nos outros” (GIL, 1980, p.25).

Partindo da *glitch arte* digital, o processo migrou para o corpo e então para a sonoridade falha, fundindo tudo num só trabalho. Sons quase incompreensíveis num jogo de palavras TRANSformadas que evoca um caos existencial da ordem do ser e presentifica uma multidão de corpos TRANSsexuados/tornados/passados/././.



N<sup>s</sup>-SUA TRANS/NÃO É SE TORNAR tran  
NÃO É SE TORNAR NÃO É SE TORNAR SUA [NAtNANANANA]  
NÃO É SE TORNAR//Ssua//NÃO É SE TORNAR/  
NÃO É SE-NÃO É SE TORNAR TRANS...  
SUA TRANSFOBIA QUE É UM TRANSTORNO  
NÃO É SE TORNAR TRANS - SUA TRANSFOBIA QUE É UM TRANSTORNO  
TRANS TRANS TRANStorno/TRANSTORNO  
TRANS/torno.

A própria corporeidade transmutava-se a cada apresentação. Dessa maneira a performance foi sugerindo novas abordagens. Passa de uma ação sutil de *aquendar* e levar as pessoas no ambiente a tatear o vazio deixado pela ausência da genital a uma agressividade visual denunciando as violências sofridas pelas pessoas dissidentes de gênero, especialmente trans e travestis, e posteriormente a um compartilhamento de responsabilidades deliberando cada vez mais ações para o público inserindo-os como coautores do quadro social que continua excluindo e rechaçando as diferenças.

Figura 2:  
Tr4n5V&rso[s].  
Transcrição  
poético visual  
de fragmento  
da obra sonora  
Tr4n5V&rso[s],  
2017. Fonte:  
Arquivo Artístico  
Pessoal;  
Obra sonora  
completa: [https://  
soundcloud.com/  
victor-vihen/3-  
tr4n5v-rso-s](https://soundcloud.com/victor-vihen/3-tr4n5v-rso-s)

As ações que se sucedem no decorrer da performance rememoram traumas e entraves construídos não somente em uma individualidade existencial e psíquica, mas também e principalmente em uma coletividade opressora. As pessoas presentes são convidadas a vestir em mim todas as calcinhas que se encontram espalhadas pelo chão, aos poucos elas se amontoam entre as pernas, *aquendam*, prendem e pressionam doloridamente o pênis, corpo estranho num corpo estranho. Sufocam, amarram, incomodam e reduzem a mobilidade levando a quedas consecutivas durante os percursos frenéticos traçados no espaço. “O significado da performance reside na relação estabelecida entre emissor e receptor, pois é um ato de comunicação” (MATESCO, 2009, p.47). É imprescindível pensar nessa perspectiva relacional onde as pessoas para além de expectadoras inertes tornam-se agentes ativos na construção de significados e reflexões no decorrer do trabalho que depende quase que inteiramente de suas participações para acontecer.

Dessa forma a experiência artística e performática dentro do trabalho é fluida e dinâmica, demandando ações diferenciadas a cada apresentação, se adaptando e modificando de acordo com as demandas apresentadas, mas também sugerindo e provocando questionamentos que sempre tangem as temáticas dos gêneros e sexualidades, principalmente dissidentes. Extrapolando suas próprias fronteiras imagéticas a performance se recria por diferentes linguagens e proposições. Ela é cênica, visual e sonora, tangível e imaterial, por vezes provoca, agride e incomoda, noutras é sutil, toca e acaricia. Mostra-se aberta quando reúne pluralidades conceituais que perpassam o *glitch* e o queer sem se restringir a eles. E revela que entre estéticas e intercorporeidades múltiplas abraça as diferenças e rechaça intolerâncias.



Figura 3:  
TRANSgrssão  
[Glitches] nº  
38. Mobgrafia  
modificada em  
software de  
corrompimento  
de dados, Victor  
Vihen, 2015.  
Fonte: Arquivo  
Artístico Pessoal.

## REFERÊNCIAS

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: A Regra do Jogo, Edições LDA, 1980.

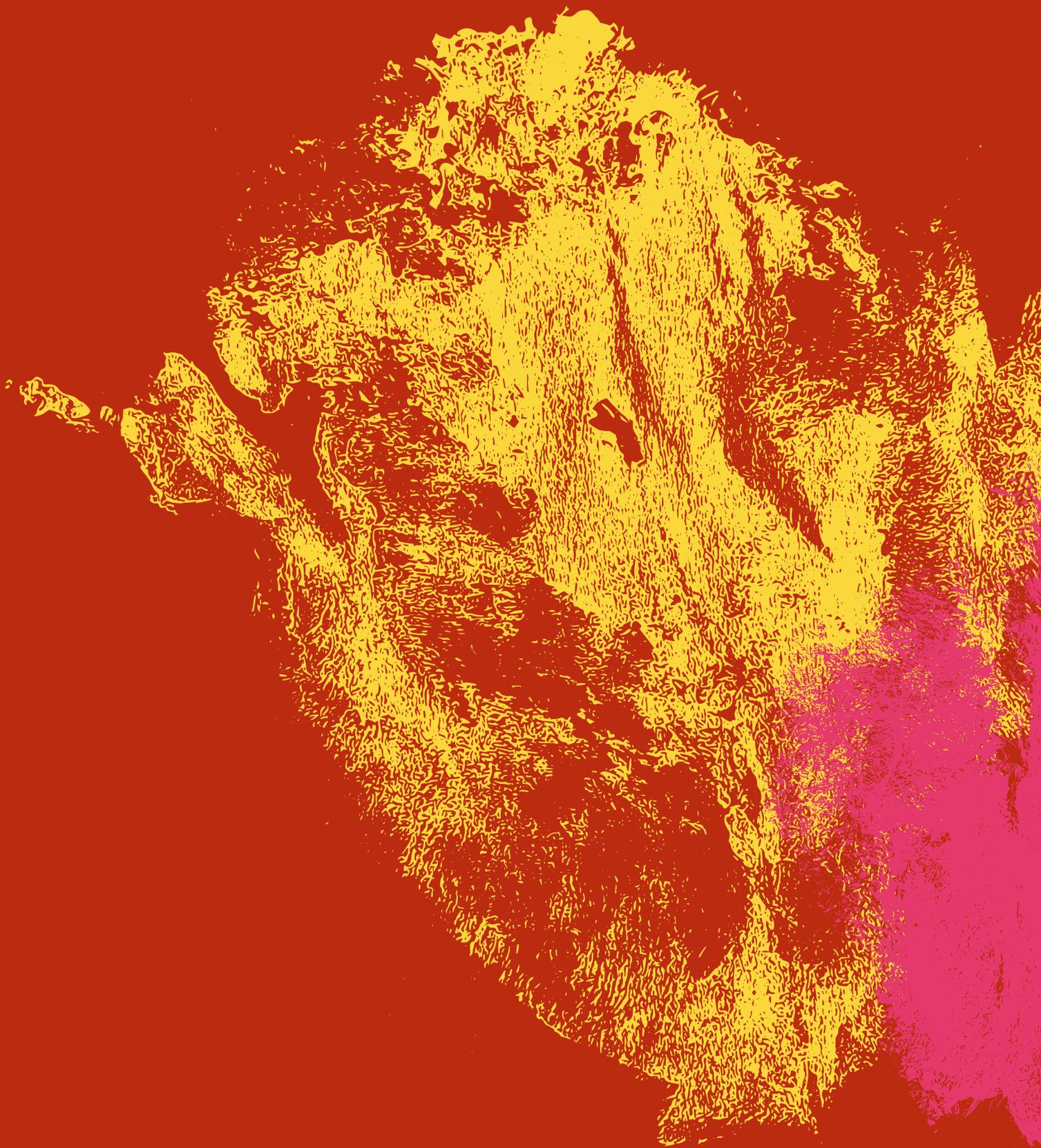
LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MORADI, Iman. **Glitch Aesthetics**. 2004. 84 f. Dissertação (Bacharel em Multimedia Design)- School of Design Technology, The University of Huddersfield, Huddersfield, Inglaterra, 2004.

OLIVEIRA, José Marcelo Domingos de. **Mortes violentas de LGBT+ no Brasil – 2019: Relatório do Grupo Gay da Bahia**. Salvador: Editora Grupo Gay da Bahia, 2020.

VIHEN, Victor. **Tr4n5V&rso[s]**. Cidade: São Luis. Produção Autoral, 2017. (4:31 min). Disponível em: <https://soundcloud.com/victor-vihen/3-tr4n5v-rso-s>. Acesso em: 06/06/2021.





GT 03  
HISTÓRIA, TEORIA  
E CRÍTICA:  
REVISÕES  
CONTEMPORÂNEAS  
PARA OUTRAS  
SEXUALIDADES

**AUTOGESTÃO,  
EXIBICIONISMO E  
INTERNET:  
PROCESSO DE CRIAÇÃO  
DE UMA PORNOGRAFIA  
AMADORA DESVIANTE**

**BRUNO RIBEIRO**

*Mestre em Cinema e Artes do Vídeo.  
Universidade Estadual do Paraná*

## RESUMO

Este trabalho apresenta fragmentos da pesquisa em processos de criação desenvolvida pensando a pós-pornografia a partir da problematização do pornô gay comercial, tratando de analisar minha produção artística autoral onde as obras aparecem como dispositivo de pensamento e pesquisa. Com esse objetivo, foi realizada uma contextualização histórica da pornografia no audiovisual, a transição para o modelo de produção industrial e as novas possibilidades de produção amadora trazidas pelo avanço tecnológico. O entrelaçamento dos temas foi traduzido em experimentos em vídeo distribuídos online, atingido o objetivo de relatar o desenvolvimento das obras em aproximação com os conceitos propostos.

### **palavras-chave:**

Autogestão; Exibicionismo; Internet; Pós-pornografia; Processo de criação.

## INTRODUÇÃO

Produzida essencialmente por homens e para homens a pornografia comercial se desenvolveu a partir dos anos 1970 reforçando uma série de padrões corporais e comportamentais problemáticos, representando a mulher como um objeto a serviço do prazer masculino. As produções direcionadas ao público gay estão ancoradas na heteronormatividade, sendo produzidas com base no pornô heterossexual e reiterando os binarismos ativo/passivo, dominador/dominado, macho/efeminado.

Como reação a esse modelo limitado de representar o desejo, o pós-pornô surgiu no final da década de 1980 promovendo uma resignificação do texto pornográfico a partir da experiência dos sujeitos abjetos, que através de um desvio discursivo “passam a tornar visível sua resistência à heteronormatividade” (MILANO, 2014, p. 23, tradução minha). Inicialmente mais próximo do arcabouço teórico do feminismo, no início dos anos 2000 o pós-pornô ganhou novos contornos ao incorporar questões associadas aos estudos *queer*<sup>1</sup>, se consolidando como um movimento artístico e político através da atuação de artistas, ativistas e teóricos concentrados principalmente na cidade de Barcelona, Espanha. Posteriormente a pós-pornografia se expandiu para a América Latina com a crescente produção de “textos, reportagens, vídeos, performances e festivais sobre o tema” (SARMET, 2014, p. 11).

Um dos trabalhos mais influentes sobre o movimento é o *Manifesto Contrassexual* (2014), de Paul Preciado. Na obra o autor compreende a sexualidade como uma tecnologia que pode ser reconfigurada, havendo desse modo a possibilidade de reconfigurar o desejo tradicionalmente genitalizado pelos discursos médicos e pela pornografia dominante. A contrassexualidade proposta por Preciado promove então a desterritorialização do prazer, se opondo às práticas relacionadas ao sexo reprodutivo heterossexual. Com isso, as relações sexuais são pensadas para além das práticas coitocentradas, dando vazão a outras possibilidades (MILANO, 2014, p. 89).

Para Laura Milano uma das principais marcas da pós-pornografia é a autogestão. Fundamentada pela obra de Foucault em relação à produção de verdades através do discurso, a autora afirma que ao se colocar em posição de protagonismo o sujeito dissidente toma a palavra para si, subvertendo a marginalização promovida pelo pornô hegemônico (2014, p. 18). É nesse sentido que o avanço tecnológico entra em cena como principal ferramenta, permitindo - ou pelo menos facilitando - a produção e distribuição de conteúdo pornográfico amador potencialmente disruptivo.

*O acesso a câmeras de vídeo e softwares de edição audiovisual, junto da facilidade e amplitude infinita que a difusão pela Internet permite, marcam uma ruptura nos modos de produção do atual sistema capitalista. Se até recentemente as indústrias culturais detinham o monopólio da produção*

---

<sup>1</sup> Queer é um termo que pode ser traduzido do inglês literalmente como “estranho”, sendo previamente empregado de forma pejorativa contra pessoas marginalizadas por não se adequarem aos padrões de gênero e sexualidade hegemonicamente estabelecidos. Atualmente foi resignificado, sendo utilizado com orgulho para representar esses sujeitos desviantes. Deste modo, “o queer é o que escapa, significa uma diferença, que não quer ser integrada ou assimilada” (LOURO, 2004, apud. FREITAS; LEITES, 2016, p. 8).

*e distribuição, hoje é possível pensar em modalidades mais horizontais, como observamos na pós-pornografia. Indivíduos que antes eram somente consumidores agora têm a possibilidade de se tornar produtores de sua própria pornografia. (MILANO, 2014, p. 64, tradução minha).*

É sob essa premissa que desenvolvi minha pesquisa de mestrado<sup>2</sup>, pensando uma produção pós-pornográfica a partir da relação entre auto-representação e internet. Tendo o trabalho de Cecília Almeida Salles no livro *Gesto Inacabado: processo de criação artística* (1998) como base metodológica, considereirei o texto como suporte para organizar o pensamento criador, explorando referências associadas à minha insatisfação pessoal com o pornô gay comercial com o objetivo de expandir meu repertório prático-teórico para, por fim, traduzir as sobreposições desses temas em uma série de experimentos artísticos.

## **TEORIA E EXIBICIONISMO: DA PELÍCULA À INTERNET**

Optei por iniciar realizando um breve resgate histórico da representação do sexo gay no audiovisual, onde identifiquei uma recorrência do exibicionismo em detrimento do intercursos sexual propriamente dito. Esse modelo fílmico se mostrou especialmente evidente entre os anos 1940 e 1960 com os *physique*, que consistiam de filmes vendidos nos Estados Unidos pelos correios “disfarçados” de filmes de fisiculturismo para driblar a censura homofóbica da época. Similares aos experimentos pré-cinematográficos de Eadweard Muybridge e ao cinema de mostração de Thomas Edison na virada do século XIX para XX (GERACE, 2015, p. 51), os *physique* eram centrados na espetacularização do corpo através de poses desportivas, danças e encenações de luta greco-romana.



Figura 1:  
Richard Thayer  
Posing, Bob Mizer,  
1966. Legenda:  
Frame de um  
filme physique  
mostrando um  
modelo posando.

<sup>2</sup> Dissertação desenvolvida entre 2019 e 2021 no Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, Campus de Curitiba II, na linha de pesquisa de Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo.

Eventualmente as leis de censura se tornaram mais brandas, permitindo cenas mais explícitas e possibilitando que esses filmes exibissem *close ups* genitais, ereção, ejaculação e penetração, tornando o argumento dos *physique* obsoleto (BENSHOFF e GRIFFIN, 2006, p. 115). Com a expansão da indústria pornô nos anos 1970 esse modelo exibicionista foi ofuscado pelo coitocentrismo heteronormativo, deixando o exibicionismo para priorizar cenas de penetração entre performers que reproduzem o modelo heterossexual vigente.

Os filmes heterossexuais da época estabeleceram uma estrutura replicável, facilitando a produção em massa pelo formato industrial. É notável a recorrência de uma sequencialidade específica composta por preliminares (masturbação e sexo oral), penetração e a finalização com o *money shot*, termo que se refere à ejaculação mostrada em tela. De acordo com Linda Williams (1989, p. 101), a prática se concretizou como um dos recursos mais representativos do pornô *mainstream*<sup>3</sup>, servindo como “comprovação de verdade” do ato. Outro objetivo desse recurso é demarcar o fim do ato, ao mesmo tempo sinalizando ao espectador o momento dele próprio gozar, pois “o espectador não se sente apenas um voyeur, mas, fundamentalmente, o protagonista da história que vê na tela” (MILANO, 2014, p. 45, tradução minha).

Partindo dessa contextualização do pornô comercial, incluí ao debate a minha experiência com o *Tumblr*, site que tem como principal característica um sistema dinâmico de compartilhamento de imagens, GIFs<sup>4</sup> e vídeos em páginas personalizadas criadas por seus usuários. Até o final de 2018 a plataforma permitiu a publicação de conteúdo explícito, de modo que foram recorrentes os perfis dedicados a imagens de nudez e pornografia. Estas se destacaram pela preocupação técnica, perceptível através das escolhas de poses, enquadramento, iluminação e composição. Com isso o *Tumblr* fomentou a experimentação de seus usuários com relação à exposição de seus corpos através do compartilhamento de *nudes*<sup>5</sup> produzidos em um contexto artístico. A possibilidade de tomar o protagonismo do discurso sobre a própria sexualidade foi especialmente impactante entre a comunidade LGBTQ+<sup>6</sup> pela capacidade de representar uma diversidade de corpos e identidades costumeiramente negligenciados pela mídia *mainstream*. Além disso, também foi expressivo o forte movimento *body positive*<sup>7</sup> na plataforma.

Com a recente censura do site, parte dos criadores de conteúdo que nele prosperaram migraram para o *Twitter*. No entanto, a pornografia dominante na plataforma é, ao contrário do *Tumblr*, um pouco mais próxima do pornô comercial devido à predominância de corpos e expressões de gênero dentro das expectativas hegemônicas. A popularização de plataformas de comercialização de conteúdo como o *Only Fans* tornaram o *Twitter* uma espécie de vitrine em que vídeos de curta duração são compartilhados com fins de divulgação, atraindo o espectador a

---

3 O termo de origem inglesa pode ser traduzido como “fluxo principal” e se refere a um grupo, circuito ou nicho de produção dominante.

4 Acrônimo de Graphics Interchange Format (formato de intercâmbio de gráficos), formato de arquivo digital de imagem que permite animações de curta duração, costumeiramente de forma cíclica.

5 Do inglês “nus”, se refere a produção e compartilhamento online de autorretratos nus.

6 Sigla para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Queer e demais dissidências de gênero e sexualidade.

7 Traduzido do inglês como “positividade corporal” o movimento tem como principal característica o incentivo à apreciação de corpos fora do padrão de beleza perpetuado pela mídia. É mais comum a associação do termo à questões relacionadas aos corpos gordos, embora não sejam os únicos tipos abarcados pelo movimento.

buscar o conteúdo completo. Logo, assim como ocorre na pornografia comercial, os corpos que se enquadram no padrão normativo “vendem mais”, o que explica a atual predominância de imagens e vídeos de corpos brancos, de porte atlético e com pênis acima da média. Com isso, a produção amadora online pode não representar necessariamente uma subversão ao padrão dominante, mas carrega potencial para romper com esse modelo.



Figura 2:  
Sem título.  
Legenda: Frames  
de um vídeo  
do performer  
Sam Moriris  
exibindo o corpo.  
Fonte: [https://  
twitter.com/  
justsamorris](https://twitter.com/justsamorris).

## PROCESSO DE CRIAÇÃO DESVIANTE

Os experimentos artísticos resultantes da sobreposição dos temas se deu através da criação de GIFs e vídeos de curta duração. Optei pelo uso da câmera de um smartphone *Samsung Galaxy J5 Pro* em detrimento de uma câmera profissional devido a questões como mobilidade, facilidade de manuseio, acesso a uma câmera frontal e integração com diversos aplicativos de edição. Também foram realizados testes com suportes, tripés, luminárias e efeitos de pós-produção de programas como *GIF Shop* e *YouCut - Video Editor*. O compartilhamento dessas obras ocorreu através da criação de um perfil no Twitter<sup>8</sup> dedicado tanto a uso pessoal quanto para a produção relacionada a essa pesquisa. Apenas o processo de criação e distribuição foi considerado, não havendo a intenção de analisar a recepção por parte do espectador.

Durante o desenvolvimento desses experimentos me deparei com sentimento de estranheza em relação ao meu corpo. Acostumado a observar os padrões hegemônicos retratados tanto pelo pornô comercial quanto pelo pornô amador do *Twitter*, fui confrontado por uma espécie de constrangimento em me observar através das poses e ângulos proporcionados pelo vídeo. Buscando um mínimo de conforto, realizei testes posando como faria na fotografia, linguagem com a qual possuo maior familiaridade. Esse processo se deu através da gravação de vídeos

8 Disponível em: [https://twitter.com/bruno\\_archie](https://twitter.com/bruno_archie). Acessado em: 25 de abril de 2021.

retratando poses sequenciais na intenção de fragmentá-las na pós-produção para gerar múltiplos GIFs de menor duração. Ao observar alguns dos resultados identifiquei uma certa similaridade com alguns dos registros presentes nos *physique* e no cinema de mostraçã, mas reinterpretados com um corpo fora do padrão corporal comum a essas produções.



Figura 3:  
Sem título.  
Legenda:  
Frames de um  
experimento em  
vídeo.

Nesse processo prático e reflexivo, considerei o exibicionismo como uma forma de produção de desejo contrassexual por seu caráter não-reprodutivo, promovendo o prazer em *ver*, onde o cunho essencialmente masturbatório contraria a simulação do coito comum na pornografia *mainstream*. A mostraçã representa ainda uma espécie de retorno às raízes da pornografia gay, reinterpretando os *physique* através de um corpo desviante, fora do padrão atlético e hipermasculinizado predominante tanto nesse tipo de produção quanto no pornô comercial posterior. Em associação a isso está a dinâmica autogestiva atravessada pelo contexto de distribuição online. Nesse sentido, o potencial disruptivo é concretizado através da produção de obras *conscientemente* pós-pornográficas (MILANO, 2014, p. 133). Nas obras realizadas, meu corpo desviante ressignifica a mostraçã, questionando quais os corpos que têm o direito de se expor.

## CONCLUSÃO

Ao longo da pesquisa, o texto atuou como uma forma de teorização do pensamento artístico. Mais do que um registro, constituiu parte do próprio processo de criação. Assim, a escrita não correspondeu a uma simples documentação da prática, ao mesmo tempo, o trabalho prático não se limitou a ilustrar a teoria. A pesquisa foi fruto de uma combinação de gesto e pensamento, onde “o que estava oculto na experiência da própria criação, além do objeto de arte, revela-se pela investigação e reflexão” (COESSENS, 2014, p. 10).

Observando essas produções em retrospecto é possível notar um certo deslocamento na atenção que dou ao meu corpo através da câmera. O foco sai da preocupação excessiva com a genitalização, dando espaço para que eu me expresse através do corpo em sua totalidade. Não que ocorra uma superação completa dos códigos visuais do pornô hegemônico. O pau aparece e é importante no espetáculo exibicionista, mas deixa de ser fundamental para que ele aconteça, permitindo a criação de obras mais variadas. Abre-se a possibilidade para que o corpo todo seja percebido como um dispositivo produtor de desejo, não se limitando aos órgãos tradicionalmente classificados como genitais pelos discursos médicos e pela pornografia comercial.

Com os experimentos artístico-teóricos desenvolvidos considero ter cumprido o objetivo de refletir sobre o potencial criativo de uma série de assuntos que me atravessam, desenvolvendo uma metodologia prática e analítica própria para dilatar as bordas dos conceitos já estabelecidos pela contrassexualidade e pela pós-pornografia.

## REFERÊNCIAS

- BENSHOFF, H. M; GRIFFIN, S. **Queer Images: a history of gay and lesbian film in America**. Estados Unidos: Rowman & Littlefield Publishers, Inc; 2006.
- COESSENS, K. **A arte da pesquisa em artes - traçando práxis e reflexão**. ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes, v. 1, n. 2, p. 1-20, 11, 2014.
- FREITAS, S. L; LEITES, B. B. P. **Da Pornografia à Pós- pornografia: práticas contrassexuais no audiovisual**. Intercom. São Paulo, 2016.
- GERACE, R. **Cinema Explícito: representações cinematográficas do sexo**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- MILANO, Laura. **Usina Posporno: disidencía sexual, arte y autogestión en la pospornografía**. 1ed. Buenos Aires: Título, 2014.
- PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições. 2017.
- RIBEIRO, B. **Processos de Criação Pós-pornô: autogestão, exibicionismo e internet**. 2021. 143f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) – Campus de Curitiba II - FAP, Universidade Estadual do Paraná, Paraná.
- SALLES, C. A. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 1998.
- SARMET, E. **Pós-pornô, dissidência sexual e a situación cuir latino-americana: pontos de partida para o debate**. Revista Periódicus, Salvador: Grupo de Pesquisa CUS, v. 1, n. 1, p. 258-276, 2014.
- WILLIAMS, L. **Hard Core: Power, pleasure, and the “frenzy of the visible”**. Los Angeles: University of California Press, 1989.

O PORNOGRÁFICO  
COMO INSTÂNCIA DO  
ERÓTICO NOS ANAIS DO  
XXXVIII COLÓQUIO DO  
COMITÊ BRASILEIRO DE  
HISTÓRIA DA ARTE

RICARDO HENRIQUE AYRES ALVES

*Doutor e Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do  
Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*

## RESUMO

O presente trabalho analisa algumas concepções sobre o pornográfico presentes em comunicações de pesquisas apresentadas no XXXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (2018). Tendo como referência as pesquisas de Jorge Leite Jr. (2006), Nuno Cesar Abreu (2012), Fabián Giménez Gatto e Alejandra Díaz Zepeda (2017), foram investigados nove artigos publicados nos anais do evento. A análise de tais textos permitiu identificar tanto a dificuldade em estabelecer contornos precisos para diferenciar a pornografia do erotismo quanto diferentes concepções de pornografia.

### **palavras-chave:**

Pornografia; Erotismo; História da Arte; Comitê Brasileiro de História da Arte.

## INTRODUÇÃO

Ao abordar as distinções entre o pornográfico e o erótico, Jorge Leite Júnior (2006) apresenta o termo grego *pornographos*, que trata de escritos sobre prostitutas, mencionando seus desdobramentos em momentos posteriores, como no séc. XVIII quando se cunha o termo *pornógrafo*. Além disso, afirma que o termo erotismo surge no século XIX, sendo uma derivação adjetiva de Eros, deus do amor e da paixão carnal. Assim, o autor estabelece a origem de perspectivas que, apesar de abordarem o desejo sexual, operam em âmbitos distintos: o primeiro conceito está ligado a transformação do sexo em material de consumo, com um fim prático, associado à prostituição e ao explícito, enquanto o segundo flerta com o sublime e o sugestivo, algo que advém justamente de sua origem ligada a um deus e não às mulheres e à carne.

O antropólogo também afirma que nessa dicotomia o pornográfico é sempre o lado maldito, estando associado àqueles considerados *outsiders*, de forma que o erotismo costuma estar ligado aos grupos estabelecidos, evocando uma sexualidade refinada, elaborada e racional, não voltada ao prazer sexual em si mesmo, diante da pornografia instintiva e com fim prático. Assim, seria possível associar o erotismo ao campo da arte e identificar a produção de imagens para consumo sexual como pornografia. No entanto, Leite Júnior (2006) afirma que mesmo no interior da indústria cultural é possível identificar que os materiais consumidos por classes mais abastadas costumam ser identificados como eróticos, enquanto aqueles voltados aos mais pobres são chamados de pornografia, ainda que muitas vezes seus conteúdos sejam bastante semelhantes.

Ao longo do século XX a indústria pornográfica irá se consolidar principalmente a partir de sua relação com a fotografia e as imagens em movimento, sendo estas últimas o objeto de estudo de Nuno Cesar Abreu (2012), que versa sobre o cinema e o vídeo pornográficos também conceituando sua relação com o domínio do erótico, e destacando a impossibilidade de estabelecer precisamente sua divisão. Recentemente, o campo da pornografia vem sendo reivindicado e discutido por grupos e indivíduos que apontam as limitações de seus discursos hegemônicos, procurando construir outras formas de pensar a sexualidade na direção da pós-pornografia (GATTO; ZEPEDA, 2017).

É diante da tensão entre tais temas que a presente pesquisa procura investigar como se desenvolveu o debate sobre o pornográfico no âmbito do XXXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, realizado em 2018 na cidade de Florianópolis, cujo tema foi *Arte e Erotismo: prazer e transgressão na arte*. Com este fim, foi realizada uma investigação a partir dos anais<sup>1</sup> do evento, no qual constavam 99 textos de comunicações publicados. A busca pelo sufixo *porn* nos títulos, resumos e palavras-chave permitiu a seleção de 9 artigos nos quais foram identificados termos como *pornô*, *pornografia* e *pornochanchada*. A partir de tal conjunto, foram realizadas análises que contemplaram a abordagem do aspecto pornográfico. Foi identificado que quatro deles se constituem a partir de discussões sobre correntes, movimentos e linguagens, enquanto os outros cinco abordam o erotismo a partir de sua relação com o trabalho de alguma ou algum artista específico.

## O PORNOGRÁFICO NOS TEXTOS DO XXXVIII COLÓQUIO DO CBHA

Entre os textos que tem como objeto perspectivas mais amplas, *Dispositivos licenciosos: o nu fotográfico entre o deleite erótico e a criação artística*, de Niura Ribeiro (2018) apresenta o contexto do nu fotográfico na França do séc. XIX, debatendo suas diversas acepções, o que inclui seu entendimento como pornografia e também como material de referência para a produção de pinturas. Assim, o estatuto do nu fotográfico desliza entre categorias, podendo ser entendido apenas como pornografia ou como imagem artística, tema sobre o qual é difícil definir critérios precisos, mas que certamente reforça a questão do pornográfico como o explícito. Um exemplo seriam as definições sobre como deveria ser o corpo no nu artístico acadêmico: pele branca, ausência de pelos pubianos e uma configuração corporal que evocasse as formas de uma estátua, características também esperadas em uma fotografia que não fosse pornográfica.

Por seu turno, Patrícia Delayti Telles (2018) em *Segredos de bolso: a miniatura erótica* debate tais trabalhos de proporções diminutas a partir do contexto europeu, dedicando especial atenção para os intercâmbios entre Portugal e Brasil, centrando seu interesse no período compreendido entre 1750 e 1840, quando tais objetos tiveram ampla circulação. Assim como Ribeiro (2018), destaca a dificuldade no estabelecimento da diferença entre o erótico e o pornográfico, e menciona também os pelos corporais como elementos das representações pornográficas.

Victor Vigneron de La Jousselandière (2018) em *Nem pornografia, nem chanchada: a moral do erotismo em Paulo Emilio Sales Gomes*, debate a obra do crítico de cinema paulistano, compreendendo seu debate sobre a pornochanchada, problematizada em textos publicados na década de 1970. Gomes critica o fato de tais filmes não serem necessariamente pornográficos, condenando o exagero do apelo erótico presente em seus títulos, que desvinculados do conteúdo da película, enunciavam uma pornografia que não se materializava nas imagens.

Em uma outra direção, *Ruin porn: o fetiche da ruína na era pós-industrial de Rafael Fontes Gaspar* (2018) debate o conceito de pornografia de ruínas, que seria um termo corrente na contemporaneidade para descrever o interesse e fascínio por imagens de ruínas.

*Com o aumento das buscas por fotografias de ruínas, as mídias sociais se encarregaram de intitular a expressão ruin porn, bem como, food porn e travel porn. Esse neologismo empregado atualmente através da concepção porn, expressa uma "glamourização" das fotografias nas redes sociais, como a proliferação do registro fotográfico de pratos de comidas, identificados pela expressão food porn (GASPAR, 2018, p. 930).*

Assim, o autor discute o interesse por ruínas a partir de um termo recente que utiliza *porn* como indicador de desejo e não pertencente ao âmbito das imagens sexuais.

No grupo composto por análises baseadas em trabalhos de artistas específicos, também se encontram importantes considerações e posições diante do pornográfico. Sissa de Assis (2018) em *O prazer da mulher nas pinturas de Clarice Gonçalves* debate a iconografia da artista incluindo algumas obras explícitas, que

são associadas ao pornográfico e ao pornofeminismo. Assim, a obra de Gonçalves é inscrita no horizonte da releitura da pornografia hegemônica por artistas mulheres que se apropriam de seu caráter explícito em outras direções.

O artigo *O que há de subversivo no amor: o erotismo no cinema situacionista* de Gabriel Zacarias (2018) se debruça sobre obras de Guy Debord e principalmente de René Viénet. O debate sobre o pornográfico aparece no comentário sobre seu segundo, *Les Filles de Kamare* (1974). Produzido a partir de apropriações de outros filmes na perspectiva do desvio situacionista, a obra em grande parte remonta o filme japonês *Terryfing Girl High Scholl* (1973), de Norifumi Suzuki com outras legendas, incluindo algumas sequências ao material original.

Segundo Zacarias, Suzuki afirmara que procura fazer um pornô subversivo. Para o pesquisador, a obra é também mais pornográfica, pois inclui cenas de sexo gravadas por Viénet, o que desafiaria as convenções da indústria pornográfica. Por sua vez, o caráter subversivo da obra advém das legendas, que incluem debates feministas e críticas à violência colonial francesa inseridas em cenas de um filme que originalmente aborda sessões de tortura sádica entre mulheres.

Maraliz Christo (2018) em *O sátiro, a mulher, o gato e o incenso: a trajetória de um desenho de Calixto Cordeiro* se detém sobre uma obra de contornos eróticos. No entanto, o comentário sobre o pornográfico ocorre quando se contextualiza a produção do artista, que atuou em diversas revistas ilustradas, incluindo as primeiras revistas consideradas pornográficas editadas no país: *O Rio Nu* (1898-1916), *O Riso* (1911-12) e *A Maçã* (1922-1929). É interessante perceber que Christo apresenta brevemente o conteúdo de tais publicações, que parece bastante brando, ao mesmo tempo que enfatiza no texto o fato das revistas serem ‘consideradas’ pornográficas, o que parece uma tentativa da autora de se distanciar dessa classificação.

Bianca Andrade Tinoco (2018) em *“Eu sou o melhor que eles têm”: a potência de Lyz Parayzo, puta-pornô-terrorista* aborda o trabalho Parayzo Carioca (2016), folheto da artista trans Lyz Parayzo. O uso do termo pornô ao lado de terrorista no título parece evocar o aspecto do pornoterrorismo, mas esse termo não é repetido no corpo do texto, apesar da produção da artista indicar tal perspectiva. Além disso, o termo pornográfico só aparece mais uma vez no artigo, quando em sua conclusão a autora discorre sobre o fato da obra ser quase pornográfica. Nesse sentido, o fato de Parayzo se inspirar em impressos de prostituição reforça a ligação do trabalho sexual com a pornografia, como postulado por Leite Júnior (2006).

Por fim, Carolina de Almeida Vecchio (2018) em *Nobuyoshi Araki e Ren Hang: Reflexões Sobre Estética, Erotismo e Pornografia* analisa o trabalho fotográfico do japonês Araki e do chinês Hang procurando discutir as diferenças entre a pornografia e o erotismo. Sua principal referência é a diferenciação estabelecida por Roland Barthes a partir dos conceitos de *studium* e *punctum*, oriundos de sua teoria sobre a fotografia. Assim, o entendimento da imagem pornográfica como unitária e clara (*studium*) e da erótica como aquela na qual o sexo não é central e na qual existe atenção para outros elementos (*punctum*) é aproximada da teoria de autores como Hans Maes, que debate a discussão sobre o pornográfico como explícito e o erótico na direção da sutileza e da sugestão.

Importante salientar que a autora problematiza a teoria de Barthes a partir da fratura entre prazer estético e prazer sexual estabelecida pela teoria estética moderna ocidental, a qual prevê o prazer estético como aquele desprovido de

interesse, diferente do que sexual, que tem um fim. Além disso, Vecchio (2018) comenta o entendimento de que o prazer estético seria pretensamente universal enquanto o sexual seria particular, outra diferença que afastaria a arte da sexualidade. Nesse sentido, ela problematiza tal concepção ocidental em oposição a perspectivas tradicionais orientais que não apresentam uma diferenciação entre arte e pornografia.

Por fim, para além da oposição entre erotismo e pornografia, Vecchio (2018) indica a dificuldade em trabalhar a partir das categorias de Barthes, tendo em vista como estes aspectos parecem ser instáveis para uma análise mais precisa. Tanto a simultaneidade entre aspectos eróticos e pornográficos em um mesmo trabalho quanto a subjetividade do entendimento dessa diferenciação seriam fatores que dificultam o estabelecimento de limites precisos.

## CONSIDERAÇÕES

Apesar de apenas Vecchio (2018) apresentar uma investigação que aprofunda a discussão entre o erótico e o pornográfico, identificando a dificuldade em estabelecer seus limites, Ribeiro (2018) e Telles (2018) apresentam informações importantes sobre essa mesma questão. Nesse caso, ambas debatem a iconografia como indício para uma possível classificação, comentando o caráter pornográfico da representação dos pelos corporais, mas também entendendo como permeáveis as fronteiras entre esses dois âmbitos.

Algo dessa ambiguidade está presente no texto de Christo (2018) quando ela reforça o fato das revistas serem consideradas pornográficas, apesar de seu conteúdo facilmente associado ao erotismo. O mesmo ocorre no debate sobre o conceito de pornochanchada (LA JOUSSELANDIÈRE, 2018), problematizado justamente por não corresponder à um equivalente visual pornográfico. Nesse sentido, tais filmes parecem estar muito mais próximos ao erotismo. Contudo, o caráter popular do termo pornografia, associado ao consumo de classes menos favorecidas como enunciado por Leite Júnior (2006) pode explicar a utilização de um termo como esse com fins comerciais.

Nesse sentido, se o texto de Gaspar (2018) indica no uso do termo *ruin porn* um deslocamento que associa o desejo por imagens de ruínas como análogo ao desejo por imagens pornográficas, em outros trabalhos é possível encontrar desdobramentos referentes à dimensão sexual e política da pornografia. Nesse sentido, o *pornô-terrorismo* (TINOCO, 2018), o *pornofeminismo* (ASSIS, 2018) e o *pornô subversivo* (ZACARIAS, 2018) parecem indicar as possibilidades de um pensamento pós-pornográfico que não só propõe outras perspectivas sobre a pornografia, mas que também tensionam suas relações com o erotismo.

## REFERÊNCIAS

ABREU, N. C. **O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo.** 2.ed. São Paulo: Alameda, 2012.

ASSIS, S. A. B. **O prazer da mulher nas pinturas de Clarice Gonçalves.** In: COLÓQUIO DO COMITE BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., 2018, Florianópolis. Anais... Florianópolis: CBHA, 2018. p. 179.

- CHRISTO, M. **O sátiro, a mulher, o gato e o incenso: a trajetória de um desenho de Calixto Cordeiro.** In: COLÓQUIO DO COMITE BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., 2018, Florianópolis. Anais... Florianópolis: CBHA, 2018. p. 129.
- GASPAR, R. F. **Ruin porn: o fetiche da ruína na era pós-industrial.** In: COLÓQUIO DO COMITE BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., 2018, Florianópolis. Anais... Florianópolis: CBHA, 2018. p. 929.
- GATTO, F. G.; ZEPEDA, A. D. (orgs.). **Pornologías.** Ciudad de México: La Cifra, 2017.
- LA JOUSSELANDIÈRE, V. S. V. **Nem pornografia, nem chanchada: a moral do erotismo em Paulo Emilio Sales Gomes.** In: COLÓQUIO DO COMITE BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., 2018, Florianópolis. Anais... Florianópolis: CBHA, 2018. p. 199.
- LEITE JÚNIOR, J. **Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizzara” como entretenimento.** São Paulo: Annablume, 2006.
- RIBEIRO, N. L. **Dispositivos licenciosos: o nu fotográfico entre o deleite erótico e a criação artística.** In: COLÓQUIO DO COMITE BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., 2018, Florianópolis. Anais... Florianópolis: CBHA, 2018. p. 583.
- TELLES, P. D. **Segredos de bolso: a miniatura erótica.** In: COLÓQUIO DO COMITE BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., 2018, Florianópolis. Anais... Florianópolis: CBHA, 2018. p. 896.
- TINOCO, B. A. **“Eu sou o melhor que eles têm”: a potência de Lyz Parayzo, puta-pornô-terrorista.** In: COLÓQUIO DO COMITE BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., 2018, Florianópolis. Anais... Florianópolis: CBHA, 2018. p. 765.
- VECCHIO, C. A. **Nobuyoshi Araki e Ren Hang: Reflexões Sobre Estética, Erotismo e Pornografia.** In: COLÓQUIO DO COMITE BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., 2018, Florianópolis. Anais... Florianópolis: CBHA, 2018. p. 71.
- ZACARIAS, G. F. **O que há de subversivo no amor: o erotismo no cinema situacionista.** In: COLÓQUIO DO COMITE BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., 2018, Florianópolis. Anais... Florianópolis: CBHA, 2018. p. 97.



**NASTAGIO DEGLI  
ONESTI: A PRESENÇA  
DA VIOLÊNCIA SEXUAL  
NA OBRA DE BOCCACCIO  
E DE BOTTICELLI**

**DANIELA BARCELLOS AMON**

*Graduanda em Artes Visuais. Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes d  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul*

## RESUMO

Por meio da análise das três primeiras pinturas do quadríptico História de Nastagio degli Onesti, de Sandro Botticelli, levando em consideração o texto que lhe inspirou, a novela homônima no Decamerão de Giovanni Boccaccio, apontar o caráter erótico e a presença da violência sexual na obra de ambos os artistas, relacionando-as a seus respectivos contextos históricos e sociais.

### **palavras-chave:**

Boccaccio; Botticelli; Erotismo; Renascimento Italiano; Violência sexual.

## INTRODUÇÃO

Menos conhecida que as apolíneas Primavera e Nascimento de Vênus, os três primeiros painéis que compõem a obra *História de Nastagio degli Onesti* nos revelam um outro lado de Sandro Botticelli, sombrio, dionisiaco e carregado de um erotismo sádico.

Encomendada, em 1483, por Antonio Pucci à ocasião do matrimônio de seu filho, a obra, constituída de quatro painéis de madeira, pintados a têmpera, descreve a oitava novela da quinta jornada do *Decameron*, de Giovanni Boccaccio (1313-1375). Escrito durante a Peste e fruto de um período de grandes mudanças, o *Decameron* é, juntamente com o *Canzoniere* de Francesco Petrarca e a *Divina Comédia* de Dante Alighieri, um marco da passagem da Idade Média para a Renascença. Diferentemente da dantesca, porém, a escrita de Boccaccio é centrada no terreno: a sua obra-prima, dedicada “[à]quelas mulheres [que] rendem graças ao Amor, que, por me libertar dos próprios laços, permitiu que eu atendesse aos prazeres delas” (BOCCACCIO, 1996, p.13), é recheada de um erotismo cru, em que a abordagem da sexualidade feminina se revela, no mínimo, ambígua. De fato, como consta na riquíssima introdução à edição italiana comemorativa dos 700 anos do autor toscano, “o amor do Decameron é em primeiro lugar força erótica natural, luxúria carnal [...] que ultrapassa todos e qualquer limite de idade e de decoro, na sua violência animalesca”<sup>1</sup> (QUONDAM, 2013, p.61). Guiado sempre pelo lema virgiliano “cada um é atraído, arrastado pelo próprio desejo”<sup>2</sup> (VIRGILIO apud. QUONDAM, 2013, p.61), de um conto para outro Boccaccio passa, abstando-se da responsabilidade da autoria por meio da pluralidade de narradores e assumindo, assim, a função de *inventor* de acordo com o sentido etimológico da palavra (“encontrar”), do louvor à figura da mulher sexualmente livre, fazendo-se advogado dela (BARILLI, 2003) à misoginia.

## SESSÃO

O conto retratado por Botticelli pertence precisamente ao segundo grupo. Narra a história de Nastagio degli Onesti, um jovem nobre de Ravenna que, recusado incessantemente pela mulher amada, a filha dos Traversari, se retira, deprimido, ao bosque de Chiassi. Ao embrenhar-se nos pinheirais, Nastagio assiste a uma cena brutal: uma mulher, completamente nua, corre, desesperadamente, perseguida por cães, que a abocanham, atrás dos quais avança a galope um cavaleiro armado. Apavorado, Nastagio agarra um galho de árvore com o intuito de impedir a morte da jovem. O cavaleiro, percebendo a sua intensão, para – a perseguição cessa, como que congelada no tempo - e conta sua história:

*Eu, que tive o nome de senhor Guido degli Anastagi, apaixonei-me muito mais desta mulher do que você, agora, está apaixonado da jovem dos Traversari. Por causa da soberba e da crueldade desta mulher, a minha amargura foi tão grande que eu [...], de desespero, me matei; estou, agora, condenado às penas do inferno. Passado algum tempo, esta mulher, que ficou imensamente feliz com a minha morte, morreu também;*

<sup>1</sup> Tradução nossa: “l’amore del Decameron è in primo luogo naturale forza erotica, concupiscenza carnale che [...] se prorompe oltre ogni limite di età e di decoro, nella sua violenza animalesca.”

<sup>2</sup> Tradução nossa: “”Ciascuno è attratto, trascinato dal proprio desiderio.””

*[...] Ao descer ela ao inferno, o castigo que se impôs, a ela e a mim, passou a consistir [...] em fugir ela à minha frente, e eu em persegui-la, que tanto a amei antes, como se perseguisse inimiga mortal, não mais como mulher amada. Sempre que a alcanço eu, com esta espada, com a qual me matei, mato a ela; abro-lhe as costas; e aquele coração duro e insensível, em que nunca conseguiram penetrar o amor e a piedade, arranco-lhe do corpo, junto com outras vísceras [...]; em seguida, dou tudo aos cães para que o devorem. Sem que decorra muito tempo, como querem a justiça e o poder de Deus, ela renasce, como se jamais tivesse sido morta; e, então, recomeça para ela a dolorosa fuga, e, para os cães e para mim, a inexorável perseguição. [...] Assim sendo, permita que eu execute a justiça divina; nem lhe valeria opor-se ao que você não poderá evitar. (BOCCACCIO, 1996, p. 401)*

Dito isso, Guido saca sua espada e, com ela, atravessa o corpo da mulher, de onde arranca o coração e vísceras, que atira aos cães. Logo depois, a jovem se levanta e corre, reiniciando a eterna caçada.

Nastagio, impressionado, pensa em tirar proveito da situação: convoca, para a sexta feira seguinte, no mesmo horário e local, um enorme banquete, ao qual as principais famílias nobres de Ravenna seriam convidadas. Como previsto, o casal amaldiçoado invade o festejo, enchendo de pavor os ali presentes. A chacina é concluída exatamente em frente ao assento da jovem Traversari, que, temendo sofrer as mesmas consequências daquela mulher-fantasma, acaba por ceder às súplicas de Nastagio. O autor ainda conclui, com ar positivo, que, como efeito colateral, as demais damas de Ravenna também se submeteram, pelo medo da punição infernal, aos desejos de quaisquer que fossem os homens.

O fato de que os painéis tenham sido encomendados como presente de casamento é ultrajante à óptica do século XXI, mas compreensível do ponto de vista da sociedade florentina do século XV, onde a mulher era usualmente submetida a uma figura masculina, tendo seus pensamentos, desejos, liberdades reprimidos pelos papéis impostos pela sociedade patriarcal. A série de pinturas de Botticelli, portanto, exercia provavelmente a função pedagógica de alertar a noiva de suas responsabilidades para-com o esposo e das graves consequências de uma possível insubmissão. Enquanto os três primeiros painéis reforçam a ameaça à rebeldia feminina, através da apresentação das cenas brutais da caçada (Cena primeira), da violação do corpo (Cena segunda) e da espetacularização da violência exposta (Cena terceira), o quarto painel, destoante dos outros em sua composição, produz o efeito apaziguador, instruindo a mulher de que, se submissa, não sofrerá as mazelas expostas nas cenas anteriores, mas terá um casamento dito feliz.

Notemos, pois, o intenso caráter erótico e violento das cenas retratadas: os desejos de Guido, não satisfeitos em vida, agora traduzem-se na visceralidade da caçada e na repetição eterna da penetração do corpo da mulher amada pela espada, elemento tradicionalmente ligado à masculinidade e ao falo. Boccaccio, notemos, era consciente de tal analogia, a qual cita na conclusão do Decameron, em uma ousada leitura erótica das representações de santos guerreiros e da própria figura de Cristo crucificado. A Cena terceira é, talvez, a mais perturbadora da série:

os nobres de Ravenna assistem, apavorados, mas também intrigados, e, talvez, fascinados, ao assassinato da jovem. Aqui se dá, portanto, a espetacularização da violência que, como vimos, é também sexual, em uma espécie de voyeurismo.

Georges Didi-Huberman, compara a *Vênus do Nascimento* com a mulher amaldiçoada de *Nastagio degli Onesti*, que, segundo ele, também representaria uma *Vênus* (DIDI HUBERMAN, 1999). Ambas teriam sido feitas segundo a mesma modelo, *Simonetta Vespucci*, que “se transformaria [para Botticelli] no tipo ornamental universal da mulher em movimento.” (WARBURG, 2013, p. 121)

Enquanto uma representaria, à primeira vista, a pureza, a beleza e a vida, a outra nos coloca diante da violência, do horror e da morte. Entretanto, partindo de um olhar mais atento, percebemos que elas não são diametralmente opostas: o nascimento de *Vênus* é, antes de mais nada, resultado de uma violência. Segundo a tradição grega, *Afrodite (Vênus)* foi originada quando o sangue e o sêmen de *Urano*, castrado pelo próprio filho, derramados, misturaram-se ao sal e à espuma do mar. *Eros* e *Thanatos*, amor e morte, portanto, conviveriam (DIDI-HUBERMAN, 1999).

A diferença entre a *Vênus do Nascimento* e a *Vênus do Nastagio degli Onesti* se dá, portanto, não em sua origem, mas na maneira como nos é apresentada. Enquanto uma tem o corpo constantemente aberto, violado, exposto em sua forma mais crua, a nudez da outra é quase marmórea, aparentemente inatingível, análoga à da *Virgem Maria*. Entretanto, ambas representam facetas de uma mesma personagem.

## REFERÊNCIAS

BARILLI, Renato. **Dal Boccaccio al Verga: La narrativa italiana in età moderna**. Milano: R.C.S. Libri, 2003.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decamerão**. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1996.

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

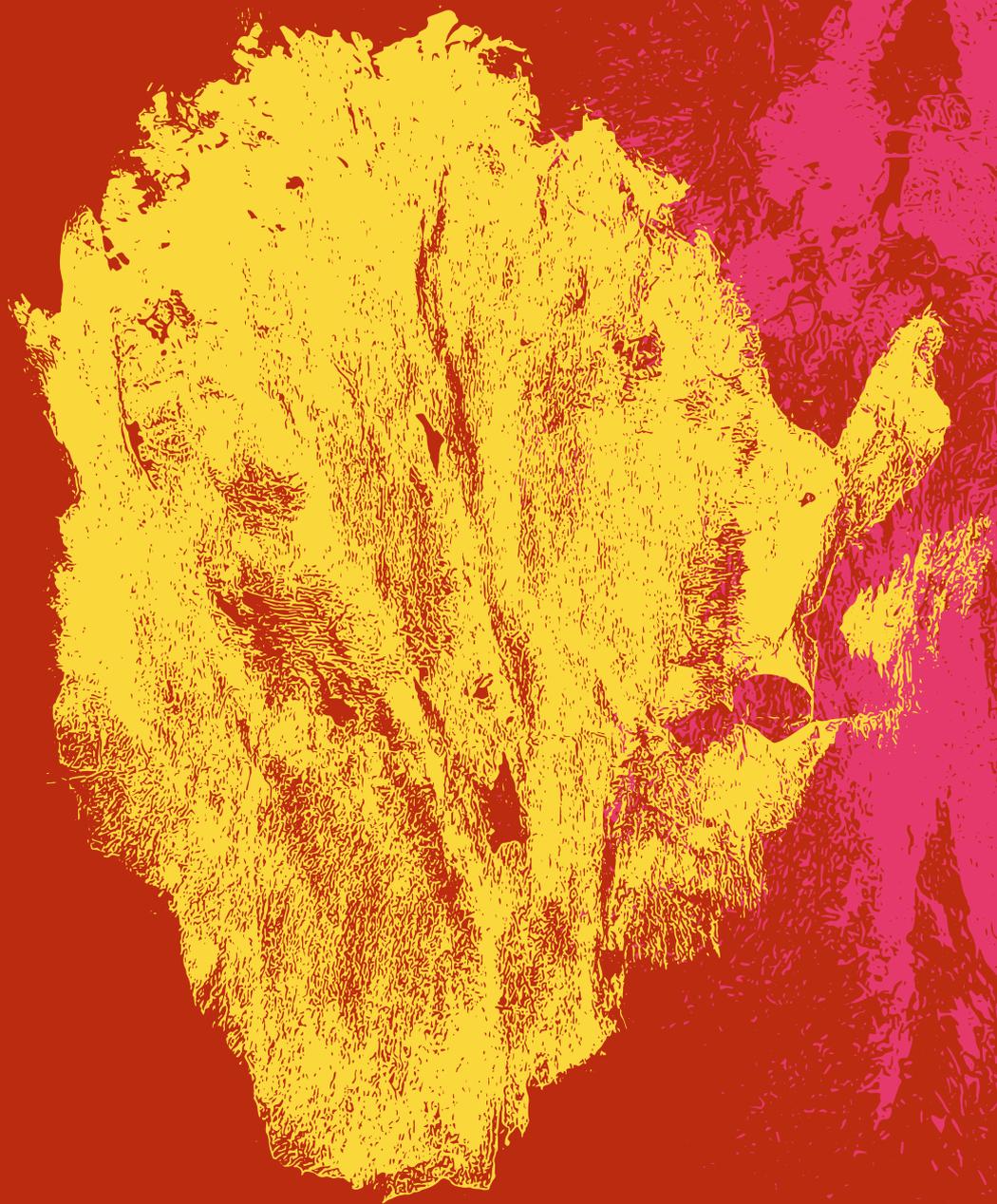
DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ouvrir Vénus: nudité, rêve, cruauté**. Paris: Gallimard, 1999.

QUEIROZ CAMPOS, Daniela; RAMOS FLORES, Maria Bernardete. **Vênus desnuda: a nudez entre o pudor e o horror**. Porto Alegre: Revista Brasileira de Estudos da Presença, 2018.

QUONDAM, Amedeo. **Introduzione**. In: BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Milano: BUR Rizzoli Classici, 2013.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013





GT 04  
CÂNONES E  
ICONOGRAFIAS DA  
TEMÁTICA SEXUAL  
NAS ARTES VISUAIS

A ANIMAÇÃO FLOAT  
(2019) E EXPRESSÕES  
DE GÊNERO E  
SEXUALIDADE NA  
INFÂNCIA: “ME DEIXE  
VOAR” COMO METÁFORA  
PARA “ME DEIXE SER  
LGBTTIA+”

KAUANE MORAES BERNARDO

*Graduando(a) em Artes Visuais. Departamento de Teoria e Prática da Educação da  
Universidade Estadual de Maringá*

## RESUMO

Através da animação *Float* (2019), somos motivados/as a pensar sobre os fatores que padronizam comportamentos. Em uma pesquisa ainda em andamento, objetivamos analisar representações circuladas em artefatos da cultura visual, que contemplem temáticas afetas às diferenças e às infâncias. Aqui, em específico, nosso objetivo é apresentar aspectos teórico-metodológicos dos Estudos da Cultura Visual e traçar análises iniciais sobre *Float* (2019). Para tanto, debatemos sobre expressões de gênero e sexualidade na infância, lendo a ação de flutuar como metáfora de ser LGBTTIA+.

### **palavras-chave:**

Criança; Infância; Cultura Visual; Gênero.

## INTRODUÇÃO

Durante séculos, sobrevivemos em um binarismo cultural que não era formalmente problematizado. Esse binarismo dividia e declarava o que era considerada a “alta cultura” e a “baixa cultura”, fazendo com que as pessoas e instituições se voltassem a determinadas culturas enquanto marginalizavam outras. Essa situação recebe uma perspectiva de mudança com o advento dos Estudos Culturais durante o pós-modernismo. Como explica Luciana Borre (2010), foi Richard Hoggart, em 1964 na Universidade de Birmingham, quem procurou iniciar discussões sobre a chamada “baixa cultura” dentro da universidade. Discussões estas, que se iniciaram com temáticas em torno de racismo e hegemonia cultural, mas, como destaca a autora, com o seu crescimento e popularidade, o movimento feminista logo contribuiu que os Estudos Culturais também começassem a refletir sobre noções de subjetividades, política, gênero, etnia e pós-colonialismo. Dessa forma, os Estudos Culturais incluem todas as raças e etnias, classes, gêneros, sexualidades, religiões, faixas etárias e corpos em suas pesquisas, argumentando que o binarismo que distinguia as culturas e que as classificavam como “alta” e “baixa” e “erudita” e “popular” promove e intensifica as desigualdades. Logo, desde meados do século XX, esse campo de investigação destaca a necessidade de estudos de todas as culturas, como iguais, sem classificar nenhuma como superior ou inferior.

*As discussões propostas pelos Estudos Culturais correspondem a um campo de “luta” e de questionamentos intensos. Procuram, de forma bastante especial, falar sobre as expressões culturais marginais (aquelas que estão fora das discussões acadêmicas) e sobre os grupos minoritários com representações pouco ou não legitimadas. Esses estudos assumiram a cultura considerada inferior e de massa. Buscavam as manifestações culturais daqueles que eram vistos como portadores de expressões não dignas de serem estudadas anteriormente e, por isso, não presentes nas reflexões acadêmicas. Sendo assim, os Estudos Culturais queriam falar sobre aqueles que, supostamente, ainda deveriam adequar-se à cultura hegemônica para obter legitimação. (BORRE, 2010, p.22-23)*

Considerando esse histórico de marginalização dos indivíduos que não faziam parte da cultura que era considerada “superior” às demais, os Estudos Culturais se mostram importantes para que exercitemos o nosso senso crítico através de vários “porquês”, assim podendo reclamar por mais respeito, legitimação, valorização e visibilidade a todos/as afetados/as pela marginalização cultural. Pensando nisso, os Estudos da Cultura Visual, que são uma linha dos Estudos Culturais, vêm buscando maneiras críticas de trabalharmos os exercícios de leitura das imagens. Como explica João Paulo Baliscai (2019), esses estudos levam em conta não só a intencionalidade da imagem mas também os significados criados por quem as visualiza. Ou seja, o sujeito que se relaciona com as imagens não é passivo e, por isso, é necessário, na educação, o desenvolvimento de uma prática de leitura imagética mais questionadora. Em sua pesquisa, Baliscai (2019, p. 290) desenvolve um “[...] conjunto de procedimentos que orientam investigações visuais críticas e inventivas que dão ênfase aos estereótipos”. Denomina esse conjunto como

*PROVOQUE: Problematizando Visualidades e Questionando Estereótipos*, o qual demonstra uma outra maneira de ler imagens.

Partindo desses conceitos sobre Estudos da Cultura Visual e com auxílio do PROVOQUE, este resumo expandido, parte de um projeto de pesquisa ainda em sua fase inicial, busca analisar a animação *Float* (2019), dando ênfase às questões estereotipadas de uma “normalidade” que nos é cobrada pela sociedade historicamente.

## SESSÃO

*Float* (2019), é um curta-metragem de animação distribuído pela Walt Disney Studios Motion Pictures, produzido pela Pixar Animation Studios e dirigido e escrito pelo estadunidense Bobby Rubio (1975--), pai de uma criança autista. O curta, cujo título pode ser traduzido para o português como “Flutuar”, conta a história de uma criança considerada diferente das demais. Essa diferença se dá pelo fato de que esta criança flutua.

Logo nas primeiras cenas da animação, assim como no restante da mesma, somos motivados/as a pensar sobre os fatores determinantes e taxativos que padronizam comportamentos dos indivíduos, desde a infância, capturando-os a partir de determinada noção do conceito de “normalidade”. Conceito esse que, em sociedades contemporâneas ocidentais, tem sido relacionado ao masculino, à raça branca, à jovialidade, à heterossexualidade, à cisgeneridade e às religiões cristãs, dentre outros marcadores identitários. Partindo do pressuposto que todos/as nascemos em uma sociedade que já contém seu conceito de “normalidade” definido, as crianças são incentivadas a se enquadrar nos padrões preestabelecidos. Isso ocorre, primeiro e na maior parte dos casos, pela família e, no decorrer da vida da criança, esse enquadramento vai sendo reforçado ou problematizado pela sociedade. Como analisa Aline da Silveira Becker (2010), as infâncias são majoritariamente caracterizadas a partir de olhares adultos que assumem a função de representação da criança, considerando-a incapaz de falar por si mesma.

A partir disso podemos nos questionar, como as crianças que não se enquadram nesses padrões de “normalidade” são tratadas pelos demais? Como os pais e as mães reagem/tratam as crianças que não se enquadram nesses padrões? Em que sentido essas imposições são prejudiciais para as crianças? Consideramos que o ato de flutuar da criança em *Float* (2019) pode ser tomado como metáfora para tratar de todas as condições de vivências que extrapolam a concepção de “normalidade”.

Pensando nessa concepção, uma das vivências que extrapolam essas condições é a das pessoas Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Travestis, Intersexuais, Assexuais e outros - LGBTQIA+. Assim, considerando que a diferença que a criança apresentada na animação pode atuar como uma metáfora para tratar de sujeitos que desde a infância não se enquadram nos padrões de gênero e sexualidade preestabelecidos, podemos perceber a relação problemática que o pai desenvolve com ela. Em certo momento da animação, a criança chega, inclusive, a fugir do seu pai para flutuar - agindo, assim, mais de acordo com seus desejos do que com as convenções socialmente estabelecidas. Paul Preciado (2013) nos apresenta uma problemática parecida quando nos pergunta: *Quem defende a criança queer?*

Em sua pesquisa, o autor afirma que os/as “defensores/as da criança e da família” que repudiam as expressões não heterossexuais pautam seus argumentos sob a imagem de uma criança que eles/as mesmos/as construíram, já que delas é tirado o direito de falar por si e de assumir um estilo vida diferente daquele pensado para elas. O autor - quem, na época da publicação se identificava como uma mulher lésbica cisgênero - afirma que, durante a infância, não teve uma boa relação com sua família; a isso relacionamos, mais uma vez, às imagens de *Float* (2019).

*Fugi desse pai e dessa mãe que Frigide Barjot [uma ativista política cuja defesa exclui e ataca as famílias LGBTTIA+] exige para mim, minha sobrevivência dependia disso. Assim, ainda que tenha tido um pai e uma mãe a ideologia da diferença sexual e da heteronormatividade os confiscaram de mim. (PRECIADO, 2013, p.99)*

Pontuamos, por fim, que não intencionamos fixar essa interpretação sobre o curta-metragem. Pouco ou nada nos interessa saber se, originalmente, o protagonista de *Float* (2019) fora pensado para retratar crianças LGBTTIA+. Incentivados/as pelos Estudos da Cultura Visual elaboramos nossas próprias análises que, de modo algum, esgotam os significados que podem ser lançados sobre esse artefato.

Essa análise inicial contribui para a elaboração do objetivo de nosso projeto, que é analisar representações circuladas em artefatos da cultura visual, que contemplem temáticas afetas às diferenças e às infâncias. Os questionamentos que trazemos acerca de *Float* (2019) são: Como a diferença do protagonista é enxergada pelos/as demais personagens? O pai sente orgulho de ter um filho cujas habilidades e comportamentos são únicos ou, ao contrário disso, mostra-se envergonhado? E quanto às crianças, como elas reagem ao voo do menino que lhes é diferente? Como o protagonista é tratado, quando flutua, em um mundo de pessoas que não são capazes de flutuar e, inclusive, de reconhecer beleza naqueles/as que voam?

## REFERÊNCIAS

BECKER, Aline da Silveira. **História e imagens: a visualidade produzindo infâncias.** In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Org.). *Cultura visual e infância: quando imagens invadem a escola.* Santa Maria: Ed. da UFSM, 2010. cap 4, p. 89-104.

BALISCEI, João Paulo. **PROVOQUE - Problematizando Visualidades e Questionando Estereótipos: leitura de imagens fundamentada nos Estudos da Cultura Visual.** *Educar em Revista*, Curitiba, v. 35, p. 283-298, 2019. Disponível em <<https://revistas.ufpr.br/educar/article/view/67867>>. Acesso em 30 de abr. de 2021.

BORRE, Luciana. **As Imagens que invadem as salas de aula: reflexões sobre cultura visual.** Aparecida, SP; Idéias Et Letras, 2010.

FLOAT. Direção: Bobby Rubio. Produção: **Pixar Animation Studios.** Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2019. Youtube (7:18 min), son., color.

PRECIADO, Paul. **Quem defende a criança queer?** *Revista Jangada*, Viçosa, n. 1, 2013, p.96-99. Disponível em <https://www.revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/17/2>. Acesso em: 25 abr. 202.



MASCULINIDADES E  
PRÁTICAS CORPORAIS  
NA OBRA DE  
ALAIR GOMES:  
REFLEXÕES SOBRE A  
SÉRIE “SONATINAS,  
FOUR FEET”

FABIANO PRIES DEVIDE

*Pós-doutorando do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC-UFRJ). Professor Associado da Universidade Federal Fluminense.*

## RESUMO

Este estudo se localiza na interface da Arte Contemporânea, História Social e das Práticas Corporais. O objetivo foi interpretar as representações sobre as masculinidades na série “Sonatinas, Four, Feet”, de Alair Gomes, na qual a ginástica se destaca. Partindo dos Estudos das Masculinidades, analisamos as imagens a partir da intercessão entre obra, artista, movimento artístico e contexto sociocultural e histórico. Tal recorte da obra do artista amplia o olhar para o corpo masculino, ao destacar tanto a virilidade e a força; quanto a sensualidade, o desejo e o homoerotismo, esgarçando limites da masculinidade hegemônica e da heteronormatividade, sinalizando uma masculinidade inclusiva.

### **palavras-chave:**

Artes; História; Corpo; Masculinidades; Sexualidades.

## INTRODUÇÃO

Este estudo se constitui em recorte da pesquisa de pós-doutoramento no PPGHC-UFRJ e emerge de nossa proximidade com os estudos da História do Esporte, do Gênero e das Artes Visuais<sup>1</sup>. A investigação articula tais campos, atravessados pelos Estudos das Masculinidades (CONNELL, 1995, 2000, 2003; ANDERSON, 2005a, 2005b, 2009).

Alair Gomes (1921-1992) é um expoente da fotografia contemporânea brasileira, produzida entre 1960-1990. No recorte marcado pelo golpe militar de 1964 no Brasil, pela urbanização do Rio de Janeiro e pela contracultura, o artista produziu uma extensa obra, reconhecida como pioneira na fotografia homoerótica (HERKENHOFF, 2001; GARCIA, 2004; SANTOS, 2018). Ao registrar o corpo masculino, jovem e belo pela fotografia, destacando tanto sua virilidade e força; quanto sua sensualidade, desejo e homoerotismo<sup>2</sup>, o artista superou a heteronormatividade e a hierarquização das masculinidades, fazendo-as conviver no mesmo plano: o do corpo masculino (PEREIRA, 2017a). Sua obra passou a receber a atenção de pesquisadores(as)<sup>3</sup> a partir do início do século XX, quando também conquistou visibilidade internacional.

O objetivo da pesquisa é interpretar as representações sobre as masculinidades na série “Sonatinas, Four Feet”, produzida a partir de 1966 e depositada na “Coleção Alair Gomes”<sup>4</sup>, nas quais a prática corporal da ginástica se destaca. O critério de inclusão da série<sup>5</sup> se refere à possibilidade do uso das fotografias a partir da triangulação entre as Artes Visuais, as Práticas Corporais<sup>6</sup> e a História<sup>7</sup> (SOARES, MADUREIRA, 2005; MELO, 2007a). O modelo analítico proposto por Melo (2009) operacionalizou a interpretação das fotografias.

1 Refiro-me ao período (2009-2015) que frequentei cursos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, participando de Salões, Coletivas e Individuais (2012-2017).

2 Homoerotismo é utilizado no sentido conferido por Costa (2002), como termo que se refere à pluralidade das práticas ou desejos dos homens orientados para o mesmo sexo.

3 A pesquisa sobre Alair Gomes tem ocorrido por diferentes facetas: a interpretação do espaço urbano e das sexualidades (PEREIRA, 2018); o uso do gênero para interpretar o voyeurismo nas séries “A Window In Rio” e “Sonatinas, Four Feet” (ARAÚJO, BRANDÃO, 2017); a análise de seus escritos acadêmicos e da crítica de arte (PITOL, 2017a) e de seus escritos iniciais (SANTOS, 2015); a recepção de sua obra pela crítica de arte (PITOL, 2013); a análise de obras específicas, apontando performances contra hegemônicas nas masculinidades (PEREIRA, 2017a, 2017b); a comparação de sua obra com artistas como Duane Michals (SANTOS, 2008a) e Alvin Baltrop (BARATA, 2013); a interlocução entre o sujeito, o espaço e a arte na produção um homo eroticus (LIMA, 2017); a circunscrição de sua produção à arte homoerótica (GARCIA, 2004, 2012; BARATA, 2013); a análise de sua obra com a arquitetura de Lúcio Costa e Burt Newhall (PITOL, 2012); a análise das séries e ensaios produzidos nos Estados Unidos (GOMES, 2014; PITOL, 2017b); a análise de séries como “Glimpses of America”, “Praça da República” e “Esportes” (GOMES, 2010, 2017) ou “Sonatinas, Four Feet”, “The Course of the Sun”, “A Window in Rio” e “Symphony os Erotic Icons” (PITOL, 2013; PEREIRA, 2017a, 2017b); a associação de sua obra ao caráter voyeur e flâneur (SANTOS, 2008b; BARATA, 2013); a análise de sua fotografia a partir da categoria da melancolia (SANTOS, 2018); além de textos de entrevistas e catálogos (GOMES, 1978, 1983, 2009; HERKENHOFF, 2001; MELLO, 2009; CHIARELLI, 2005; CHIODETTO, 2017).

4 Esta coleção reúne a produção imagética do artista, doada à Fundação Biblioteca Nacional em 1994 por seus herdeiros; complementada com seus escritos originais em 2004, por doação de sua irmã.

5 “A fotografia – para ser utilizada como fonte histórica, ultrapassando seu mero aspecto ilustrativo – deve compor uma série extensa e homogênea no sentido de dar conta das semelhanças e diferenças próprias ao conjunto (...)”. (MAUAD, 2004, p. 25)

6 Apesar das práticas corporais emergirem nas obras de outros artistas contemporâneos entre as décadas de 1960-1980, suas obras não as tematizam a partir de elementos como: corpo, gênero, sexualidade e masculinidades.

7 As práticas corporais institucionalizadas não devem ser reconhecidas somente como um tema da arte. É necessário interpretar os processos relacionais entre as artes visuais e tais práticas, reconstruindo uma História a partir dos significados produzidos por estas últimas (MELO, 2009).

## “SONATINAS, FOUR FEET”

A série “Sonatinas, Four Feet” integra o conjunto “Beach” e o que Santos (2018) denominou de “Poética de longe, a fotografia roubada”. Iniciada em 1966, é considerada pelo artista como um de seus trabalhos mais originais<sup>8</sup>. Alair Gomes produziu 57 Sonatinas até o ano de 1989, sendo esta a sua série mais extensa em termos temporais, constituindo cerca de 580 fotografias arquivadas na “Coleção Alair Gomes” (PITOL, 2013; SANTOS, 2018). As séries são constituídas por conjuntos de seis até trinta imagens em preto e branco, nos formatos 7x11cm (SANTOS, 2009), 11x17cm (CHIODETTO, 2017), 12x18cm (PITOL, 2013) e/ou 18x24cm (GOMES, 2001). Lembrem “sketches” fotográficos, produzidos em sessão única, à distância, da janela do sexto andar do apartamento situado à Rua Prudente de Moraes, através da qual o artista possuía uma “fresta” entre os dois prédios situados à Avenida Vieira Souto e visualizava a faixa da praia entre os postos 9 e 10, em Ipanema. Pela distância, as fotografias apresentam luz saturada, alta granulosidade e imprecisão, pela objetiva de 200mm que o artista usava com um duplicador focal, que lhe garantia maior alcance (VASQUEZ, 2014).

As “Sonatinas, Four Feet” caracterizam de forma singular a noção de imagem múltipla, sequencial e narrativa usada por Alair Gomes como uma marca que conferia à fotografia uma legitimidade enquanto linguagem na Arte Contemporânea, emancipando-se da pintura e de seus princípios composicionais: “Por meio da imagem múltipla, eu tinha a impressão de que estava recorrendo a um recurso da fotografia que a pintura não tinha” (GOMES, 1983, s. p.). Este uso de sequências de imagens faz com que esta série possibilite a construção de micro-narrativas ficcionais, pela intervenção do artista na escolha, síntese, edição e montagem das imagens que compõem cada Sonatina, a partir de uma arte combinatória que reorganiza a sequência, provocando uma dilatação do tempo original (HERKENHOF, 2001; PITOL, 2013; SANTOS, 2018; PEREIRA, 2017b), conforme descreve o artista, em excertos de seus diários:

*Minha intenção na composição serial é a de substituir, mudar ou transformar o objeto. (...) nas Sonatinas, apresento um fenômeno que se desenvolve no tempo, (...) sem, entretanto, aceitar o correr do tempo em sentido literal. (...) invento uma nova ordem (...). A transição de uma imagem para outra é (...) propositalmente feita de maneira a evitar a possível ilusão de mimetizar o desenrolar do tempo. Como numa sequência de retratos: a-b-c-d-e etc., ela é feita de tal forma para evitar a ilusão de que b seja um acontecimento de a. (GOMES, s.d., p. 33)*

O artista afirma que abandonou a imagem única em prol do uso de imagens múltiplas, que apresentavam uma composição e montagem próxima ao cinema, como “still films”; mas a música lhe providenciou a sensibilidade necessária para construir as composições com as fotografias nesta série (GOMES, 1978). Neste recorte, elegemos a “Sonatina Four, Feet n. 6” para análise e interpretação, à luz do

---

<sup>8</sup> A literatura converge para a noção de que as “Sonatinas, Four Feet” são uma “micro-narrativa” ficcional e voyeurística, atravessada pelo desejo e erotismo, numa espécie de coreografia de gestos, olhares e posições que sugerem encontros, interesse e tensões entre os rapazes que se exercitam na luminosidade das areias de Ipanema, de onde emerge uma relação erótica entre os jovens que fazem ginástica (CAUJOLLE, 2001; HERKENHOFF, 2001; SANTOS, 2009, 2018; PEREIRA, 2017b).

objetivo e das questões levantadas, com foco nas relações entre a obra fotográfica, as práticas corporais e as masculinidades, na perspectiva de abordar a obra de Alair Gomes a partir de uma História Social da Arte (BARROS, 2014).

Nesta série identificamos a adesão dos rapazes à prática da ginástica nas areias de Ipanema. Dias, Fortes e Melo (2012) afirmam que o processo de industrialização das cidades desencadearam uma busca pelo cuidado com o corpo, fomentando atividades na natureza, como o surfe e a ginástica, presentes nas fotografias de Alair Gomes, onde identificamos uma pedagogia do corpo através de exercícios ginásticos (PEREIRA, 2017b). O contexto político, histórico e cultural da época na qual as “Sonatinas, Four Feet” começaram a ser produzidas – 1966 – se constitui no período pós-golpe militar de 1964 e no que antecedeu a eclosão dos movimentos sociais, como a contracultura, o feminismo, a liberação gay, entre outros<sup>9</sup>. É neste cenário que o artista “voyeur” olhava sem ser visto, escrutinando a orla de Ipanema de sua janela, aproximando-se de seu objeto de desejo: o corpo masculino e jovem, produzindo sequências de imagens que têm nos corpos o tema do signo fotográfico.



Figura 1:  
“Sonatina, Four Feet” n. 6. –  
(Acervo Coleção Alair Gomes, FBN).

Na “Sonatina, Four Feet n. 6”, produzida em 1977, há dois rapazes exercitando-se com trajes de banho, num banco para exercícios nas areias de Ipanema, próximo ao calçadão. A sequência é composta por seis fotografias, no formato 11x17cm, em preto e branco, alinhadas horizontalmente quando expostas (GOMES, 2001; CHIODETTO, 2017). Os rapazes exercitam-se no espaço público, sem a ciência de estarem sendo fotografados pelo artista “voyeur”, que perscruta a orla de Ipanema de sua janela, na busca silenciosa pelo seu objeto de desejo: o corpo masculino (CAUJOLLE, 2001; SANTOS, 2008b, 2018; BARATA, 2013; PEREIRA, 2017b).

<sup>9</sup> A “geração do desbunde” promoveu novos costumes na juventude carioca que frequentava a orla entre o Arpoador e Ipanema e, posteriormente, a região do Píer, conhecida como as “Dunas da Gal” ou “Dunas do Barato”. O contexto sociocultural do bairro provocou mudanças nas masculinidades circulantes naquela geografia delimitada pela janela do artista e a orla, com seus elementos paisagísticos, equipamentos de lazer, práticas corporais e o elemento central da fotografia de Alair Gomes, o corpo masculino. Havia uma Ipanema erótica, que exibia a beleza do “homo eroticus”. O bairro era o espaço percebido e vivido de Alair Gomes, sujeito e morador que ressignificou Ipanema, homoerotizando a praia, a partir da expressão do desejo latente presente nas performances físicas captadas na sua fotografia, como nas “Sonatinas, Four Feet” (LIMA, 2017).

Observando a composição, identificamos a inovação de Alair Gomes em produzir obras com imagens múltiplas, descartando o uso da fotografia única, visando construir uma autonomia e legitimidade da fotografia enquanto linguagem, uma de suas contribuições para a Arte Contemporânea brasileira. A sequência apresenta ao espectador uma assincronia temporal sobre a cena registrada, criando uma micro-narrativa ficcional construída pelo artista pela reordenação das imagens e o estabelecimento de conexões entre estas, onde tempo linear é estendido e os sentidos produzidos ampliados<sup>10</sup>.

O embaralhar das imagens se relaciona com uma atmosfera atravessada pelo “desejo” e o “erotismo”. Alair Gomes busca a essência da cena, vinculada com sua historicidade, marcada por uma “escrita de si” (SANTOS, 2008, 2018); e pelo homoerotismo presente em sua fotografia, pouco compreendida à época por razões diversas, dentre as quais, a fotografia ainda não ocupar um lugar legítimo entre as linguagens da Arte (GOMES, 1975, CHIARELLI, 2002; COSTA, 2008; TACCA, 2015); assim como o contexto de repressão da ditadura no Brasil, que perseguiu e silenciou grupos, como artistas e homossexuais (PITOL, 2013, 2017b; PEREIRA, 2017b; COELHO, 2014; GOMES, 2017; NASCIMENTO, 2018; GREEN, 2019).

*A nova ordem é um embaralhamento de instantes – ainda que cuidadosamente planejado. (...) tento acentuar o que deduzo ser a essência do evento. (...) Meu embaralhamento do tempo nas Sonatinas pode aumentar o erotismo na relação entre os dois jovens rapazes. (...). Faço-o poeticamente, como escritor de ficção. (...) uso uma licença poética e ficcional, tento me aproximar (...) das motivações centrais por trás do evento – fortemente eróticas (...). (GOMES, s.d., p. 33)*

Nesta Sonatina, inicialmente destacamos marcas de seus elementos compositivos: a luminosidade e o contraste das imagens, decorrentes da incidência solar, da relação entre a claridade da areia em oposição às sombras dos rapazes, do banco de ginástica e de um elemento paisagístico da orla carioca, o coqueiro. Sublinhamos outras marcas que produzem sentidos na composição, como a influência da música na História de Vida de Alair Gomes, aprendiz de violino na infância e conhecedor de música clássica (SANTOS, 2018); elemento que rebate no nome da série e na noção de ritmo, movimento e dança entre os corpos, que produzem uma coreografia sobre e ao redor do banco de ginástica, elemento-chave na reunião dos rapazes. A aparência dos corpos esguios, magros e com músculos delineados, explicitados nas fotografias onde a ação do exercício é congelada pela fotografia - imagens “b” e “d” - representa o corpo masculino circulante nas décadas de 1960 e 1970, no contexto sócio-cultural da juventude praiana carioca, adepta da alimentação natural e dos exercícios ao ar livre, que delineavam seus corpos.

Salientamos marcas relevantes para este estudo, presentes em diferentes “Sonatinas, Four Feet”: a noção de fraternidade, intimidade, cumplicidade e amizade entre dois homens, que no espaço público promovem cenas onde a interação, o contato corporal e as posturas relacionadas ao que Alair Gomes (s.d., p. 33) nomeia

---

<sup>10</sup> Se nomearmos as imagens numa sequência a-b-c-d-e e f; observamos que “b” não decorre da imagem “a”, assim como “d” não decorre de “c” e “f” não decorre de “e”. Há uma arte combinatória que as reorganiza de forma a intercalar uma imagem distinta da sequência entre duas outras, rompendo a temporalidade linear, viabilizando uma polissemia na leitura da obra.

como “fortemente eróticas”, esgarçam os limites de uma masculinidade normativa. Através da fotografia de rapazes que vertem intimidade, sensualidade e erotismo, o artista subverte preceitos sobre as masculinidades, relacionando tanto elementos afins à virilidade e à força, quanto ao homoerotismo, ampliando o rol de práticas sociais dos homens na esfera pública, que se afastam dos papéis sociais estáveis associados à masculinidade à época.

Se a imagem “a” denota um pensamento sobre “o que é possível fazer em dupla, aqui?”; nas seguintes, encontramos a resposta da parceria e do contato tátil entre os rapazes, através de partes do corpo ou posições consideradas tabus para a maioria dos homens, como a região glútea ou a posição em decúbito ventral, associadas à vulnerabilidade, ao feminino e à passividade. Estas marcas se aproximam da noção de “masculinidade inclusiva” (ANDERSON, 2005a, 2005b, 2009), referente às mudanças nas relações entre os homens e suas masculinidades. Homens que apresentam uma masculinidade inclusiva trazem uma noção de fraternidade e abertura emocional que facilita a construção de amizades com códigos de gênero mais leves e laços mais sólidos, baseados na cumplicidade e parceria. São emocionalmente mais íntimos com amigos e fisicamente mais táteis com outros homens, rejeitando a homofobia. Não se preocupam como são lidos: masculinos e/ou femininos, heterossexuais e/ou homossexuais, criticando o binarismo e construindo novas formas de masculinidade a partir da “inclusividade”.

Retornando à “Sonatina, Four Feet n. 6”, destacamos o caráter de vanguarda do artista que, a partir de seu voyeurismo, da fruição do olhar e da contemplação dos corpos masculinos de sua janela, munido de sua câmera, iniciou esta série em 1966, captando uma intimidade imperceptível num contexto homosocial das práticas corporais entre homens na praia, permitindo emergir um homoerotismo latente e implícito, que desafiou a heteronormatividade presente na ditadura militar (COELHO, 2014; GOMES, 2017; PITOL, 2017b; GREEN, 2019) e no sistema oficial da arte, que inicialmente manteve sua produção à margem do grande público (GARCIA, 2004; BARATA, 2013; PITOL, 2013, 2017a, 2017b; PEREIRA, 2017a, 2017b; MUNIZ, 2016; SANTOS, 2018), reconhecendo-a postumamente.

## CONCLUSÕES

A série “Sonatinas, Four Feet”, produzida nos anos da ditadura, nos permite acessar práticas de homens que habitavam a orla de Ipanema e inauguravam comportamentos que transpunham limites de uma masculinidade hegemônica (CONNELL, 1995, 2000, 2003), aproximando-se de uma masculinidade inclusiva (ANDERSON, 2005a, 2005b, 2009), em diálogo com os movimentos sociais da época. A fotografia de Alair Gomes explicita sua vanguarda ao mostrar, há seis décadas, uma masculinidade com marcas de fraternidade, cumplicidade, intimidade, amizade; mas também homoerotismo, decorrente de suas intenções enquanto artista “voyeur” que produzia uma fotografia enquanto uma “escrita de si” (SANTOS, 2018).

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, E. **In the game: gay athletes and the cult of masculinity**. New York: State University Press, 2005a.

\_\_\_\_\_. **Ortodox and Inclusive Masculinities: Competing Masculinities among Heterosexual Men in a Feminized Terrain**. Sage Journals, v. 48, n. 3, p. 337-355, 2005b.

\_\_\_\_\_. **Inclusive Masculinities: the changing nature of masculinities**. Routledge: United Kingdom, 2009.

ARAUJO, T. B. de; BRANDÃO, C. M. M. **Sobre questões de gênero e imagens: um olhar sobre Alair Gomes**. Uniletras, Ponta Grossa, v. 39, n. 2, p. 175-187, 2017.

BARATA, R. O. M. **Alair Gomes e Alvin Baltrop: o voyeurismo e o flaneurismo pornoerótico na fotografia gay dos anos 1970**. Belém, 2013. 82p. Dissertação (Mestrado). UFPA.

BARROS, J. D. **O campo da História: Especialidades e Abordagens**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

CAUJOLLE, C. **Music on the Beach**. In.: GOMES, A. Alair Gomes. Paris: Fondation Cartier pour L'Art Contemporain, 2001. (Catálogo da exposição).

CHIODETTO, E. **Alair Gomes: Percursos**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017.

CHIARELLI, T. **Arte internacional brasileira**. 2. ed. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002. p. 141-150.

\_\_\_\_\_. **Erotica: os sentidos da arte**. São Paulo: Associação de Amigos do CCBB-SP, 2005.

COELHO, F. **Ver com olhos livres**. Zum – Revista de Fotografia, Rio de Janeiro, n. 6, p. 11-14, 2014.

CONNELL, R. **Políticas de masculinidade**. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 185-206, 1995.

\_\_\_\_\_. **The men and the boys**. Australia: Allen & Unwin, 2000.

\_\_\_\_\_. **Masculinidades**. México: UNAM-PUEG, 2003.

COSTA, J. F. **A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

COSTA, H. **Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970**. Anais do Museu Paulista. São Paulo, v. 16, n. 2, p. 131-173, 2008.

DIAS, C.; FORTES, R.; MELO, V. A. de. **Sobre as ondas: surfe, juventude e cultura no Rio de Janeiro dos anos 1960**. Est. Hist., Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p. 112-128, 2012

GARCIA, W. **Homoerotismo & imagem no Brasil**. São Paulo: U.N.Nojosa/FAPESP, 2004.

\_\_\_\_\_. **Arte homoerótica no Brasil: estudos contemporâneos**. Gênero, Niterói, v. 12, n. 2, p. 131-163, 2012.

GOMES, A. **On the Symphony of Erotic Icons** (or Erotic Composition in 3 Movements), 1975. In.: GOMES, A. Alair Gomes. Paris: Fondation Cartier pour L'Art Contemporain, 2001. (Catálogo da exposição).

\_\_\_\_\_. **The three Sonatinas, Four Feet..., 1978**. In.: GOMES, A. Alair Gomes. Paris: Fondation Cartier pour L'Art Contemporain, 2001. (Catálogo da exposição).

\_\_\_\_\_. **Introduction**, 1983. In.: GOMES, A. Alair Gomes. Paris: Fondation Cartier pour L' Art Contemporain, 2001. (Catálogo da exposição).

\_\_\_\_\_. **Alair Gomes**. Paris: Fondation Cartier pour L' Art Contemporain, 2001. (Catálogo da exposição).

\_\_\_\_\_. **A New Sentimental Journey segundo Miguel Rio Branco**. Rio de Janeiro: Cosac&Naif, 2009.

\_\_\_\_\_. **Excertos dos Diários**. In.: CHIODETTO, E. Alair Gomes: Percursos. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017. p. 33.

GOMES, A. **A fotografia de Alair Gomes: o fascínio pelo corpo masculino**. VI Encontro de História da Arte: História da Arte e suas fronteiras. Anais... Campinas: Unicamp, p. 13-20, 2010.

\_\_\_\_\_. **Alair Gomes: Glimpses Of America e A Praça da República**. X Encontro de História da Arte: Estudos transdisciplinares e métodos de análise. Anais... Campinas: Unicamp, p. 43-52, 2014.

\_\_\_\_\_. **A fotografia de Alair Gomes**. Campinas, 2017. 196p. Dissertação (Mestrado). Unicamp.

GREEN, J. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil no século XX**. 2. ed. São Paulo: Unesp. 2019.

HERKENHOFF, P. **Melody of Desire: The Arte Of Alair Gomes**. In.: GOMES, A. Alair Gomes. Paris: Fondation Cartier pour L' Art Contemporain, 2001. (Catálogo da exposição).

LIMA, I. G. de. **O gênero da fotografia: da intersubjetividade à intercorporeidade na obra de Alair Gomes**. Revista de Estudios Brasileños, v. 4, n. 8, p. 131-144, 2017.

MAUAD, A. M. **Fotografia e História: possibilidades de análise**. In: CIAVATTA, M.; ALVES, N. (Orgs.). A leitura de imagens na pesquisa social: História, Comunicação e Educação. São Paulo: Cortez, 2004. p. 19-36.

MELLO, M. **A sagração do Eros masculino**. In: GOMES, Alair. A New Sentimental Journey. Rio de Janeiro: Cosac&Naif, 2009.

MELO, V. A. A. **O projeto esporte e arte: diálogos: a construção de um banco de dados**. Pensar a Prática, Goiânia, v. 10. n. 2. p. 169-187, 2007.

\_\_\_\_\_. **Esporte, lazer e artes plásticas: diálogos**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

MUNIZ, L. **Alair Gomes: muito prazer**. In.: FBN. Alair Gomes: muito prazer. FBN: Rio de Janeiro, 2016. p. 7.

NASCIMENTO, A. de O. **O macho performático: a ditadura e a homosociabilidade em "Sargento Garcia", de Caio Fernando Abreu**. Revell, Mato Grosso do Sul, v. 3, n. 19, p. 117-138, 2018.

PEREIRA, B. **Heterotípias do (in)desejável: conjugando espaços e sexualidades a partir da fotografia de Alair Gomes**. Periódicus, Salvador, v. 1, n. 8, p. 62-78, 2018.

\_\_\_\_\_. **O que pode uma sinfonia visual? Alair Gomes, fotografia e o corpo masculino para além da moldura heteronormativa**. Anais... Fazendo Gênero 11: transformações, conexões, deslocamentos. Florianópolis, p. 1-12, UFSC, 2017a.

\_\_\_\_\_. **Symphony of Erotic Icons: erotismo e o corpo masculino na fotografia de Alair Gomes**. Assis, 2017b. 199p. Dissertação (Mestrado), Unesp.

PITOL, A. **Alair Gomes: fotografias - anos 1960/1970**. 2012. Relatório final de Iniciação Científica. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. USP, São Paulo, 2012. 64p.

\_\_\_\_\_. **Alair Gomes: fotografia, crítica de arte e discurso da sexualidade**. São Paulo: A. Pitol, 2013. 112p.

\_\_\_\_\_. **Os escritos críticos de Alair Gomes sobre Arte: uma leitura introdutória. Anais...** XII Encontro de História da Arte. Campinas, p. 103-108, Unicamp, 2017a.

\_\_\_\_\_. A. **“Ask me to send these photos to you”: a produção artística de Alair Gomes nos Estados Unidos**. ARS, São Paulo, ano 15, n. 31, p. 103-123, 2017b.

SANTOS, A. **Duane Michals e Alair Gomes: documentos de si e escritas pessoais na arte contemporânea**. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 51-65, 2008a.

\_\_\_\_\_. **Alair Gomes: um voyeur natural**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2008.

\_\_\_\_\_. **À sombra dos rapazes em flor**. Revista de História da Biblioteca Nacional – dossiê Corpo Perspectiva. Rio de Janeiro, ano 4, n. 40, p. 26-31, 2009.

\_\_\_\_\_. **“Tudo é permitido”: a escrita literário-filosófica como fundamento da criação artística de Alair Gomes**. 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Anais... Santa Maria: ANPAP/PPGART/CAL/UFSM, p. 8-24, 2015.

\_\_\_\_\_. **A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a Melancolia do corpo-outro**. Porto Alegre: Funarte/UFRGS, 2018.

SOARES, C., L.; MADUREIRA, J. R. **Educação Física, Linguagem e arte: possibilidades de um diálogo poético do corpo**. Movimento, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 86, 2005.

TACCA, P. C. D. C. **A “fotografia expandida” nos museus de arte moderna: experiências do MoMA de Nova Iorque e do MAM de São Paulo**. XXVIII Simpósio Nacional de História: lugares de historiadores – velhos e novos desafios. Anais... Florianópolis, p. 1-13, 2015.

VASQUEZ, P. **A janela indiscreta de Alair Gomes**. Zum, Rio de Janeiro, n. 6, s.p., 2014.

CONSTRUÇÕES E  
DESCONSTRUÇÕES DO  
CORPO FEMININO  
NAS ARTES VISUAIS  
E NAS MÍDIAS:  
DESDOBRAMENTOS DO  
TEMA NA ESCOLA

DEISE JAQUELINE DA SILVA

*Graduanda em Artes Visuais. Departamento de Artes Visuais do  
Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*

## RESUMO

Este texto agrega reflexões obtidas entre experiência em sala de aula, referente à estética, estereótipo e beleza relacionados ao corpo feminino. Percebi a necessidade de falar sobre esse assunto devido a constante pressão exercida culturalmente pela busca de padrões corporais, a fim de ampliar as reflexões acerca dos padrões de beleza e de um ideal estético.

### **palavras-chave:**

Corpo; Padrão estético; Estereótipo, Escola.

## INTRODUÇÃO



Figura 1:  
Mural da turma  
com recortes  
de revistas:  
"pessoas bonitas"  
/ "pessoas feias".  
Mural da turma  
com recortes  
de revistas:  
"pessoas bonitas"  
/ "pessoas feias".  
Turma do Ensino  
Fundamental.  
Imagens do  
acervo pessoal.

As imagens acima de dois murais, nomeados "bonito" e "feio" são resultado de uma proposta desenvolvida com uma turma, a fim de fazer apontamentos e reflexões sobre características físicas em imagens de pessoas consideradas bonitas ou feias. É possível detectar as opiniões da turma, através de recortes de revistas diversas, que foram disponibilizadas para escolha individual dos alunos.

As pessoas consideradas "bonitas" no mural, como a presença de atores/atrizes e modelos, predominantemente com corpos magros, altos, brancos, corpos definidos com músculos para os homens e corpos desprovidos de gorduras aparentes nas mulheres, sendo todos, pessoas jovens.

Já no mural de pessoas "feias" há pessoas mais velhas como Madonna e Hebe Camargo, assim como pessoas desconhecidas da mídia, com rugas e cabelos brancos em evidência, como Jorge Amado, pessoas sem expressão de sorriso no rosto, sérias ou com expressão de braveza, e políticos. Também houve o apontamento sobre a presença de uma pessoa negra, mas os estudantes não comentaram sobre essa questão.

Mas de onde pode vir esse senso comum predominante de beleza ou feiura presente no imaginário dos estudantes?

A cultura da sociedade contemporânea absorve sem perceber ou contestar os padrões estabelecidos em uma ideia de representação do corpo como produto de consumo, como afirma Debord (1997, p. 18), que “dentro de uma Figura é possível justapor sem contradição qualquer coisa; o fluxo de imagens carrega tudo, independente do que o espectador possa entender ou pensar”.

A Figura do corpo feminino nos meios de comunicação hegemônica é transformada em objeto de consumo ao mesmo tempo em que é consumido por mulheres, como um exemplo de beleza a ser seguido. Propagandas televisivas mostram mulheres com seios e bumbum avantajado para o público masculino, enquanto no mundo dos cosméticos e da moda a figura feminina é desprovida de formas voluptuosas. Estas imagens apresentam uma mulher que está sempre jovem ou em busca de aparente juventude através de uma atenuação das marcas do tempo.

Além da exigência de um corpo magro e altura acima da média de mulheres brasileiras, a moda tem representado muito pouco os diferentes tons de pele e etnias com as modelos que desfilam diversas marcas de grifes que atendem em sua maioria, um público de classe altíssima, influenciando as demais classes sociais a seguirem essas tendências.

Mesmo com as modelos plus size, que agora vem ganhando destaque na moda para as pessoas acima do peso conforme o IMC, são questionáveis. Essas separações de top models, modelos plus size, podem ser observadas em concursos de beleza, onde mesmo que não exista mais a polêmica medição dos quadris em polegadas, como ocorreu com a candidata a Miss Universo Marta Rocha, mesmo havendo uma maior representatividade de diferentes etnias, os corpos continuam magros e altos.



Figura 2:  
Mona Lisa  
por Botero; O  
Nascimento de  
Vênus, de Sandro  
Botticelli, virou  
O Nascimento  
de Oxum por  
Harmonia  
Rosales. Fonte:  
Botero, 1978;  
Harmonia Rosales,  
2018. (Foto:  
Reprodução/  
Instagram).

Para propor que os estudantes pensassem sobre o corpo que não é considerado magro, estando acima do peso ou sobre a obesidade, mostrei a Figura de uma releitura da obra de Arte, Mona Lisa, do artista colombiano Fernando Botero. A famosa obra, com Botero, apresenta sua figura corpórea volumosa, possibilitando

que a turma dialogasse através dos aspectos que essa Figura trazia, de modo que transcrevo aqui a fala de alguns estudantes.

Algumas meninas falaram que a mulher da pintura estava muito “gordinha”, que precisava dar uma “emagrecida” ou “fazer uma dieta”, relatando não ter gostado da imagem da releitura.

Questionei sobre esse aspecto ser considerado como “feio” e as mesmas estudantes apontaram que se fosse como a Mona Lisa original, a do Leonardo Da Vinci, seria mais bonita.

Pesquisas mostram que grande parte da população é considerada acima do peso ou obesa, devido a fatores como o sedentarismo, alimentação com excesso de carboidratos, entre outros. Mas hoje em dia, estar acima do peso se tornou motivo de preocupação para algumas pessoas mais pelo fator estético do que de saúde.

No Brasil, 80% das mulheres a partir dos 13 anos estão insatisfeitas com algo no seu corpo e metade delas considera-se acima do peso. Além disso, 93% das mulheres afirmam que a mídia é capaz de gerar uma busca doentia por um padrão de beleza e 73% acreditam que a moda é feita para magras (ROVERI, 2011).

Com a Figura de uma das pinturas da artista Harmonia Rosales, que trabalha com releituras de obras clássicas na História da Arte, aqui referenciando o período renascentista, os estudantes logo reconheceram qual era a obra de Arte em que foi baseada a releitura, onde havia os mesmos estereótipos clássicos de beleza.

Foi importante para os estudantes o pensamento da artista cubana sobre suas pinturas. Harmonia diz que “tradicionalmente, nós vemos Vênus como uma linda mulher de cabelos esvoaçantes. Meu cabelo nunca foi assim, então eu ficava me questionando porque essa deveria ser a pintura da mulher mais bonita do mundo. Então eu mudei-a e a pinte com vitiligo, porque as imperfeições são coisas bonitas”<sup>1</sup>.

Algumas meninas da turma comentaram sobre os aspectos diferentes da obra de arte de origem a releitura, pensando em outras formas de representações presentes em obras de Arte que também podem ser consideradas belas.

Na infância me recordo da prevalência do mesmo padrão estético presente em bonecas que brincava e entre essas havia a Barbie. Outras bonecas surgiram depois, como Bratz, por exemplo, a qual possui traços no rosto que parecem ter passado por cirurgias plásticas e injeções de ácido hialurônico e botulínico. Apesar de outros modelos, destaco a Barbie, que surgiu em 1959 e ainda é a boneca mais conhecida e vendida do mundo.

Os criadores da boneca queriam a ideia de uma mulher “perfeita”, conforme o padrão de beleza americano da época. Em 1969 surgiu a primeira Barbie negra. Nos anos 1980 foi criada a série “bonecas pelo mundo” com Barbies de várias etnias, com diferentes tons de pele e cores de cabelo. Mas o imaginário de uma Barbie para muitas pessoas está ligado a Barbie loira de olhos azuis, tanto é que esse é o padrão mais vendido na escolha de outras bonecas de diversos estilos e modelos além das Barbies que protagonizam a uma grande série de filmes digitais animados.

Também há a presença das princesas no imagético de crianças, a referenciar as princesas da Disney, essas carregadas de estereótipos dentro dos diferentes contextos históricos em que foram produzidas, presentes em seus vestidos ou castelos, com

<sup>1</sup> Informações obtidas no site: < <https://designculture.com.br/harmonia-rosales-substitui-personagens-de-obras-classicas-por-mulheres-negras> > Acesso em 28.12.2020.

virtudes e comportamentos dignos de uma pessoa da nobreza. Mas os padrões estéticos corporais se mantêm na contemporaneidade e são percebidos tanto nas versões antigas, as princesas ditas clássicas.

Recentemente artistas (EDULL) recriaram desenhos de princesas da Disney, adaptando personagens e apresentando uma nova estética com princesas plus-size. As figuras de princesas da Disney

são apresentadas excessivamente magras ou agora em versão plus size, não apresentando todas as formas de corpo, mais próximas do real para mostrar a diversidade de corpos, e assim uma real representatividade.

Visto como contrário da figura de uma princesa, surge a Figura midiática construída da bruxa. Ao perguntar sobre como os estudantes imaginam a figura de uma bruxa, todos responderam: “Com narigão”, “corcunda”, “velha”, “feia” ...

Foi importante perceber como é o imaginário dos alunos referente à figura da bruxa, tradicionalmente a antagonista da princesa, figuras cuja Figura mental se baseia na cultura visual que consomem. Predominam características contrárias as de uma princesa da Disney, essa sendo jovem e com traços delicados, assim uma pessoa boa, e uma bruxa como velha, feia e que geralmente é associada ao mal.

A história, a sociedade e a cultura mistificaram as bruxas de uma forma que as pessoas as temessem, com traços fora do padrão culturalmente estabelecido como belo, sendo vistas como feias e, conseqüentemente, más. Parte destas vítimas também foi acusada de feitiçaria por serem muito bonitas e inteligentes ou por ter alguma característica física diferente dos demais, como um sinal de nascença ou uma verruga, enfim, tudo o que a diferenciava da maioria das pessoas da sociedade na época em que foram perseguidas.

Podemos pensar na figura da bruxa como sinônimo de poder, de voz, que mesmo tentando ser silenciada por figuras opressoras na história, que temiam esse poder colocado em evidência, persistiram e ensinam outra forma de pensar o feminino e a sociedade, tornando esse corpo, de todas as mulheres, político. Podemos ser denominadas bruxas ou bruxos na atualidade e isso não tem que ser motivo de demonização ou punição, mas sim de incentivo a nós e as próximas gerações, para lutar por liberdade nessa sociedade, a qual ainda é opressora em muitos aspectos, principalmente ao que se refere ao corpo feminino.

Ao levar brinquedos de Barbies e super-heróis para a sala de aula, propositalmente questionei aos estudantes se existe brinquedo de menina e brinquedo de menino. A maioria das meninas respondeu rapidamente que não existe diferença, todos podem brincar com os diversos brinquedos que foram apresentados. Já a maioria dos meninos não quis opinar, exceto um aluno que me comentou separadamente a vergonha que poderia ser gerada se um menino brincasse de Barbie perto dos outros colegas, pois seria algo “feminino”.

Os meninos desde cedo também sofrem pressão para se diferenciarem em gênero, no comportamento, o que por vezes acaba refletindo no corpo. A sensibilidade masculina, quando expressada, geralmente é vista como sinônimo de homossexualidade, que também é tratada como algo negativo e ligado ao feminino.



Figura 3:  
Princesas Disney  
versão original e  
versão Plus Size.  
Fonte:  
Site Superfeed.

Isso acaba ressaltando o pensamento patriarcal do feminino como sexo frágil e o masculino associado à força, como geralmente é representado em super-heróis, por exemplo.

Em suas criações através de proposições, a partir de imagens apresentadas em sala de aula, muitos estudantes valorizaram suas características físicas que se diferiam dos outros e se reconheceram como produtores de uma nova forma de pensar sobre construção de um personagem a partir da imagem de si, baseando-se nas aprendizagens acerca da percepção de padrões e estereótipos presentes na nossa cultura.

Em diferentes culturas se estabelece um tipo determinado padrão estético influenciado pelos meios de consumo, porém no momento em que o indivíduo passa a entender esse processo, pensando os efeitos da cultura de massas, pode mudar a forma de pensar sobre a imposição gerada sobre o que é belo ou o que é feio e valorizar suas próprias características físicas. Isso reflete na melhora da autoestima e incentiva a pensar sobre uma real representatividade no que se refere a meios midiáticos.

A escola deve também ser um espaço de questionamento sobre certos padrões impostos pela nossa cultura e aprendizado para o respeito às diferenças e as Artes Visuais contribuem para colocar em discussão, na escola e outros espaços de aprendizagem, essas e outras questões ligadas a padrões estéticos e o feminino.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Luciane. **Bruxas, bruxos, fadas, princesas, príncipes e outros bichos esquisitos...: as apropriações infantis do belo e do feio nas mediações culturais.** Dissertação de Mestrado, UFRGS, Faculdade de Educação, PPG em Educação. 163 pág. Porto Alegre, 2010. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/66834>. Acessado em: 29.04.2020.

BARRETO, Nayara Matos. **Do nascimento de Vênus à arte feminista após 1968: um percurso histórico das representações visuais do corpo feminino.** 9º Encontro Nacional de História da Mídia. Ouro Preto, 30 de maio à 1 de junho, 2013. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/do-nascimento-de-venus-a-arte-feminista-apos-1968-um-percurso-historico-das-representacoes-visuais-do-corpo-feminino>. Acesso em: 06.04.2020.

BOTERO. **Mona Lisa**, 1978. Fonte: <https://www.culturagenial.com/obras-primas-fernando-botero>. Acesso em 28.12.2020.

COSTA. Jean Henrique. **A atualidade da discussão sobre a indústria cultural em Theodor W. Adorno.** Trans/Form/Ação vol.36 no.2 Marília May/Aug.2013. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31732013000200009](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732013000200009). Acesso em: 15.04.2020.

DAMASCO, Mariana Santos; MAIO, Marcos Chor; MONTEIRO, Simone. **Feminismo negro: raça, identidade e saúde reprodutiva no Brasil (1975- 1993).** Artigo. Rev. Estud. Fem. vol.20 no.1 Florianópolis Jan./Apr. 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2012000100008>. Acesso em 02.02.2021.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>. Acessado em: 28.04.2020.

**Design Culture**, disponível em <https://designculture.com.br/harmonia-rosales-substitui-personagens-de-obras-classicas-por-mulheres-negras>. Acesso em 28.12.2020.

ECO, Umberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004. ECO, Umberto. **História da Feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EDULL. Disponível em <https://heyedull.com>. Acesso em 14.05.2021.

FURLONG, Ivan. Site de pesquisa: <https://www.superfeed.com.br/2018/06/princesas-disney-plus-size.html>. Acesso em 14.05.2021.

FREITAS, Clara Maria Silveira Monteiro; LIMA, Ricardo Bezerra Torres; COSTA, António Silva; FILHO, Ademar LUCENA. **O padrão de beleza corporal sobre o corpo feminino mediante o IMC**. P.1-16. Rev. bras. Educ. Fís. Esporte, São Paulo, v.24, n.3, p.389-404, jul./set. 2010. <https://www.scielo.br/j/rbefe/a/rMpVx4jWKSSJmm9zsGT6fjh/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 20.09.2020.

GOMES, Paola B. M. B. **Mídia, imaginário de consumo e educação**. Educação & Sociedade, ano XXII, nº 74, abril/2001. Disponível em <https://www.scielo.br/pdf/es/v22n74/a11v2274.pdf>. Acessado em: 10.04.2020.

GOMES, Paola.B.M.B., **A formação de visualidade, imaginário e estereótipos**. Revista da Fundarte. Montenegro, Fundação Municipal de Artes de Montenegro. vol. 2, no 4, p.32-39, jul/dez, 2002.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. **Pedagogias visuais do feminino: arte, imagens e docência**. Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Currículo sem Fronteiras, v.8, n.2, pp.148-164, Jul/Dez 2008.

MARSILLAC, Ana Lúcia Mandelli. **Fronteiras do corpo: Paradoxos na construção da singularidade**. Dissertação de Mestrado, UFRGS, Faculdade de Educação, PPG em Psicologia Social e Institucional. 102 páginas. Porto Alegre, 2005. Disponível em <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/6592/000487050.pdf?sequence=1>. Acesso em 21.05.2021.

MARTINS, Alice Fátima. **Da educação artística à educação para a cultura visual: revendo percursos, refazendo pontos, puxando alguns fios dessa meada....** In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Org.). Educação na cultura visual: narrativas de ensino e pesquisa. Santa Maria: Editora da UFSM, 2009. p. 101-117.

MENDES, Mônica Vitória. SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Protagonismo feminino em desenhos animados: gênero e representações no entretenimento audiovisual**. PPGMC. Mídia e cotidiano, Revista do programa de pós-graduação em mídia e cotidiano: UFF, v. 12, n. 2, 2018. Disponível em <https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/10065/8498>. Acesso em: 04.05.2020.

O Nascimento de Vênus, de Sandro Botticelli, virou O Nascimento de Oxum por Harmonia Rosales (Foto: Reprodução/Instagram). Fonte: <https://revistaglamour.globo.com/Lifestyle/Must-Share/noticia/2018/08/artista-recria-obras-classicas-trocando-personagens-brancos-por-negros.html>. Acesso em 28.12.2020.

Princesas Disney versão original e versão plus-size. Fonte: <https://www.superfeed.com.br>.

[com.br/2018/06/princesas-disney-plus-size.html](http://com.br/2018/06/princesas-disney-plus-size.html). Acesso em 30.01.2021.

ROVERI, F. T.; SOARES, C. L. **Meninas! Sejam educadas por Barbie e “com” a Barbie**. Educar em Revista, Curitiba, Brasil, n. 41, p. 147-163, jul./set. 2011. Disponível em [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-40602011000300010](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-40602011000300010). Acesso em: 20.04.2020.

SARDELICH, Maria Emilia. **Artigo: Leitura de imagens e cultura visual: desenredando conceitos para a prática educativa**. Educar, Curitiba, n. 27, p. 203-219, 2006. Disponível em Editora UFPR, 2006. [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-40602006000100013&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-40602006000100013&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 01.05.2020.

TINOCO, Bianca Corrêa; FERRAZ, Júlia Cortizo; LIRA, Lorena Ohanna Prado; COVALESKI, Rogério Luiz. **Princesas Disney: a influência dos padrões de beleza na exibição das personagens em campanhas publicitárias**. Trabalho apresentado no IJ 2 – Publicidade e Propaganda do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. Universidade Federal de Pernambuco, 2016. Disponível em <https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2016/resumos/R52-1333-1.pdf>. Acesso em: 19.05.2020.

VIGARELLO, Georges. **Resenha, Uma narrativa histórica por meio da beleza**. Rev. Bras. Cienc. Esporte, Campinas, v. 29, n. 2, p. 245-251, jan. 2008. Disponível em <https://www.redalyc.org/pdf/4013/401338532015.pdf>. Acesso em 20.05.2021.

ZORDAN, Paola B. M. B. G.. **ENSAIO. Bruxas: figuras de poder**. Witches: figures of power. Rev. Estud. Fem. vol.13 no.2 Florianópolis May/Aug. 2005. Disponível em [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2005000200006](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200006). Acesso em: 14.04.2020.

\_\_\_\_\_. **Princesas: produção de subjetividade feminina no imaginário de consumo**. Curitiba: CRV, 2019.



**“A SOCIEDADE TEM  
MEDO DE MULHERES  
PODEROSAS”: CULTURA  
VISUAL E GÊNERO NA  
PERSONAGEM EVELYN  
DA ANIMAÇÃO OS  
INCRÍVEIS 2 (2018)**

**JÉSSICA FIORINI ROMERO**

*Graduada em Artes Visuais. Departamento de Teoria e Prática da Educação da  
Universidade Estadual de Maringá.*

## RESUMO

As vilãs dificilmente são posicionadas como parâmetros comportamentais a serem seguidos, e dentre elas, interessamo-nos pela vilã Evelyn de Os Incríveis 2 (2018). Quais as caracterizações que cercam a personagem? Em resposta, objetivamos investigar como se dá a inserção de sua vilania. Para tanto, elaboramos uma pesquisa de delineamento bibliográfico e analisamos a personagem através dos Estudos da Cultura Visual e Estudos de Gênero. Consideramos, por fim, que o poder está relacionado frequentemente a características associadas à hegemonia masculina, branca, heterossexual e cisgênera.

### **palavras-chave:**

Gênero; Feminilidades; Vilania; Sexualidades.

## INTRODUÇÃO

Distante das donzelas ou “mocinhas”, que são modelos de feminilidade ideais, as vilãs dificilmente serão posicionadas como parâmetros comportamentais a serem seguidos. A posição onde as vilãs são inseridas acarreta a negação de suas características, porque, além do mais, elas não têm “ finais felizes” como as “mocinhas” e “mocinhos” da história. Ruth Sabat (2004), em resposta à caracterização de personagens vilãs e vilões, argumenta que o discurso hegemônico é posto sobre os sujeitos de forma a educar seus corpos a assumirem uma identidade que tome condutas aceitas socialmente. Os corpos que não aderem a este discurso são marcados como forma de “eliminar” as diferenças.

A respeito das conjecturas em torno dessas assimetrias e contrastes das representações de mulheres, Caluã Eloi<sup>1</sup> (2018) explica que com a propagação da moral cristã – momento em que se descobriu o papel do homem na reprodução, que antes era vista como algo divino e mágico pelos povos das religiões pagãs matrilineares<sup>2</sup> – estabeleceu-se um pensamento patriarcal na sociedade, evitando qualquer meio que permitisse a ascensão do poder feminino. Com isso, o autor comenta que foi necessária uma domesticação e demonização das mulheres, associando, deste modo, a mulher ao mal, ao provocativo e ao profano, pois, “[...] existe um tipo de mulher que é do agrado do patriarcado – a submissa – e a mulher que deve ser destruída por ele, ou o destruirá” (ELOI, 2018, p.12). Com base nesse pensamento, concordamos que inserir as mulheres em posições de poder sem transformá-las em vilãs, como fazem os contos de fadas e os filmes de animação mais contemporâneos, seria desestabilizar aquilo que o patriarcado criou. Para que possamos visualizar as caracterizações de uma vilã, tomando como base essa demonização, analisamos, nesse resumo expandido, Evelyn - personagem vilã da animação Os Incríveis 2 (2018), que narra a história de uma família de super-heroínas e super-heróis que salvam a cidade com seus poderes e habilidades.

## CARACTERIZAÇÕES DE EVELYN

Evelyn é caracterizada como uma vilã apoiada na vingança e ódio que sente por super-heróis e super-heroínas. É uma mulher esperta, inteligente e poderosa. Além de produzir toda a tecnologia que possibilita maior visibilidade e empoderamento a Mulher-Elástica, uma das personagens protagonistas da animação, é ela que suscita a trama do filme a partir de seu disfarce como “O Hipnotizador”, destacado na Figura 1.

Diferente das demais personagens femininas da animação, seu cabelo é bagunçado e curto, elemento socialmente atribuído à figura masculina. Além disso, o conhecimento e a recorrência às tecnologias, se aproxima daquilo que Matías López Iglesias e Marta de Miguel Zamora (2013) dialogam acerca das relações entre vilania, poder e saberes reservados ao universo masculino. Elementos culturalmente, historicamente e socialmente elencados como masculinos e que podem, talvez, explicar a “autorização” do poder em uma figura feminina enquadrada numa posição de vilã.

<sup>1</sup> Embora a autoria de suas publicações consta o nome civil, Carla Luã Eloi, em respeito à sua identidade de gênero, utilizamos o pronome masculino para nos referirmos ao autor, que atualmente é um homem transsexual.

<sup>2</sup> Religiões com crenças centradas no culto ao feminino e aos mistérios da fertilidade.



Figura 1:  
Evelyn e seu  
disfarce de vilã.  
Fonte:  
Twitter/Pixar

Evelyn afirma uma feminilidade que não se constitui através da perspectiva social que atribui às mulheres as preocupações com o zelo e cuidados do lar e família, e muito menos demonstra um relacionamento amoroso heterossexual. Acerca disso, João P. Baliscei, Geiva C. Calsa e Vinícius Stein (2016) explicam que quando os/as vilões/ãs são representados/as, corporificam o desvio e o oposto das caracterizações e qualidades dos/as heróis e heroínas, apresentando, também, características que se aproximam de indivíduos homossexuais. E ainda ressaltam que “O desconforto e a ameaça que a homossexualidade feminina proporciona aos valores tradicionais por reposicionar a mulher, reconhecendo-a como agente social detentor de poder [...]” (BALISCEI; CALSA e STEIN, 2016, p. 173) resultam na pouca ou nula representação de mulheres lésbicas.

A heterossexualidade permeia os/as personagens da Disney como uma forma de normatização. Sobre isso, Baliscei, Calsa e Stein (2016) argumentam que os finais felizes são reservados àqueles/as que seguiram as normas do “bom/boa personagem”. Personagens que optam por não manter um relacionamento heterossexual são representados/as muitas vezes como indesejáveis, sendo, mesmo, ridicularizados/as, inferiorizados/as e estereotipados/as na figuração do grotesco, do desvio e do mal.

Dentre as diversas estratégias que as animações e filmes utilizam para catalogar os “locais” de cada personagem, o estranhamento à orientação sexual, mesmo que não explícita ou aparente, é uma forma de reforçar quais padrões estéticos, comportamentais e, essencialmente, os de gênero e sexualidade essas instâncias midiáticas valorizam. Eunice Aita Isaia Kindel (2003) trata essa classificação entre “bem e mal” como uma política de representação e, a partir da vertente dos Estudos da Cultura Visual, compreende que os filmes fazem o uso de imagens que catalogam o “lugar” de cada personagem, estabelecendo visualidades próprias que identificam quais características correspondem ao/à protagonista, vilão/ã, coadjuvante, etc. A autora reconhece que essas representações de bem e mal em suas singularidades e caracterizações, conforme se repetem, faz com que

*[...] o público infantil logo consiga perceber quem é o herói, quem é o personagem mau, quem representa a beleza, quem é o que deve mandar, quem é o que deve obedecer e assim por diante. E, também, que essas crianças em suas brincadeiras queiram assumir os estereótipos com os quais mais se identificam, negando outros. (KINDEL, 2003, p.153).*

Diante dos “modos de ser” exemplificados pela autora, destacamos aqueles que segue a lógica que hierarquiza os padrões: homens acima das mulheres, brancos/as acima dos/as negros/as, bonitos/as acima dos feios/as e civilizados/as acima dos/as selvagens, por exemplo. Há, ainda, aquelas hierarquizações que ocorrem por meio da visibilidade e invisibilidade, que estabelece ordens como, heterossexualidade acima das demais sexualidades; e cisgêneros acima de transgêneros.

Frente às observações, delimitamos que o poder está relacionado, frequentemente, a mulheres alheias à companhia de um homem; que dominam conhecimentos e estudos reservados ao universo masculino; que possuem caracterizações culturalmente, socialmente e historicamente associadas aos homens; e que detêm de grande superioridade e força - elementos que também se relacionam à hegemonia masculina, branca e heterossexual.

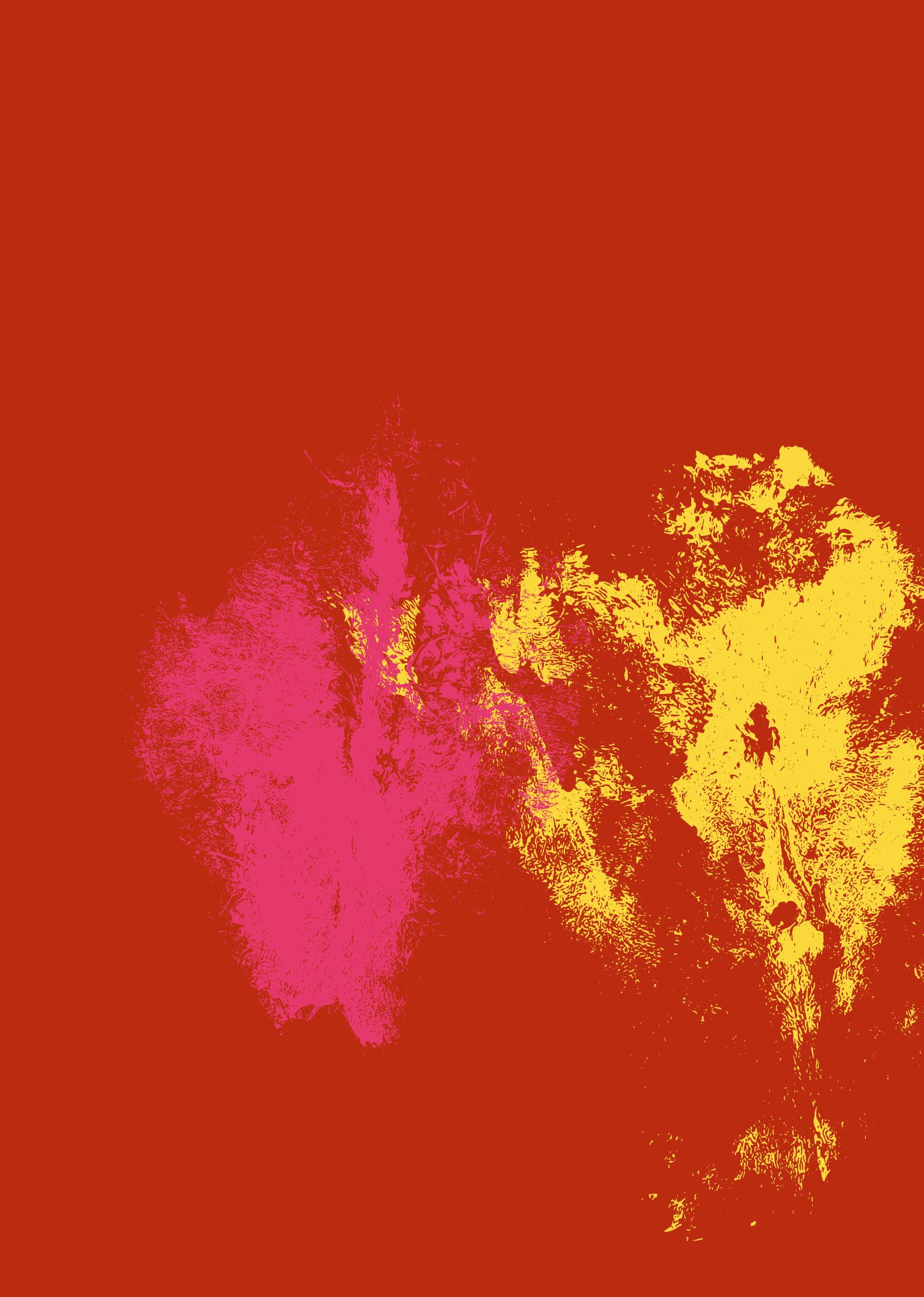
Recorremos a Chimamanda Ngozi Adichie (2017, p.33), quem argumenta que “[...] nosso mundo está cheio de homens e mulheres que não gostam de mulheres poderosas. Estamos tão condicionados a pensar no poder como coisa masculina que uma mulher poderosa é uma aberração”. Acerca disso, concluímos que embora a autora afirme que possa ser questão de gosto mulheres e homens não quererem mulheres no poder, podemos inferir, com base na argumentação de Eloi (2018), que para além de questão de gostos, a sociedade tem medo de que mulheres poderosas retomem o poder. Medo que compreende a incessante tentativa de demonizar e/ou submeter mulheres em condições inferiores à dos homens pois, se mulheres retornarem ao poder, se aproxima da configuração social, cultural e religiosa que o patriarcado, em sua moral e sua crença, destruiu.

## REFERÊNCIAS

- OS INCRÍVEIS 2. Direção: Brad Bird. Produção de **Pixar Animation Studios**. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2018. 1 DVD (103 min.), son., color. Dublado. Port.
- ADICHIE, C.N. **Para educar crianças feministas: Um manifesto**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BALISCEI, J.P.; CALSA, G.C.; STEIN, V. “(In)felizes para sempre”? **Imagens da Disney e a manutenção da heteronormatividade**. Revista Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades, v. 10, n. 14, p. 163-180, 2016. (<https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/11451/8061>). Acesso em 10 de março de 2021.
- ELOI, C.L. **Não se nasce Malévola, torna-se: A representação da mulher nos contos de fadas**. 1.ed. Rio de Janeiro: Metanoia, 2018. 162 p.
- IGLESIAS, M.L.; ZAMORA, M.M. **La fémina Disney: análisis y evolución del personaje femenino em cuatro películas de la factória Disney**. Revista Sociedad y Economía, Universidad del Valle. Cali, Colombia, n. 24, p. 121-142, janeiro-junho, 2013. (<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99629534006>). Acesso em 01 de março de 2021.
- JESUS, J.G. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos** (e-book). Brasília, 2012. ([https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/16/o/ORIENTA%C3%87%C3%95ES\\_POPULA%C3%87%C3%83O\\_TRANS.pdf?1334065989](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/16/o/ORIENTA%C3%87%C3%95ES_POPULA%C3%87%C3%83O_TRANS.pdf?1334065989)). Acesso em 21 de março de 2021.

KINDEL, E.A.I. **A natureza do desenho animado ensinando sobre homem, mulher, raça, etnia e outras coisas mais...** 2003. 195f. Tese (Pós-Graduação em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SABAT, R.F.R. **“Só as quietinhas vão casar”**. In: MEYER, D.E.E.; SOARES, R.F.R.; ZEN, M.I.H.D.; XAVIER, M.L.M.F. (Ed.). Saúde, sexualidade e gênero na educação de jovens. Santa Catarina: Ed. Mediação, 2004, p. 135-144.



GT 05

FEMINISMOS,  
RAÇA E GÊNERO:  
DISSIDÊNCIAS NA  
ARTE CONTEMPORÂNEA



# HÁ COMO SE TORNAR MULHER SEM DESENVOLVER UM TRANSTORNO ALIMENTAR?

IARA LUZIA HENRIQUES PESSOA

*Graduada em Psicologia. Centro de Ciências Biológicas e Saúde da Universidade Católica de Pernambuco. Pesquisadora do Núcleo de Estudos Queer e Decoloniais (NuQueer)*

## RESUMO

No presente artigo foi feita uma análise qualitativa de caráter descritivo e exploratório de postagens relacionadas a transtornos alimentares em língua inglesa na plataforma de blogs Tumblr. Então, a partir da análise dos resultados dessas categorias foi possível questionar acerca dos padrões impostos pela mídia sob o corpo dessas adolescentes enquanto incentivando transtornos alimentares, visões padronizadas de feminilidade e dispositivos de controle do corpo.

### **palavras-chave:**

Transtorno alimentar; Adolescência; Tumblr; Menina; Padrão estético.

## INTRODUÇÃO

O objetivo do trabalho foi analisar, de forma geral, como adolescentes meninas entre 13 e 17 anos apresentam os transtornos alimentares através de suas postagens na rede social Tumblr. Todavia, caracterizamos e classificamos o teor das postagens das adolescentes de acordo com categorias estabelecidas através da observação dessas.

Os blogs e postagens selecionados foram em língua inglesa porque há uma maior quantidade de blogs e conteúdos nesse idioma. Foi-se utilizado tanto de blogs ditos pertencentes a meninas bulímicas como anoréxicas, uma vez que não é possível averiguar o diagnóstico. Para que pudéssemos coletar as postagens primeiro fizemos uma pesquisa pela *hashtag*<sup>1</sup> *skinny*<sup>2</sup>, e buscamos em ordem numérica um blog com conteúdo majoritariamente associado à magreza e postagens frequentes. E que não se classificam abertamente como pró-anorexia ou pró-bulimia em sua descrição.

Assim, utilizamos um recurso da própria plataforma que sugere blogs semelhantes àquele que a pessoa está visitando, até que alcançamos o número de 10 blogs. As postagens selecionadas no dia 21 de outubro de 2018 a partir das 20:30, portanto, foi tirado *print screen*<sup>3</sup> de 10 postagens de cada um dos 10 blogs, da postagem mais recente até a mais antiga até atingir o número de 10 postagens, excluindo-se postagens não relacionadas ao tema para que o resultado fosse de 100 postagens.

## ANÁLISE

Dividimos as 100 postagens entre postagens gráficas, isto é, escritas e postagens imagéticas. A classificação das postagens nas categorias acima foi a de forma ocasional diante o que chamou mais atenção da pesquisadora nas postagens.

## RESULTADOS

Dentro dos conteúdos imagéticos houve 61 postagens das 100 colhidas, sendo maioria do conteúdo, o que pode estar relacionado à forte expressão visual comum em pessoas com anorexia (YOM-TOV apud CHOUDHURY, 2015). As postagens que chamamos de antes e depois são aquelas mostrando como era o corpo da menina antes de começar a emagrecer e como ela está agora. Portanto é uma forma dos indivíduos compartilharem o progresso e provavelmente são usadas pelo criador como motivação para “continuar”, como para quem o vê ter motivação para “fazer”.

A categoria barriga que inclui também a cintura e o quadril teve 21 postagens, demonstrando a ênfase que essas meninas dão para essas áreas do corpo. Em braços, houve 4 postagens, que incluem mãos e ombro. Em clavícula houve somente duas postagens. Em costelas, houve 9 postagens sendo a terceira categoria com maior incidência. Pernas foi a categoria com maior quantidade de postagens totalizando 22, o que poderia demonstrar o quanto essas meninas almejam o chamado *thigh gap*<sup>4</sup>.

1 Um tipo de palavra-chave que agrupa diversos conteúdos, dentro dela, o critério do conteúdo é dos próprios usuários da rede social.

2 Algo como magro ou magreza em tradução livre pela pesquisadora.

3 Um tipo de fotografia da tela

4 Espaço entre as coxas, quando elas não se tocam mesmo com a pessoa em pé.

Em conteúdo gráfico, houve incidência de 39 postagens das 100 colhidas. A primeira categoria chamamos de infantilização, incluindo o pensamento mágico e a ambiguidade. Com relação ao pensamento mágico está a lei mágica do contágio, e seria um exemplo de postagem que teve “contato” com alguém que perdeu bastante peso em pouco tempo, e se eu também rebloga-la<sup>5</sup> acontecerá comigo o mesmo. Logo, se trata de uma crença, visto que não há nenhuma comprovação de que aquilo pode se realizar. A questão da ambiguidade seria como um não “aguentam mais” o distúrbio alimentar, mas, ao mesmo tempo, continuam com os comportamentos em concordância com

o transtorno alimentar. Nessa categoria encontram-se 12 postagens, e têm principalmente teor de infantilização, o que é algo relativamente comum em pessoas anoréxicas ou bulímicas. De acordo com Oliveira et al (2013), a adolescência é caracterizada por um luto pelo corpo infantil, e no caso desses distúrbios alimentares busca-se a continuidade desse corpo.

A segunda categoria é de ironia e desabafo, encontrando-se 13 postagens, incluindo uso de sarcasmo e senso de humor para minimizar a gravidade do transtorno que elas têm. Câmara (2009) traz que não é incomum achar pacientes gravemente enfermos que façam uso de tal recurso.

Mas, nesse conjunto também colocamos postagens que estão desabafando, seja porque alguém disse que ela não teria anorexia, pois já foi vista comendo, ou por ser dito que ela não parece ser anoréxica, então, ela agradece pela motivação.

A categoria de conteúdo de auto-ajuda teve 6 postagens, todas continham algum tipo de afago emocional, isto é, uma motivação para si mesma, com intuito de “acalmar”, no sentido de “tudo bem se você não conseguiu se controlar”, ou “continue emagrecendo”.

Na categoria de dicas houve 4 postagens. O teor é de como evitar comer compulsivamente, como não ficar com seus eletrólitos baixos, já que passa dias sem comer. Além de duas postagens repetidas que falam de “não piorar o transtorno alimentar dos outros”, uma vez que há quem se sinta inválido por ter uma ingestão



Figura 3:  
Tradução: Por que todos os meus amigos são magros, bonitos e inteligentes e eu sou somente um pedaço de merda feia e gorda que a maior conquista é não comer o dia todo e não cometer suicídio ainda

<sup>5</sup> Repostar/colocar/apresentar em minha página um conteúdo que não foi produzido por mim.



Figura 2:

Tradução: Me escute, e escute com atenção. Você não está com fome, você está entediada, você está triste, você está cansada, você está estressada, você está com sede. Tenha muito cuidado. Sua mente está te enganando. Você não quer comer realmente. Você tem gordura o suficiente para se manter viva por um longo período. Somente porque tem comida não significa que você tem que comer. Pense antes de agir.

calórica maior do que a de outras pessoas na comunidade. Nessa postagem inclusive há um dizer de que mesmo que você coma 1.000 calorias, isso não é o suficiente para um dia, em uma pessoa normal. Há, então, solidarização dessas meninas, entre elas, típico de comunidades na internet (BITTENCOURT; ALMEIDA, 2013).

Em sentimentos negativos foram colocadas 4 postagens que trazem uma gradação desde estar cansada de se odiar, até ideações suicidas. No caso da autoestima baixa implica uma autorrejeição, insatisfação consigo e desprezo da própria pessoa (SOPEZKI; VAZ, 2014).

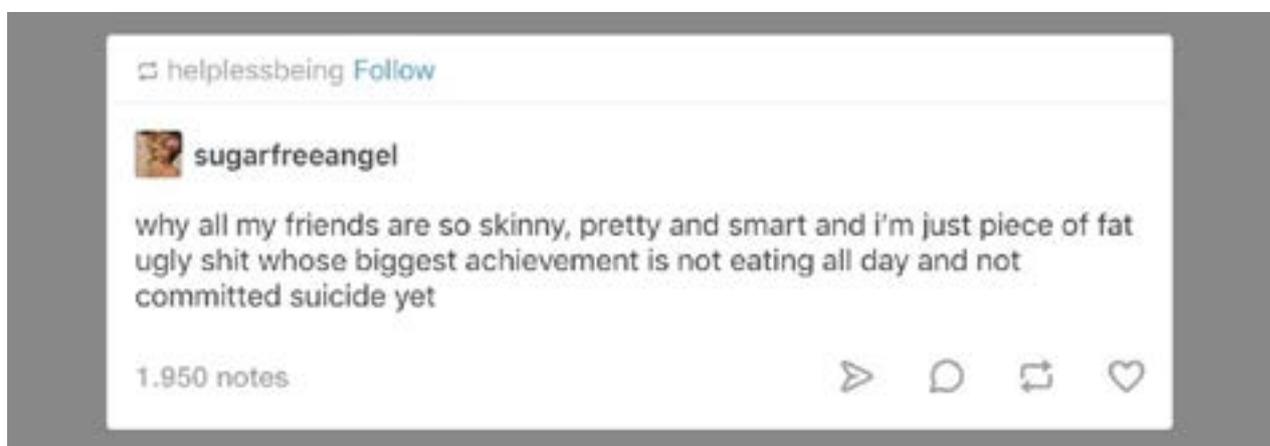


Figura 1:

Tradução: quando você está em jejum por tanto tempo que a fome se transforma em náusea e você não quer nem comer mais.

Nesta imagem, podemos notar o desprezo pela própria imagem, autorrejeição e insatisfação consigo mesma. De acordo com Veras et al (2018), o suicídio é uma das principais causas de morbidade e mortalidade entre adolescentes e adultos jovens com prevalência de 20 a 40% das mortes por anorexia nervosa serem relacionadas a suicídio. A ideação suicida está presente diretamente em três das postagens desse grupo, falando-se inclusive em maneiras hipotéticas de cometer suicídio como engolir vários comprimidos ou se jogar na frente de um carro.

## DISCUSSÃO

É interessante que possamos situar os transtornos alimentares como uma tentativa de aprisionamento dos corpos em padrões de gênero que são impostos pela mídia e descritos como a beleza a ser alcançada. Logo, os sujeitos, no caso desse

trabalho meninas adolescentes, buscam uma adequação de seus corpos para que se enquadrem como perfeitos, através desse projeto de identidade cultural que associa determinados padrões de beleza, veiculados pela mídia de comunicação em massa e financiados pela indústria da beleza. Portanto, esse projeto acaba por mexer com o comportamento e auto imagem, não só de adultos, mas adolescentes e crianças também, impondo e reforçando um imaginário de que corpos podem ser perfeitos e que o padrão pode ser alcançado por todos (BARBOSA; SILVA, 2016).

Então, depois da emancipação feminina era preciso uma solução política para a ameaça que estas mulheres seriam, deste modo, o dispositivo social de controle utilizado foi o estímulo a corpos magros (WOLF, 1992 apud BARBOSA; SILVA, 2016) que seriam disfarçados como saudáveis, mais felizes e melhores. Há, conseqüentemente, uma busca pela aceitação social assim como agradar terceiros através dessa norma posta que retrata transtornos alimentares como hábitos de vida (BARBOSA; SILVA, 2016) podendo ser observados na nossa amostra. O que pode acarretar distorções corporais e questionamento da realidade por sujeitos cada vez mais novos, buscando uma magreza esquelética de seu corpo. O controle passa, portanto, pelo dispositivo da fome que não só se torna um atributo da feminilidade contemporânea, mas também reforçado pelo imaginário da fragilidade feminina (BARBOSA; SILVA, 2016).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os transtornos alimentares podem estar normalmente associados como sendo uma doença de mulheres jovens, cis, brancas e de classe média alta, o que resulta numa subnotificação de casos que não se encaixam nesse padrão pelos profissionais de saúde. Contudo, transtornos alimentares são uma doença que pode afetar qualquer pessoa e atuar conjuntamente com a pressão estética para o controle de corpos diversos através da mídia. Isto posto, devemos não só compreender como eles se manifestam em outros grupos, mas também buscar não privilegiar a aparência em prol da saúde individual.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, S., SILVA, B. R. V. **A mídia como instrumento modelador de corpos: um estudo sobre gênero, padrões de beleza e hábitos alimentares.** Razón y Palabra, v. 20, n. 94, p. 672-687. 2016

BITTENCOURT, L. J.; ALMEIDA, R. A. **Transtornos alimentares: patologia ou estilo de vida?** Psicologia & Sociedade, v. 25, p. 220-229. 2013.

C MARA, G. F. **O cômico do delírio.** Cogito, Salvador, v. 10, p. 34-39, out. 2009.

OLIVEIRA, J. et al. **A anorexia nervosa na adolescência e suas conseqüências na imagem corporal: um olhar psicanalítico.** Cadernos Brasileiros de Saúde Mental. v. 5, set. 2013.

SOPEZKI, Daniela da Silva; VAZ, Cícero E.. **Transtornos Alimentares, Autoestima e a Técnica de Rorschach.** Interação em Psicologia, Curitiba, v. 18, n. 2, 2014.

VERAS, J. L. A. et al. **Relação entre comportamento suicida e transtornos alimentares: uma revisão sistematizada.** Rev Fund Care Online. v. 10, n. 1, p. 289-294, 2018.

WOLF, N. **O mito da beleza: Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres.** Rocco. 1992 apud BARBOSA, S., SILVA, B. R. V. A mídia como instrumento modelador de corpos: um estudo sobre gênero, padrões de beleza e hábitos alimentares. *Razón y Palabra*, v. 20, n. 94, p. 672-687. 2016.

YOM-TOV, Elad et al. **Pro-anorexia and pro-recovery photo sharing: A tale of two warring tribes.** *J. medical Internet research*, v. 14 n. 6, 2012 apud CHOUDHURY, Munmun de. Anorexia on Tumblr: A characterization Study. *International Conference on Digital Health*, v. 5, p. 43-50, 2015.



**A BABÁ QUER PASSEAR:  
APROXIMAÇÕES ENTRE  
ARTE CONTEMPORÂNEA E  
O FEMINISMO NEGRO**

**THALIA MENDES ROCHA**

*Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá (UEM)*

## RESUMO

Ao problematizar sobre como as questões de gênero atravessam as práticas sociais e artísticas, perguntamos: como a arte contemporânea dialoga sobre a discriminação do trabalho das mulheres negras? O objetivo é problematizar os espaços de trabalhos destinados às mulheres negras a partir de obras de artistas contemporâneas, em destaque, a brasileira Ana Flávia Cavalcanti. Com respaldo em teóricos nos Estudos da Cultura Visual realizamos uma pesquisa bibliográfica, de cunho qualitativo. As reflexões estabelecidas nesta pesquisa questionam práticas sociais por meio da Arte Contemporânea.

### **palavras-chave:**

Cultura Visual; Arte Contemporânea; Feminismo Negro; Sexualidade; Empregadas Domésticas.

## INTRODUÇÃO

Segundo Djamila Ribeiro (2019, p. 88) “É preciso questionar padrões estéticos que desumanizam as mulheres negras”. Pensando nisso este resumo expandido visa, por meio da Arte Contemporânea (a qual evoca outras posturas do/a espectador/a, promove diálogos e discussões reais com a vida, subverte os padrões pré-estabelecidos e questiona a si mesma, a sociedade e nosso modo de viver) proporcionar outros diálogos para abordar temas como, direitos trabalhistas, discriminação dos corpos negros e evocar por meio do feminismo negro uma sociedade sem hierarquia de gênero ou privilégios de cor. “É impossível não ser racista tendo sido criado em uma sociedade racista. É algo que está em nós e contra o que devemos lutar sempre” (RIBEIRO, 2019, p. 38).

Para isso, temos como referencial teórico os Estudos da Cultura Visual, um campo de investigação que emergiu no final dos anos 1980, tendo como uma das principais características o deslocamento do olhar para aquilo que visualizamos e pensamos. Pretendemos assim, a partir desse referencial, deslocar as concepções naturalizadas dentro do meio social do qual fazemos parte, possibilitando espaço para que outras questões que não detenham destaque também tenham a oportunidade de ser legitimadas, notadas ou problematizadas. Buscamos desenvolver um olhar ativo e reflexivo mediante a Cultura Visual, frente aos estudos de Arte Contemporânea e feminismo negro. Sobre os Estudos relacionados a Cultura Visual os (ECV), Luciana Borre (2010) destaca que:

*Os Estudos Culturais apresentam como concepção primordial a discussão sobre cultura. Estudam as manifestações culturais de grupos sociais que tiveram, ou ainda têm, por um longo período de nossa história, suas vozes silenciadas pela supremacia de grupos considerados hegemônicos. Seus autores enfocam em questões à constituição de identidades inseridas em sistemas de representação. Também tratam das relações sociais imbricadas pelo poder e dos artefatos e pedagogias culturais que contribuem para a nossa formação (BORRE, 2010, p. 17-18).*

Pensando neste campo de estudo que se preocupa com grupos marginalizados, buscamos então, problematizar os espaços de trabalhos destinados às mulheres negras a partir da performance da artista contemporânea Ana Flávia Cavalcanti (1982--). Como a arte contemporânea dialoga sobre a discriminação do trabalho das mulheres negras? Através da experiência de uma artista negra contemporânea este resumo expandido oportuniza discussões que podem contribuir para modificações em nossa estrutura social hegemônica machista.

## QUEM LEVA A BABÁ PARA PASSEAR? ARTE CONTEMPORÂNEA COMO REFLEXO DE REALIDADES SOCIAIS

Ana Flávia Cavalcanti, atriz, performer e roteirista, realizou inicialmente em 2017 a performance A Babá quer passear que foi reproduzida posteriormente em vários outros momentos e lugares diferentes do Brasil e do exterior. Na ação, a artista se



Figura 1:  
Ana Flávia  
Cavalcanti  
performando em  
uma manifestação  
na Avenida  
Paulista em maio  
de 2019. Fonte:  
Instagram da  
artista.

veste com um uniforme branco típico das babás, senta-se dentro de um carrinho de bebê feito especialmente para comportar um sujeito adulto, na cor rosa choque. No carrinho, encontra-se uma placa com a seguinte mensagem: “a babá quer passear”. Como podemos visualizar na figura 1.

Desse modo, Ana Flávia vai as ruas e fica à espera de pessoas que a empurrem, e quando isso ocorre, durante o trajeto, a artista estabelece diálogos a respeito das condições de trabalho de homens negros e mulheres negras que assumem funções de serviços, tais como, a babá, diarista, o porteiro, manobrista, garçom, cozinheiro, varredor de rua dentre outros/as. Os lugares escolhidos pela performer são estratégicos como bairros de classe média alta, ou de pessoas ricas, ou seja, que empregam estes/as trabalhadores/as. Este é o público alvo desta performance. De acordo com Ana Flávia, nem sempre as pessoas a empurram ou estabelecem algum tipo de diálogo. Isso também reflete a discriminação não somente pelo fato de ser uma mulher negra, mas também de ser uma mulher artista. A ação em questão denuncia muito mais do que a herança escravagista que assola nosso país.

De acordo com o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), das pessoas que exercem serviço doméstico remunerado, como por exemplo, as diaristas, babás, jardineiros e cuidadores no Brasil, 92% (cerca de 5,7 milhões) são mulheres, das

quais, 3,9 milhões são negras. Tendo em vista esses dados podemos também somar as condições de trabalho destas mulheres, que muitas vezes encontram salários precários, uma rotina de trabalho intensa e pouquíssimos direitos.

Segundo Ribeiro (2020, p. 45), referindo-se às empregadas domésticas brasileiras, “Há a tentativa das pessoas brancas em dizer o quanto elas são importantes e ‘quase da família’, ao mesmo tempo que elas ainda seguem ocupando um lugar de marginalidade”. De acordo com Grada Kilomba (2019) as mulheres negras ocupam um lugar muito difícil na sociedade pois estão abaixo dos homens brancos, abaixo das mulheres brancas, abaixo dos homens negros e dessa forma ocupam maior lugar de vulnerabilidade social. Ainda de acordo com Ribeiro (2020, p. 40) “39,09% das mulheres negras estão inseridas em relações precárias de trabalho”.

A performance de Ana Flávia bem como os apontamentos de Ribeiro (2019; 2020) confirmam os reflexos do racismo estrutural e de um sistema hegemônico que exclui e segrega outras identidades que fogem de um determinado “ideal” estabelecido por quem detém o poder historicamente e reforçam ideais que ainda associam atividades de submissão e serviços doméstico as mulheres.

Semelhantemente, Chimamanda Ngozi Adichie (2017, p. 22) afirma que os papéis de gênero são absurdos principalmente quando são critérios para divisão de tarefas, por exemplo. Quando se refere aos serviços domésticos a autora destaca: “saber cozinhar não é algo que vem pré-instalado na vagina. Cozinhar se aprende. Cozinhar – o serviço doméstico em geral – é uma habilidade que se adquire na vida, e que teoricamente homens e mulheres deveriam ter”. Na prática, ainda visualizamos as mulheres assumindo tais funções tanto em casa quanto profissionalmente. Também é possível notar um certo preconceito visto que é comum ouvir de homens quando lhes é solicitado que assumam tais funções, argumentam com a seguinte frase: “isso é coisa de mulher”. Reflexos da marginalização e da discriminação da mulher negra são vistos frequentemente em jornais, relatos, revistas e em estatísticas por todo país.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao gerar discussões sobre trabalho doméstico, sobre a exaustiva carga horária, os baixos salários e a segregação de mulheres negras, nossa intenção é reforçar que quando se referem ao preconceito no Brasil, estamos falando de cor, gênero, sexualidade e também de profissões e sobretudo de papéis sociais. Ana Flávia, assim como tantas outras artistas negras que foram invisibilizadas por muito tempo no campo artístico como Priscila Rezende, Renata Felinto, Rosana Paulino, Tainá Lima (Criola), Juliana dos Santos e Claudia Lara, utilizam suas vozes e seus corpos para promover debates e principalmente mudanças a respeito da realidade da mulher negra em nossa sociedade. Ao debater sobre a realidade destas mulheres não queremos reforçar o preconceito que já existe, pelo contrário visamos contribuir para que elas tenham direitos como qualquer outro/a trabalhador/a, e que possam viver com dignidade.

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Para educar crianças feministas: um manifesto**. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 94 p.

BORRE, Luciana. **As imagens que invadem as salas de aula: reflexões sobre cultura visual**. Aparecida, SP: Idéias e Letras, 2010. 183 p.

IPEA - Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. **Estudo do Ipea traça um perfil do trabalho doméstico no Brasil**. Brasília: IPEA, 2019. Disponível em [https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=35255&Itemid=9](https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=35255&Itemid=9). Acesso em: 25. abr. 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. 249 p.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. Coleção Feminismos Plurais. Editora Jandaíra: São Paulo, 2020. 111 p.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno Manual Antirracista**. 1ª Ed. Companhia das Letras: São Paulo, 2019. 135 p.

ARTE ERÓTICA,  
FEMINISMOS E MODOS  
DE SUBJETIVAÇÃO  
ATRAVÉS DAS ARTISTAS  
ZANELE MUHOLI E TEE  
CORINNE

VANESSA CRISTINA DIAS

*Graduanda em Artes Visuais. Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas*

## RESUMO

No presente trabalho apresento as artistas contemporâneas, Zanele Muholi (1972) e Tee Corinne (1943-2006) e, através de uma metodologia discursiva-visual, analiso uma obra de cada artista, estabeleço relações com a erótica e a crítica cultural feminista de forma breve. O questionamento proposto é: De que modo as obras *Zinzi* e *Tozama, III* de Zanele Muholi e *Woman in wheelchair with other woman, kissing* de Tee Corinne, perpassam o erótico e podem produzir modos de subjetivação outros?

### **palavras-chave:**

Artes visuais; Subjetivação; Sexualidade; Feminismos; Erótico.

## INTRODUÇÃO

Em 1985, surgia o grupo de mulheres artistas denominado Guerrilla Girls (Figura 1), com denúncias contra “a hegemonia masculina e branca nos acervos dos principais museus mundiais, questionando tanto a falta de representatividade feminina, quanto à imagem, idealizada e passiva, da mulher nas obras de arte” (DIAS; BRANDÃO, p. 04, 2018).



Figura 1:  
Guerrilla Girls,  
As Mulheres  
Precisam Estar  
Nuas Para Entrar  
no Museu de Arte  
de São Paulo?  
Exposição 2017,  
MASP. Fonte:  
<https://www.guerrillagirls.com/projects>

A representação da mulher na história da arte é um tema amadurecido e que muitas estudiosas do assunto apontam problemáticas, como a professora pesquisadora Luciana Loponte (2002), que denomina a “pedagogia visual do feminino” presente em obras de arte, como a naturalização e legitimação o corpo da mulher como objeto de contemplação e desejo, transformando esse modo de ver particular na única verdade possível, rotulando mulheres cis, em maioria brancas, como sensíveis e maternais. (LOPONTE, 2002, p. 283-284)

Adiciona-se a essa problemática, a lógica heteronormativa em que vivemos, que presume uma designação entre macho ou fêmea assim que nascemos. Ao longo da vida, implica na adesão de um dos gêneros feminino e masculino e, na expressão do desejo pelo sexo/gênero oposto (LOURO, 2007, p. 88).

A heterossexualidade compulsória, incorre no pensamento dualista binário, que é o pensamento normativo dominante ideológico da cultura ocidental, nos quais homem/mulher, cultura/natureza, corpo/mente, masculino/feminino, sujeito/objeto, razão/emoção, heterossexual/homossexual, etc. estão em dualismos de valor, onde cada lado do dualismo é: “visto como exclusivo (e não inclusivo) e de oposição (ao invés de complementar) e onde um valor maior ou superioridade é atribuído a um disjunto (ou lado do dualismo) em relação ao outro” (GAARD, 2011, p. 199 apud WARREN, 1987, p. 6).

A ecofeminista Greta Claire Gaard (2011), levanta binarismos, como por exemplo, heterossexual/queer, pois não acredita que um dualismo de monossexualidades (heterossexual/homossexual) possa contemplar a opressão e o apagamento que outras orientações sexuais sofrem (GAARD, 2011, p. 200). Além disso, levanta razão/erótico, e explica de que forma ela define o erótico:

*por erótico não me refiro exclusivamente à sexualidade, mas também de forma mais geral à sensualidade, espontaneidade, paixão, alegria e estimulação prazerosa. Eu também espero que o erótico seja definido de várias formas de acordo com determinados contextos históricos e culturais. (GAARD, 2011, p. 200)*

A definição de erótico levantada por Gaard expõe que no pensamento ocidental, o erótico é colocado como isolado e inferior a razão. Para ela, não se trata apenas da sexualidade, ou ato sexual. Isto é, o erotismo pode ser ligado à sexualidade ou não. Mas se faz importante, abranger essas outras acepções que visam construir um erótico longe de violências, normatizações e disciplinas, e que colocam em voga corpos e sexualidades dissidentes.

O presente trabalho é um recorte do trabalho de conclusão de curso em andamento, que discute sobre corpo, sexualidade, erótica e suas formas de discurso por um viés político, artístico, feminista alicerçado no pensamento antifascista e de evocação a Eros:

*Os nazistas eram faxineiras no mau sentido do termo. Trabalhavam com esfregões e vassouras, pretendendo purgar a sociedade de tudo o que eles consideravam ser podridão, sujeira, lixo: sífilíticos, homossexuais, judeus, sangues impuros, negros, loucos. É o infecto sonho pequeno-burguês da limpeza racial que subentendia o sonho nazista. Eros ausente. (FOUCAULT, 2009, p. 369)*

Neste recorte, tenho por objetivo e analisar obras das artistas contemporâneas, Zanele Muholi (1972) e Tee Corinne (1943-2006), realçando-as na história da arte. Além disso, o objetivo é, mesmo que brevemente, estabelecer relações com o erótico e com a crítica cultural feminista, através de uma metodologia discursiva-visual. Perante a seguinte questão: De que modo as obras *Zinzi e Tozama, III* de Zanele Muholi e *Woman in wheelchair with other woman, kissing* de Tee Corinne, perpassam o erótico e podem produzir modos de subjetivação outros?

## SESSÃO

Zanele Muholi, nasceu na África do Sul em 1972 e tornou-se uma das fotógrafas mais aclamadas da atualidade. A artista se descreve como ativista visual e desde os anos 2000 documenta e celebra vidas das comunidades negras lésbicas, gays, trans, queer, não-binárias e intersex da África do Sul. Suas temáticas permeiam, o amor, a intimidade, a violência e o preconceito relacionadas ao trabalho, ao racismo, ao eurocentrismo e políticas sexuais.



Figura 3:  
Woman in wheelchair with other woman, kissing. Tee Corinne, Woman in wheelchair with other woman, kissing, 1970s, Lesbian Herstory Archives Photo. Fonte: <https://m.facebook.com/lestimegeneve/photos/a.139206290060615/263740807607162/?type=3>

A obra *Zinzi e Tozama III* (2007) (Figura 2), da série *Being*. Na qual, Muholi capturou duas mulheres negras e lésbicas em um momento que sugere intimidade e prazer. Na imagem em preto e branco, o casal que se conecta corpo a corpo. Uma das mulheres tem seu rosto à mostra, já a outra, encontra-se de costas. A iluminação revela a intimidade entre as duas personagens. Além disso, o rosto que aparece, sorri e não olha diretamente para a câmera.

Já a norte-americana Tee Corinne (1943-2006), foi uma fotógrafa que fazia uso da solarização em suas fotografias, um processo que ela atribuiu a fim de preservar a identidade de suas modelos, por medo de repressão. Seu tema principal era basicamente, mulheres lésbicas e sua relação com o sexo e a sexualidade. A artista colocava o sexo como central para a identidade e comunidade lésbica, fazendo imagens que pareciam estar ausentes no mundo ao seu redor.



Na obra *Woman in wheelchair with other woman, kissing* (1970s) (Figura 3). Corinne, capturou duas mulheres se beijando, uma delas encontra-se em cadeira de rodas, a outra aparece apenas do tronco para cima. Apesar da fotografia solarizada, é possível identificar o beijo, a nudez e, um dos braços da mulher fora da cadeira de rodas, está entre as pernas da parceira que encontra-se sentada na cadeira.

O erotismo de ambas as fotografias se encontra justamente no assentamento da intimidade, do prazer e do afeto. A obra de Muholi subverte o estereótipo de que lésbicas africanas não são amorosas. Podendo promover a empatia, a valorização da existência e resistência de uma minoria. A obra de Corinne, subverte a imagem de que mulheres e pessoas com deficiência não são seres desejantes, nem possíveis de serem desejados (fora da

heterossexualidade compulsória). A subversão dos padrões de sexualidade, corpo, normalidade, e esteriótipos, acontecem através da exposição da lesbianidade ativa de duas mulheres pretas, da exposição de duas mulheres lésbicas fora do padrão social de magreza e, da presença atípica de uma mulher com deficiência. Sendo assim, a obras refletem para um erótico não disciplinar, pois enfatizam corpos, prazeres e sexualidades dissidentes. Em ambas as imagens não há passividade, as mulheres aparecem como sujeitos, desejam e são desejadas.

Sobre sua postura política e artística perante o tema da intimidade, a artista, feminista e ativista Muholi explica:

*I produce pictures that are intimate, because I'm an intimate being. It starts by the same sex-love that is disorganizing the mindset of the homophobe. [...] Projecting positivity sometimes*

Figura 2:  
Zinzi e Tozama III.  
Zanele Muholi,  
Zinzi e Tozama, III.  
Mowbray, Cidade  
do Cabo. 2010.  
Fonte: <https://lens.blogs.nytimes.com/2012/05/23/theft-stalls-but-does-not-stop-a-project/>

*can lead to the change. Projecting brutality and violations could lead to further violence. So, I think that we need to find a balance in which we project these realities. (MUHOLI, 2013)*

Desta forma, pode-se admitir que ambas as artistas, atuaram com práticas artísticas feministas que buscam produzir rupturas e deslocamentos no pensamento ocidental dualista binário. Mesmo que nem toda vertente do feminismo corrobore com questões acerca da libertação sexual ou da pornografia, algumas vertentes buscam “reinventar o erotismo, construir novas formas de prazer, libertar o perverso, resgatar o desejo...” (MORAES, 1984, p.47).

Sendo assim, as imagens analisadas podem produzir subjetividades outras, pois permitem expandir os limites do entendimento e da particip(ação) erótica. Isto é, pautam e criam um elo entre arte e vida, entre arte e experiência, propondo “estéticas feministas da existência” (RAGO, 2004, p. 38).

## REFERÊNCIAS

DIAS, V. C.; BRANDÃO, C. M. M. **Arte Erótica, Sexualidade e Poder**. Revista Seminário de história da arte, Pelotas, v. 1, n. 7, p. 1-17, 2018. Disponível em <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/13540>

FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Org.: Manoel Barros da Motta. 2 ed. p. 366-370. Rio de Janeiro: Forense Universitana, 2009.

GAARD, G. C. **Rumo ao ecofeminismo queer**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 197-223, 2011. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000100015>

LOPONTE, L. G. **Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 10, n. 2, p. 283-300, 2002. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X20020002000002&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X20020002000002&lng=pt&nrm=iso)

LOURO, G. L. **Um corpo estranho - Ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. 2.ed. Belo Horizonte: Grupo Autêntica, 2007.

MORAES, E. R.; LAPEIZ, S. **O que é pornografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MUHOLI, Z. **Curta-metragem Human Rights Watch**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9aiufq04dp0&t=667s>. Acesso em: 24 jun. 2021.

RAGO, M. **Feminismo e Subjetividade em Tempos Pós-Modernos**. In: COSTA, C. L.; SCHMIDT, S. P. (Ed.) *Poéticas e Políticas Feministas, Mulheres*, 2004, pp.31-42.

**“PADÊ DAS MOÇAS”:  
FEMINISMOS E  
ENCRUZILHADAS EM  
ZONA CONTAMINADA DE  
CAIO FERNANDO ABREU  
PELA CIA.  
DO SANTO FORTE**

**TAUANE NUNES ALAMINO**

*Mestranda em Letras pelo IBILCE/UNESP. Bacharela em Artes Cênicas pela  
Universidade Estadual de Londrina e Diretora da Companhia do Santo Forte*

## RESUMO

O presente trabalho explora o conceito de encruzilhadas de Leda Maria Martins subsidiando a interseccionalidade do ponto de vista artístico. Apresenta a noção de encruzilhada dentro do feminismo explicado por Carla Akotirene. Aborda o feminismo marxista por meio das produções Calibã e A Bruxa, O Ponto Zero da Revolução e Mulheres e a Caça às Bruxas de Silvia Federici para refletir sobre o poder das mulheres sobre seus corpos e o interesse do Estado em controlar a fertilidade feminina, questões que constituem o conflito dramático do texto teatral Zona Contaminada de Caio Fernando Abreu, performado pela Cia. Do Santo Forte no ano de 2020 como contrapartida do Prêmio Nelson Seixas de Teatro – Produção da Secretaria Municipal de Cultura de São José do Rio Preto.

### palavras-chave:

Feminismo; Encruzilhada; Interseccionalidade; Orixás, Zona Contaminada; Caio Fernando Abreu.

## INTRODUÇÃO - VENHO SAUDAR A ENCRUZILHADA

Esta pesquisa se ampara nos estudos de gênero e da mitologia dos orixás como referentes da análise da peça teatral *Zona Contaminada* de Caio Fernando Abreu (1948 – 1996). O texto teatral é uma distopia protagonizada por duas irmãs sobreviventes de um desastre nuclear e as últimas mulheres saudáveis e férteis em um contexto repleto de violências, fome, doenças contagiosas e impactos ambientais.

Na obra podemos observar entrecruzamentos diversos, por exemplo, o encontro entre Iansã e Oxum, mulheres e homens, religiões de matriz africana e cristianismo, oprimido e opressor, real e imaginário, todos postos em diálogo e/ou confronto. Vale lembrar que uma encruzilhada não se constrói de caminhos direcionados ao mesmo sentido, mas sim um ponto de cruzamento de sentidos diferentes, como podemos observar na definição de Leda Maria Martins

*O termo encruzilhada, utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos. (MARTINS, 1997, p. 28)*

Tenho consciência da existência de uma encruzilhada epistêmica de colisão entre a abordagem feminista marxista e as pautas identitárias, o que tem sido muito discutido de forma calorosa em debates e artigos de militantes e produtoras de conhecimento de ambas as vertentes. No entanto, considerando a interseccionalidade como uma ferramenta analítica, como propõe Akotirene (2019, p. 34), escolho manter o embate considerando os pontos essenciais para munir a pesquisa.

A escolha metodológica de escrever em primeira pessoa do singular ocorre também para situar meu local de fala. Quando escrevo e conduzo minhas linhas de raciocínio, me expresso do ponto de vista de uma mulher, mãe, artista, umbandista, cartomante, periférica e bissexual. Deixarei o plural para momentos em que estiver falando de posicionamentos e escolhas coletivas, como no trabalho realizado com a Cia. Do Santo Forte<sup>1</sup>, coletivo artístico que dirijo, ou quando mencionar vivências de terreiro.

## O CRUZAMENTO DE CAMINHOS

*Venho saudar a encruzilhada  
Lugar sagrado  
Onde Exu fez sua morada  
Encruzilhada é cruzamento de caminhos*

---

<sup>1</sup>A Cia. Do Santo Forte é uma companhia profissional de Artes Cênicas que mantém sua pesquisa e prática artística baseada nos “Arquétipos da umbanda para o trabalho do ator”. O grupo dirigido pela diretora Tauane Santo Forte atua em São José do Rio Preto/SP desde 2014 e tem comprometimento com causas feministas e combate ao racismo religioso. O coletivo foi contemplado pela Prefeitura Municipal de São José do Rio Preto por meio da Secretaria de Cultura com o Prêmio Nelson Seixas de Produção Teatral para executar a encenação da obra no segundo semestre de 2020 em ambiente virtual. A metodologia do grupo aplicada neste contexto, consistiu em analisar a narrativa teatral e reconhecer características das personagens que se aproximam das entidades e divindades da Umbanda e do Candomblé, encaminhando o processo criativo de atuação e encenação para o teatro contemporâneo em suporte midiático. Dessa maneira, a comédia de Abreu converge com muitos dos propósitos do grupo, já que na peça são apresentados os “orixás de frente” das personagens protagonistas.

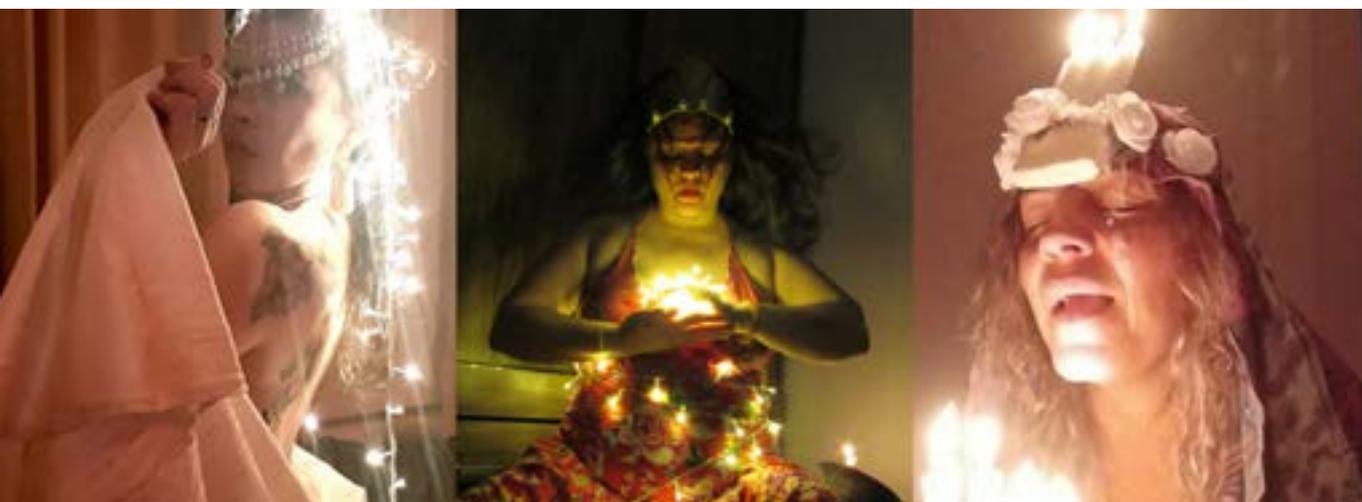


Figura 1:  
Mulheres em Zona  
Contaminada  
da Cia. Do Santo  
Forte

*Venho pedir proteção para os seus filhos  
Venho dar boa noite  
Boa noite, à Lua  
Venho dar boa noite  
Boa noite, ao Mestre Tranca-Rua  
Trago marafo, charuto e padê  
Peço a Exu que venha nos valer  
Pra Dona Padilha trago uma rosa  
Por que ela é muito formosa*

*- Ponto Cantado de Umbanda*

Encruzilhada, ou encruza na umbanda, é o lugar onde são feitas oferendas a Exu e Pombagira. Essas oferendas têm as mais variadas funções, como proteção, prosperidade, descarrego, entre outras e são chamadas de padê. Carla Akotirene (2019, p. 13-14) afirma

*Segundo profecia iorubá, a diáspora negra deve buscar caminhos discursivos com atenção aos acordos estabelecidos com antepassados. Aqui, ao consultar quem me é devido, Exu, divindade africana da comunicação, senhor da encruzilhada e, portanto, da interseccionalidade, que responde como a voz sabedora de quanto tempo a língua escravizada esteve amordaçada politicamente, impedida de tocar seu idioma, beber da própria fonte epistêmica cruzada de mente-espírito.*

Como brasileira umbandista que escolheu analisar um texto que apresenta as personagens femininas como “Iansã de Frente” e “Oxum de Frente”, considero essencial facilitar a compreensão das encruzilhadas que constituem não só o texto de Abreu, mas a cultura que constitui uma identidade brasileira. Para isso, é importante retornar ao período histórico que precede essa ideia de identidade. A pesquisadora Leda Maria Martins (1997, p. 25) contextualiza

*[...] as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, intersecções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações.*

De acordo com a autora, é exatamente “pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira”. Martins afirma: “a cultura negra é uma cultura de encruzilhadas” (1997, p. 26).

A relação do orixá Exu acerca das encruzilhadas para desenvolver as epistemes africanas também é citada pela autora.

*Nas elaborações discursivas e filosóficas africanas e nos registros culturais dela também derivados, a noção de encruzilhada é um ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem iorubá uma complexa formulação. Lugar de intersecções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Exu Elegbara, princípio dinâmico que medeia todos os atos de criação e interpretação do conhecimento. Como mediador, Exú é o canal de comunicação que interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos. Nas narrativas mitológicas, mais do que um simples personagem, Exu figura como veículo instaurador da própria narração. (MARTINS, 1997, p.26)*

Os filhos de umbanda, assim como os iniciados no candomblé, têm o conhecimento: “sem Exú não se faz nada”. Ao abrir uma gira de Umbanda, ou preparar um ebó para qualquer orixá, é necessário pedir licença a Exú. Ele é o guardião estabelecido da comunicação entre um ponto e outro, entre o mundo dos humanos e o mundo dos espíritos e, por isso, responsável por criar as conexões necessárias para realizar qualquer ritual ou transportar qualquer conhecimento. Percebe-se a importância de considerar tanto do ponto de vista criativo como analítico, que a “instância simbólica” da encruzilhada é essencial para produzir discursos relacionados a cultura de terreiro. Martins (1997, p. 28) apresenta a encruzilhada pertencente a

*[...] esfera do rito e, portanto, da performance, é lugar radical de centramento e descentramento, interseções e desvios, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção signífica diversificada e, portanto, de sentidos. Nessa via de elaboração, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articulado pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas de efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais.*

Reconheço-me como esse sujeito híbrido. Acúmulo em meu corpo e em minhas criações uma série de referências, culturas e opressões. Isso revela minha necessidade de encarar as encruzilhadas como uma ferramenta possível para enfrentamento ao patriarcado capitalista.

Nesse movimento de identificação, é importante mencionar como a interseccionalidade ampara os ativismos inspiradores para a Cia. Do Santo Forte. De acordo com Akotirene (2019, p. 15-16), “o feminismo negro dialoga concomitantemente entre/com as encruzilhadas”. A autora nomeia as “avenidas identitárias do racismo, cisheteropatriarcado e capitalismo”, e defende: “o

letramento produzido neste campo discursivo precisa ser aprendido” por todas as pessoas violentadas nessas avenidas, citando o exemplo de “lésbicas, gays, bissexuais e transexuais, [...] pessoas com deficiência, indígenas, religiosos do candomblé e trabalhadoras”. A pesquisadora explica que não se pode ignorar o padrão administrador das opressões contra mulheres, constituído de forma heterogênea, criando vítimas de “colisões múltiplas do capacitismo, terrorismo religioso, cisheteropatriarcado e imperialismo”. De acordo com ela, essas estruturas combinadas demandam dos grupos acidentados ferramentas conceituais sobre “raça, classe, nação e gênero” além de “sensibilidade interpretativa dos efeitos identitários”, com atenção a matriz colonial moderna, para evitar o desvio analítico para um único eixo de opressão (AKOTIRENE, 2019, p. 12-13).

Pode-se observar que quanto mais avenidas identitárias uma pessoa percorre, mais esta pessoa está sujeita a ser atirada à fogueira do patriarcado capitalista. Este é o tema do tópico a seguir.

## CONDENADAS PELA LEI DA INQUISIÇÃO

*Foi condenada  
Pela Lei da Inquisição  
Para ser queimada viva  
Sexta-Feira da Paixão  
O padre rezava  
E o povo acompanhava  
Quanto mais o fogo ardia  
Ela dava gargalhada*

- Ponto Cantado de Pombagira

Consciente da importância de abordar questões de classe para compreender opressões acerca do corpo feminino e observando a referência à morte de Carmem, queimada em uma fogueira em *Zona Contaminada*, é fundamental a leitura do trabalho de Silvia Federici sobre o assunto.

Na obra de Abreu, o suicídio de Carmem é por meio do fogo que, de acordo com ela, “purifica”. Numa aproximação à morte de diversas bruxas na inquisição, o auto sacrifício de Carmem pode ser lido como um ato heroico para salvar a irmã, por ter consciência de sua fragilidade dificultar a fuga de Vera colocando ambas em risco.

Diante desse contexto de reprodução social extrai-se o debate feminista sobre o papel social da mulher no patriarcado historicamente construído mediante a ideia de submissão, do cuidado e da maternidade compulsória, repleta de ilusões românticas que escondem a crueldade de um controle social sobre seus corpos e suas existências.

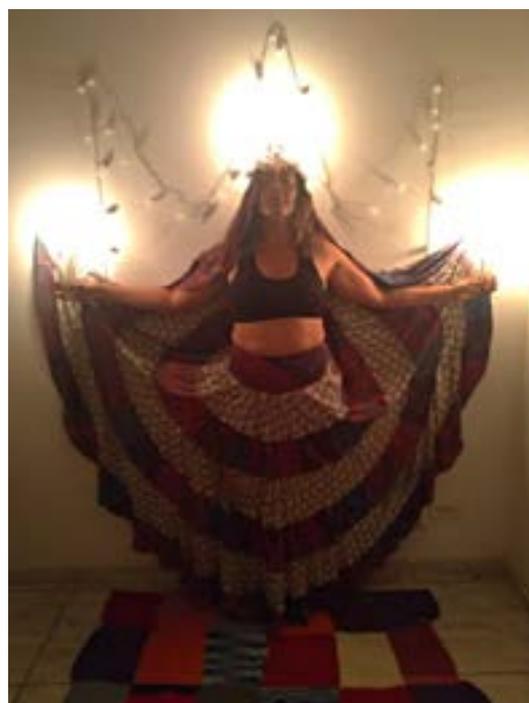


Figura 3:  
Ventre  
Esperançoso de  
Vera em Zona  
Contaminada da  
Cia.do Santo Forte

Na Idade Média as mulheres autônomas sobre seus corpos foram dizimadas ou reprimidas pela Santa Inquisição. Eram essas mulheres que dominavam medicinais naturais, controlavam a própria fertilidade, usufruíam livremente da própria sexualidade e da própria fé, escolhiam viver sozinhas, dominavam espaços públicos e não dependiam dos homens. Por essa razão foram mortas e ameaçadas, pois infringiam o padrão de feminilidade aceitável delineado para a mulher merecedora da sobrevivência e da proteção masculina. Assim, as mulheres para se manterem vivas, foram confinadas aos trabalhos domésticos não remunerados dentro dos casamentos monogâmicos (exclusivamente com homens), obrigadas a seguir uma religião temente a um Deus masculino servindo a Igreja Católica, submetidas a cuidar dos filhos e demais familiares e à obediência dos pais e maridos como um desígnio de Deus.

Em *Calibã e A Bruxa*, Silvia Federici nos apresenta, sob a perspectiva histórica como o ideal de feminilidade foi construído a fim de controlar e subjugar as mulheres e o corpo feminino.



Figura 2:  
Carmem

Altar em Zona  
Contaminada da  
Cia.do Santo Forte

A rebeldia marca o padrão de comportamento de Vera, enquanto Carmem apresenta-se ao longo da obra em um padrão mais próximo a esse ideal de mulher. No entanto, desse ponto de vista, um dos elementos mais interessantes na obra de Abreu é justamente o fato de os papéis se invertermem em relação à lógica do patriarcado capitalista. Na cena final, enquanto Vera aceita a maternidade solo e a partir disso vislumbra a esperança de um futuro melhor, Carmem prefere morrer e eliminar simbolicamente qualquer vestígio de uma feminilidade estereotipada e aprisionadora. Atribui-se, portanto, uma condição heroica para as personagens: uma como a esperança de uma nova era e a outra como mártir.

Em *O Ponto Zero da Revolução*, na introdução do capítulo denominado “Reprodução e Luta Feminista na Nova Divisão Internacional do Trabalho”, Federici aponta fatos importantes sobre a situação reprodutiva e social das mulheres nas últimas décadas. De acordo com a autora, criou-se um ativismo muito voltado para a proteção da mulher sem considerar a violência do capitalismo sobre o corpo feminino (FEDERICI, 2019, p. 139).

Considerando o contexto da peça teatral, em que se deseja capturar mulheres para cumprirem missão reprodutiva, reforça-se a ideia do corpo feminino com a função principal de gerar vida independentemente de sua vontade. Os motivos para isso não são apenas ficcionais, como a autora aponta, mas também há muito interesse do nosso sistema econômico global em manter as mulheres férteis e produtivas

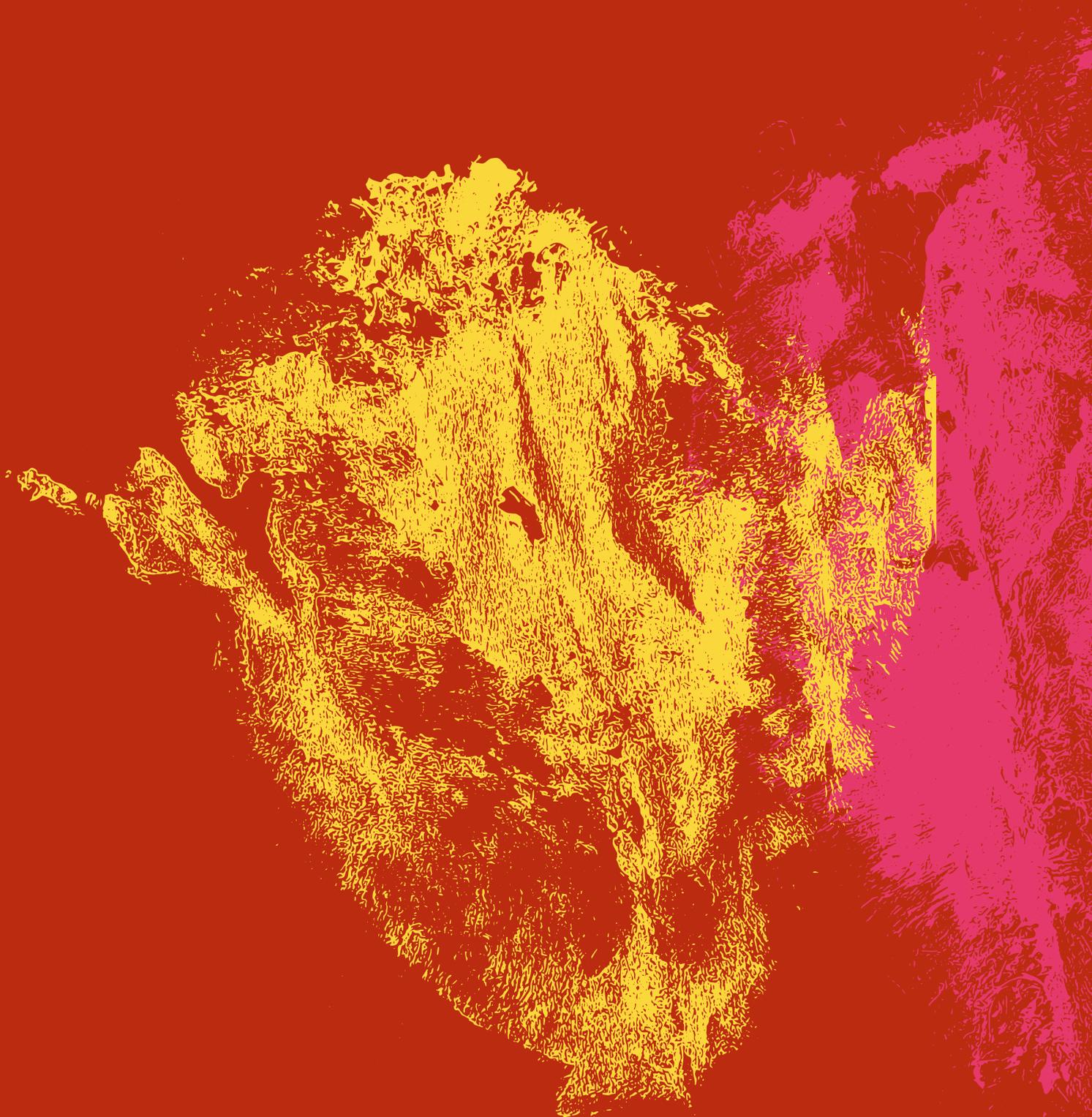
*(...) a globalização da economia provocou uma grande crise na reprodução social da população da África, da Ásia e da América Latina, e que essa crise se manifesta por meio de uma nova divisão internacional do trabalho, que se aproveita da mão de obra feminina dessas regiões a fim de assegurar a reprodução da força de trabalho nas “metrópoles”. Isso significa que todas as mulheres estão sendo “integradas” à economia mundial e exercem uma dupla função produtiva, produzindo trabalhadores para as economias locais e os países industrializados, além de mercadorias baratas destinadas à exportação (FEDERICI, 2019, p. 139-140).*

Reconhecer o corpo feminino como mercadoria produtiva e reprodutiva é parte importante da reflexão artística e analítica para disseminar o feminismo. Quando consideramos as avenidas identitárias onde esses corpos se encontram, percebemos como a violência ocorre de modo ainda maior e mais frequente.

Com base nos estudos apresentados, compreendo que aplicar o conceito de encruzilhada contribui para a produção de conhecimentos e obras de arte antirracistas e feministas.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **Teatro Completo**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. **Mulheres e a caça às bruxas: da idade média aos tempos atuais**. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.
- FEDERICI, Silvia. **O Ponto Zero da Revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: O Reinado do Rosario no Jatoba**. São Paulo: Perspectiva. 1997.





GT 06  
CONTRAS-  
SEXUALIDADE:  
OUTRAS FRONTEIRAS  
PARA A ARTE  
CONTEMPORÂNEA

IMAGINE UMA DRAG  
QUEEN TRAVESTI NUA  
QUE NÃO SEJA PRA  
VOCÊ GOZAR?

LUA LAMBERTI DE ABREU

*doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação  
da Universidade Estadual de Maringá (PPE-UEM)*

## RESUMO

O presente trabalho visa tensionar algumas noções, até então pressupostas, quanto às artes transformistas e o consumo estético e/ou sexual, não só das Drag Queens mas, aqui, tomando como interlocutora uma artista travesti que também carrega o estigma da fetichização por parte da hétero-cis masculinidade hegemônica. Para subsídio teórico, dialogaremos com autorias do campo do Gênero como Paul Preciado (2017; 2018; 2020), Virginie Despentes (2016), Sam Bourcier (2020; 2021), visando desassociar a corpa travesti do fetiche sexual, as artes transformistas do consumo estético de ordem estadunidense e comercial e a hegemonia cisgênera de homossexuais masculinos na criação de personas Drag.

### **palavras-chave:**

Drag Queen; Travesti; Contrassexualidade.

## INTRODUÇÃO

Uma das premissas da pós pornografia é descentralizar o escopo da produção visual erótica e/ou sexual do sujeito cis masculino, o consumidor, o corpo que goza. Realocar o corpo e os desejos, as pulsões, a *potentia gaudendi* (PRECIADO, 2018) num sentido que não opere de e para o gozo do falo cisgênero heterossexual branco tem a ver, também, com legitimar práticas sexuais que foram historicamente abominadas por não existirem em prol das práticas (re)produtivas, atrelando a isso as moralidades burguesas, os tabus cristãos e a necessidade de captura dos corpos e desejos para a produtividade capitalista (PRECIADO, 2020).

Dito isso, em concordância com Virginie Despentes (2016), entendemos também que a pornografia e o trabalho sexual não são somente uma violência e uma opressão contra as corpos designadas como mulheres, sujeitas racializadas, as putas, as trans, as bixas e, e, e. É também, nesse mesmo lugar que nos colocam enquanto oprimidas, que podemos dobrar e fazer disso o caminho para inventar alguma saída. No caso do trabalho sexual, ainda dialogando com a autora, é a forma de tirar dinheiro e sobrevivência do não lugar que nos colocam com intenções violentas.

Não é aqui o intuito polarizar as discussões quanto à positividade ou negatividade das práticas de consumo sexual, muito menos cair num romantismo utópico de pensar que as realidades podem ser reduzidas aos lapsos de pensamentos e teorias da academia que, como Preciado (2020) concorda, é onde está todo o conhecimento que já morreu. O que nos interessa destacar aqui é que da mesma forma que criam espaços para guardar tudo aquilo que a moral não quer ver, criamos nós, em outras medidas, as formas de negar os espaços que não nos querem a fim de forjarmos territórios mais afeitos aos modos de ser, estar e desejar que desobedeçam a premissa normativa. A sarjeta é, também, o cerne das descabidas, a fronteira das que não são bem-vindas, a navalha que rasga o cliente que não paga.

Nesse sentido, propõe-se aqui uma discussão acerca da produção artística de linguagem transformista, ou Drag, enquanto uma ressignificação de uma corpa travesti que expõe sua nudez rompendo um paradigma que coloca no imaginário social a sujeita travesti como sinônimo de prostituta. Lembrando que não há problema algum em transmuleres e travestis tirarem seu sustento da prostituição e do trabalho sexual, a problemática seria, talvez, elencar isso como a única opção, o que não só não é uma verdade como também endossa a violência e a exclusão de tal grupo das camadas sociais mais valorizadas e dos meios de produção.

É possível, então, pensar em uma corpa travesti desnuda ou minimamente vestida, performando pela linguagem transformista algo que vá além do desejo estereotipado do sujeito gozante hétero-cis-masculino? Para discutir tal possibilidade, trazemos para a discussão um fragmento de um ensaio fotográfico da *Drag Queen Galathea X*, tensionando os limites do fetiche e da subversão a partir do lugar de estigma.

## TRANSFORMISMO, EROTISMO E RESSIGNIFICAÇÃO

A performance *Drag* pode ser entendida como um laboratório de experimentação com tecnologias de gênero (PRECIADO, 2018), não esquecendo que apenas a prática transformista por si só não pressupõe, necessariamente, uma subversão



Figura 1:  
Galathea X;  
Acervo pessoal da  
Artista; Fotografia  
de Roberta Stubbs

ou uma resistência, artistas *Drags* podem sim reproduzir padrões violentos e hegemônicos. A pessoa em questão, Galathea X, é uma criação que flerta com categorias do abjeto, do ridículo, do *nonsense* e da sexualidade. Ressaltando que se trata de uma artista travesti, podemos entender também que rompe um suposto binário de que *Drag Queens* são homens gays que emulam feminilidades, como uma inversão binária de gênero.

A imagem em questão não surge de uma necessidade específica, ou seja, não foi pensada para alguma finalidade além de sua própria existência. Podemos identificar na construção imagética alguns elementos do que Sam Bourcier (2021) identifica como performance feminista, ou seja, a precariedade, o não compromisso com a mercadologia da obra, o interesse em politizar e potencializar

o corpo para além do consumo e, aqui, ressalta-se o consumo sexual também.

Há também uma questão: comumente, a figura da *Drag Queen* é entendida como superlativo de feminilidade, exagero. Podemos identificar na imagem, porém, um minimalismo de elementos. É de se pensar se é necessário cumprir uma tabela – maquiagens, perucas, figurinos extravagantes – para construir uma persona transformista. Vale ressaltar que, mais do que escancarar as ficções de gênero, a *Drag* também carrega em si outros elementos de materialidade, o que o Sam Bourcier (2020) chama de *Drag* mariposa, situação em que as artistas não têm acesso às tecnologias de ordem hegemônica do que seria uma *Drag* tradicional, aos moldes estadunidenses e, conseqüentemente, afinadas ao circuito de consumo estético.

Em vista disso, tensiona-se aqui os acessos de materialidade, ou seja, um atravessamento econômico também que, além da noção errônea de que *Drag Queens* são homens gays que emulam o gênero feminino, contrapõe a ideia de polimento e comprometimento com uma estética de ordem hegemônica e consumista.

A corporalidade da artista denuncia um interesse em desfigurar o corpo, inserindo outras noções de sexualidade no campo do imaginário que não estejam submetidas às coreografias da hetero-cis-sexualidade, algo mais próximo do que Preciado (2017) propõe enquanto contrassexualidade, corpos desejanter pouco afeitos às normatividades binárias.

A linguagem corporal, somada a subversão dos parâmetros gerais que delineiam uma *Drag Queen*, operam numa chave do estranhamento, ao mesmo tempo que expõe o corpo desnudo para a câmera, também convida a redescobrir corporalidades para além do que os dispositivos da pornografia tradicional e, normalmente, hétero-cis-centradas, esperam de corpos travestis. A intersecção de negações – o fetiche e o consumismo estético – fazem parte da poética da persona que contorce o corpo para escapar do que se projeta sobre si. O que mais pode um corpo, além do que dizem que pode?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em vista dos deslocamentos artístico-visuais propostos pela transformista, é possível identificar uma prática mais próxima do pós-pornô, da contrassexualidade e da ausência, ou melhor, da não pressuposição de um espectador cis-hétero masculino, entendendo o corpo não como algo a ser consumido por um outro que visa gozar, mas sim reivindicar uma autonomia e novas coreografias eróticas que flertem com outras possibilidades de ser e estar no mundo.

Enquanto estética, identificamos uma *Drag* que se produz no intuito de desconstruir a imagem tradicional de uma referência estadunidense de tal arte, menos compromissada com a reiteração de um padrão estético posto que, por exemplo, não apresenta um rosto maquiado ou perucas ou mesmo figurinos de ordem normativa. A presença de uma cauda flerta com as possibilidades tranimais e pós humanas, ou mesmo a ausência de roupas exorbitantes que retiram a necessidade de uma (re)produção dos consumos do universo da moda.

Válido destacar também que a presença mais notável, porém também oculta, é o cu. Concordando com Preciado (2017), o cu manda o sistema sexo-gênero à merda. O que é um cu travesti? Um cu *Drag Queen*? O que difere um cu? Por mais delicioso que possa ser um aprofundamento nas discussões ficção/anais, por ora basta

entender o cu como um eixo que, longe de apagar as diferenças, obriga-nos a lidar com a humanidade em sua mais singela existência: a fecalidade, a exposição, o que se luta para esconder e tem medo de escancarar. É menos sobre tirar o cu da reta e mais sobre botar o cu pra jogo.

Não há uma pretensão de concluir nada, mais do que isso, pressupomos instaurar novas questões para pensar *Drag* sem cair nas capturas mercadológicas e na reiteração de uma feminilidade de consumo e reiteração da cisnorma, possibilidades que não dependam tanto dos poderes aquisitivos ou de pagar tributos às supostas fórmulas de como e quem pode fazer arte transformista.

## REFERÊNCIAS

BOURCIER, Sam. **Homo Inc.Orporated: O triângulo e o unicórnio que peida**. São Paulo: N-1 edições, 2020.

BOURCIER, Sam. **Compreender o Feminismo**. Salvador – BA: Editora Devires, 2021.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo: N-1 edições, 2016.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrasexual: práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: N-1 edições, 2017.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

PRECIADO, Paul B. **Um Apartamento em Urano: crônicas da travessia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020

# SCIENTIA SEXUALIS VS ARS EROTICA: SIGNIFICAÇÃO NA IMAGEM SAPATÃO

MARIANA PACOR

*Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo "Júlio de Mesquita Filho"*

## RESUMO

Tratamos de corporalidades que se fazem lésbicas através da edificação de uma cultura, de uma ars erotica que busca a autorrepresentação, o autorretrato e a autonomia. A sapatão ressignifica a outridade negativada construindo uma alteridade poderosa, que não busca ser assimilada pelas regras do sistema sexo/gênero. Para a sapatão: a marginalidade da contracultura é seu campo de poder, onde se articula em micro-poderes e micro-resistências diárias, construídas coletivamente. Vemos a significação de um “outro lugar” através das imagens lésbicas de JEB, J L Borges, Cheryl Clarke e Audre Lorde.

### **palavras-chave:**

Sexualidade; Lesbianidades; Cultura; Arte; Poesia.

## INTRODUÇÃO

*Scientia sexualis versus ars erotica*. Foucault informa que o sexo, ou melhor, a verdade<sup>1</sup> do sexo é no Ocidente um discurso apropriado pela ciência médica que se empenha no escrutínio total das suas práticas e funções. O saudável do sexo está em jogo, o sexo passa a representar um perigo iminente quando é estabelecido como causa de um sem número de doenças. Assim, as práticas sexuais passam por um regime confessional que se dá, depois da igreja, no gabinete médico. O médico extrai do paciente a narração de seus prazeres, para devolvê-los a ele em forma de sintoma ou causa patológica. No confessorário, seria devolvido em forma de pecado e penitência. “A verdade não está unicamente no sujeito, que a revelaria pronta e acabada ao confessá-la. Ela se constitui em uma dupla tarefa: presente, porém incompleta e cega em relação a si própria, naquele que fala, só podendo completar-se naquele que a recolhe” (FOUCAULT, M., p.75, 2020).

O discurso de verdade sobre o sexo vai sendo construído e transformado pela religião, na confissão dos pecados e na cura pela penitência; depois, pela ciência-médica, na confissão de práticas transformadas em saudáveis ou não saudáveis. Todo o aparelho discursivo religioso-científico se organiza para ocultar do sexo um segredo: o prazer. Forja-se, em companhia da verdade moral do sexo, a verdade biológica do sexo. O sexo é a máquina reprodutiva que mantém um corpo social vigoroso e saudável, da família para o Estado e só. Oculta-se, então, do sexo os seus prazeres, é “contruído em torno do sexo e a propósito dele um imenso aparelho para produzir a verdade, mesmo que para mascará-la no último momento” (FOUCAULT, M., p.63, 2020).

Já no Oriente, o sexo é *ars erotica*, passada de geração em geração como segredo. De discípulo em discípulo, a verdade é extraída do prazer, sua matéria formativa, então há tantas verdades e discursos quanto existem prazeres. Tudo é recolhido da experiência e não das proibições e permissões da lei. O prazer não tem utilidade mais do que ser em relação a si mesmo, experimentado ao máximo, buscado nas reverberações do corpo e da alma. O prazer é passado como um segredo não por ser considerado obsceno ou infame, mas por ser sua forma mais eficaz de aplicar-se a si mesmo. O prazer é segredo porque o segredo é prazer.

Entre *scientia sexualis* e *ars erotica*, no Ocidente, criamos novos prazeres que irrompem da vontade de saber sobre o sexo, de saber sobre o prazer, e de produzir verdade sobre ele. Aqui se inscreve a disputa sapatão.

O fazer histórico é a ruptura da fixidade nas oposições binárias que aparentam ser inerentes e permanentes. Há Ocidente no Oriente e Oriente no Ocidente. Masculino é a supressão total do feminino, e seu contrário, mas as noções de feminilidade e masculinidade inscritas nesses termos podem ser localizadas num espaço/tempo específico e estão sempre em transformação. As palavras, os fatos e os conceitos não se estabelecem discursivamente, ou historicamente, sem conflito. Gênero, para Joan Scott, é uma categoria de análise das relações sociais e do poder inscrito na disputa de significação do masculino/feminino e na manutenção

---

<sup>1</sup> Estamos falando de uma verdade constituída historicamente. Quando dizemos “verdade”, tratamos aqui, de evidenciar o caráter inventivo do conhecimento nas suas produções de “verdade”. Pensamos na ordem discursiva científica que se apoia na formulação do que é “verdadeiro”, ou o que é “verdadeiramente”. E, assim, colocamos em tensão as histórias das verdades do sexo, uma que se forma regulada pela *scientia sexualis* e aquelas que se formam a partir de lugares outros, intimamente ligados com a produção de subjetividades desviadas dessa *scientia*.

naturalizada do binômio que nega outras possibilidades de identificação. Nunca é sem conflito que uma hegemonia se estabelece, ao contrário, a violência necessária para que se estabeleça demonstra a existência de grande resistência. Inquisição, patologização, encarceramento, assassinatos, estupros e confissões fazem o papel repressivo dos gêneros e das sexualidades, mantendo a significação do binômio feminino/masculino subscrita aos ideais hegemônicos de feminilidade/masculinidade, ao mesmo tempo em que impedem as possíveis transgressões dessa binaridade que se organiza reprodutivamente pela heterossexualidade.

Para Monique Wittig, a lésbica não é uma mulher, desfaz o mito da mulher única e se identifica aquém e além do feminino/masculino hegemônico, rompendo o contrato heterossexual de complementariedade.

*A recusa em se tornar (ou continuar) heterossexual sempre significou recusar a se tornar um homem ou uma mulher, conscientemente ou não. Para uma lésbica isso vai mais além do que a recusa do papel de “mulher”. É a recusa ao poder econômico, ideológico e político do homem. (WITTIG, 2019, p. 84)*

A sapatão sacode as performances esperadas da mulher tanto sexualmente como socialmente. Notada a distância, a representação caminhão dá pinta: perturba a binaridade do sistema sexo/gênero e a suposta naturalidade heterossexual. É patologizada por isto, mas assim também coloca em xeque, através de suas contínuas resistências, o discurso religioso-científico de verdade sobre o sexo.

Adrienne Rich fala de um *continuum*-lésbico que atravessa os tempos e espaços, na produção cultural que exalta o desejo entre mulheres.

*A existência lésbica sugere tanto o fato da presença histórica de lésbicas quanto da nossa criação contínua do significado dessa existência. Proponho que o termo continuum lésbico inclua uma gama – ao longo da vida de cada mulher e ao longo da história – de experiências identificadas com mulheres (...)*  
(RICH, A., p.65, 2019)

Essa apresentação é um recorte desse *continuum*.

Pela metodologia comparativa, pretendemos explorar a relação entre as obras visuais “Tríbadés”, de J Lo Borges, e “Eye to Eye: Portraits of Lesbians”, de Joan E Biren; e os poemas “Intimidade não é luxo”, de Cheryl Clarke, e “Encontro”, de Audre Lorde.

A descrição das quatro obras acompanha a marginalidade e a resistência lésbica na disputa do discurso de verdade dos gêneros e da sexualidade ocidental, através de uma ars erotica que transmite nas suas entre-linhas, geração à geração, o segredo dos prazeres lésbicos.

Os laços entre o poema “Intimidade não é luxo”, de Cheryl Clarke, e a obra “Tríbadés”, de J Lo Borges, amarram uma continuidade codificada que esconde e desnuda a experiência. Essa é a maquina da ars erotica sapatão, pela qual, atravessando espaços-tempos, lésbicas fazem imagens e escritas de si:

*Intimidade não é luxo aqui.  
Telefones não podem ser tirados do gancho  
ou linhas muito tempo ocupadas*

ou conversas censuradas.  
Sem tempo para contemplar nossas mãos  
com medo de estendê-las  
ou, depois de dá-las  
temer soltar.  
Estamos aqui.  
Após anos de separação  
mulheres aproveitam seu tempo,  
dispensam velhas animosidades.  
*Tribadismo é uma panaceia ancestral e vale a pena  
uma panaceia ancestral e vale a pena.*

(Clarke, C. apud Zabotto, T., p.1, 2016)<sup>2</sup>

Cheryl Clarke é poeta, professora, e lésbica-feminista negra norte-americana. J Lo Borges é artista-visual, grafiteira, pesquisadora autônoma, e lésbica-feminista, negra carioca. Em sua obra, J Lo espalha tinta em seu sexo e pratica o tribadismo com a tela. No verso final de seu poema, Cheryl Clarke afirma a histórica ancestralidade sapa na qual a panaceia se impõe, curando feridas das portas de armário fechadas e de todas as outras.

No trabalho de J Lo, a lesbianidade está presente enquanto não é cientificamente detectada; imanentes, as Tríbades não passaram pelo escrutínio médico. A imagem não é inerente ou permanente, não deriva de nada, a imagem é movimento e transformação. O tribadismo é a tecnologia. A *ars erotica* mostra sem mostrar; as cores quentes e as formas abstratas que foram uma vez o sexo dizem o indizível, transmitem o segredo inter-geracional do ser sapatão. Poema e quadro são um ponto de encontro, de reconhecimento para aquela que os vê, ao passo que também são imagem e discurso que constroem essa que se reconhece. São maneiras secretas de dizer da lesbianidade e suas práticas.

Mesmo que tratem da prática sexual, o que importa nos trabalhos é a fricção discursiva entre lésbicas. Fricção que disputa a significação dos gêneros e das sexualidades engessadas no binômio estático feminino/masculino, e coloca em xeque a produção de verdade da *scientia sexualis*. O tribadismo irrompe como um novo signo sexual que rompe a oposição binária entre o dentro e o fora. Produz significação, produz história, e se inscreve nos discursos do sexo dando sentido a uma experiência lésbica de ser no/com o mundo. O poema-tribadismo e o quadro-tribade resistem descolonizando-se da linguagem sexual hétero e cis-normativa:

---

2 Intimacy no luxury  
Intimacy no luxury here.  
Telephones cannot be left off the hook  
or lines too long engaged  
or conversations censored any longer.  
No time to stare at our hands  
afraid to extend them  
or once held  
afraid to let go.  
We are here.  
After years of separation  
women take their time  
dispose of old animosities.  
Tribadism is an ancient panacea and cost efficient  
an ancient panacea and cost efficient.

lésbicas buscam autonomia na escrita de si através da autorrepresentação, auto-nomeação, e do autorretrato.

Não mais outras, nem outras das outras. Lésbicas: sujeito significando e criando a partir da tomada de posição frente ao poder subscrito na suposta neutralidade do discurso medical androcêntrico reprodutivo sobre sexo, gênero e sexualidade.

As tribades pensam por si.

Panaceia significa aquilo que cura todos os males e doenças. A poeta prescreve, contra a patologização das sexualidades, sua prática livre. O termo “tribade” faz referência às mulheres indígenas que se relacionavam sexualmente. Por isso, este ato sexual ficou conhecido como “tribadismo” – friccionamento dos sexos para o prazer. O termo é ainda utilizado para designar o clitóris aumentado e denota a vontade colonial de patologização biológico-social de costumes indígenas, logo, parece mais que necessária sua despatologização, descolonização e ressignificação tribade-quadro, tribadismo-poema.

Joan E. Biren é fotógrafa, diretora e lésbica-feminista branca estadunidense. JEB, acrônimo e nome artístico, publica o livro *Eye to eye: portraits of lesbians* (Olho no olho: retratos de lésbicas) em 1979. Ao longo do último mês de março, 42 anos depois, em ocasião da reedição do livro, JEB compôs uma série de conversas entre lésbicas artistas em sua conta do *Instagram*. O livro, um dos primeiros a retratar uma vasta comunidade sapatona, registrava atividades cotidianas de enamoradas e amigas. JEB diz ali que o que a levou a ser fotógrafa foi primeiro ser lésbica. Queria falar de si, preencher as lacunas que faziam com que ela não se enxergasse nas imagens da arte. O registro de modos-de-ser lésbicos é seu tema, uma cultura lésbica, uma imagem lésbica. O desejo de comunidade continua, virtualmente, em lives de instagram no caótico pandêmico do início do século XXI. JEB explode as significações patológicas que os outros hétero-medicais inculcam à lesbianidade. Para tal, suas fotografias instauram a ordem simbólica de uma linguagem que dá sentido a outro mundo possível: um mundo lésbico-feminista e *queer*.

Neste mundo: encontros nus na sala de estar, abraços no parque, passeatas, momentos solitários de escrita, o reparo do motor de um carro, sorrisos, bebidas, sobretudos, jaquetas de couro, motocicletas e outros cotidianos lésbicos enquadrados pelos olhos sapatão de JEB.

O *continuum*-lésbico e o encontro poético-imagético-teórico é o que se celebra no livro de JEB, nesse breve artigo, e no poema “Encontro”, de Audre Lorde, preta, lésbica, mãe, guerreira e poeta, nas palavras da própria. Destaco aqui, início e fim:

*Mulher, quando nos conhecemos no solstício  
no meio do caminho entre seu mundo e o meu  
margeadas entre a lua cheia e sem mais desculpas  
seu cabelo ruivo queimou meus dedos e eu te abri  
até a doçura*

...

*Venha para a curva do bojudo estômago do leão  
deite sobre uma estação da chuva que julga  
nos acoplamos, tivemos filhotes  
temos mais do que tempo para trabalhar e outro encontro  
mulheres trocando sangue*

*nos quartos mais íntimos do momento  
temos de provar da nossa fruta  
pelo menos uma vez  
antes de sermos mortas.*

(LORDE, A. apud Zabotto, T., p.2, 2016)<sup>3</sup>

As obras aqui apresentadas são uma pequena amostra de artistas que compõem minha pesquisa de mestrado no Programa de Pós-graduação de Artes da UNESP, nesta pesquisa procuro possibilidades de um arquivo de artes lésbicas. Penso nas infinitas relações que poderiam ser traçadas se tivéssemos reunida a produção imagética lésbica. Faço uma historiografia que procura artistas, dos fins do séc. XIX à contemporaneidade, pelo nexo da lesbianidade e de suas comunidades. Em contrapelo à história geral ocidental da arte, e subvertendo os discursos hegemônicos inscritos nessas imagens, uma linha contínua de existências sapatonas desejando significar-se se apresenta.

Audre Lorde e JEB eram amigas, a primeira foi mesmo fotografada em seu escritório pela última, fotografia esta presente no livro do qual falamos. J Lo Borges conhece a escrita de Cheryl Clarke, e mesmo que a mão dupla não se estabeleça, assim também é a continuidade mestre-discípulo de um *continuum*-lésbico feito em *ars erotica*. Relações que se multiplicam em encontros físicos ou metafísicos.

Achamos um tipo de constante, as lésbicas preferem se organizar de maneira autônoma. Em redes de apoio e criatividade espalham-se travando batalhas pela significação do mundo. O sapatão está por todos os lados, ora discretas ora afirmativas, ora indecifráveis ora declaradíssimos, ora no masculino ora no feminino, e então atravessam a história da arte de maneira fundamental a revoluções do campo. Suas representações perturbam a aparente permanência das oposições binárias nas imagens homem/mulher, sujeito/objeto, artista/musa, eu/outro. Sapatão-múltiplo. Assim é fundamental para a historicização dos discursos do sexo partir de olhos e línguas sapatãs, para caminhar em direção aos prazeres múltiplos que se escodem embaixo das pretensas verdades únicas.

---

3 Woman when we met on the solstice  
high over halfway between your world and mine  
rimmed with full moon and no more excuses  
your red hair burned my fingers as I spread you  
tasting your ruff down to sweetness

...

Come in the curve of the Lion's bulging stomach  
lie for a season out of the judging rain  
we have mated we have cubbed  
we have high time for work and another meeting  
women exchanging blood  
in the innermost rooms of moment  
we must taste of each other's fruit  
at least once  
before we shall both be slain.

## REFERÊNCIAS

Livros e folhetos:

FOUCAULT, Michel. **Scientia Sexualis**. In: História da sexualidade: 1. A vontade de saber. Editora Paz&Terra, São Paulo, 2020.

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica & outros ensaios**. Editora A Bolha, Rio de Janeiro, 2019.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. In: Org. BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais. Editora Bazar do Tempo, Rio de Janeiro, 2019.

WITTIG, Monique. **Não se nasce mulher**. In: Org. BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais. Editora Bazar do Tempo, Rio de Janeiro, 2019.

Documentos eletrônicos:

ZABOTTO, Thamires. **O sexo e o amor à mulher na poesia de Audre Lorde e Cheryl Clarke**. Disponível em [https://www.germinaliteratura.com.br/2016/literatura\\_mar16\\_thamireszabotto.htm](https://www.germinaliteratura.com.br/2016/literatura_mar16_thamireszabotto.htm). Acessado em: 26 abr. 2021.

EU, A CASCA  
E A COISA.  
CORPO-MONSTRO:  
DE ONDE VEM OS  
DESEJOS E ONDE MORAM  
AS PRÁTICAS?

MONIQUE COUTINHO HUERTA

*Graduado em Artes Visuais. Centro Universitário Belas Artes de São Paulo*

## RESUMO

Este artigo é uma reflexão sobre a video-performance “Eu, a casca e a coisa”, que busca aprofundar conceitos sobre o corpo em estado de devir-monstro e o objeto enquanto criatura. Tanto o corpo humano, passando por conceitos de biopolítica, quanto o corpo-objetual são discutidos nesse texto. O corpo-monstro habita em locais semelhantes a criatura que toma vida, ambos na borda da consciência.

### **palavras-chave:**

Performance; Video arte; Devir-monstro; Corpo-monstro; Biopolítica; Objeto-criatura.

## INTRODUÇÃO

Neste artigo, reúno alguns pensamentos que se desdobraram a partir de minha poética. Assim como a vídeo arte final<sup>1</sup> e resultante deste projeto, que se repetirá em looping, estes escritos trazem questões abertas, talvez mais do que respostas. Acredito que a forma redonda de uma questão potencializa aqueles que se permitem abrir para ela.

Esta obra surge enquanto processo de me reconhecer enquanto um corpo não binário. Começar a se entender enquanto corpo trans é questionar esse corpo: o lugar do corpo é então o local do corpo-devir, que é a lacuna, o espaço entre. Para explorar outras formas de vivenciar a corporalidade, busco o grotesco, o animalesco, para afirmar que meu corpo é mamífero, é voraz. Me interessa muito mais então, que ele seja percebido assim, enquanto corpo animal, do que percebido na caixa do gênero. Que ele seja percebido por suas práticas e por suas ações, pelo vir a ser. Me interessa que estas práticas regurgitem uma certa noção de normatividade, que elas não abracem, mas que as estranhem.

Me interessa pensar no objeto inanimado como criatura, me apropriar de sua força vital, devorá-lo e assim transmutar sua vida. Penso neste corpo alheio ao meu como uma possibilidade de acoplamento. Toda e qualquer ação em cima disso, resultará em um híbrido.



Figura 1:  
Eu, a casca e a  
coisa

## O CORPO

O que pode um corpo? Se questiona Espinosa. Para começar a tratar o tema corpo, trago uma definição de corpo por Jota Mombaça.

*“Ficção 1: corpo é topos. Lugar do mundo que habitamos e construímos. É com o que nos movemos e para onde vamos.*

<sup>1</sup> A video-performance está disponível em: <https://youtu.be/bMCmm-ZjxDg>

*Ficção 2: corpo é ficção. E não existe fora dos regimes técnicos e discursivos que o elaboram.*

*Ficção 3: corpo é faixa de gaza. Território em disputa, onde múltiplas forças imperiais coatuam contra a potência de vida.*

*Ficção 4: corpo é colônia. Terra saqueada e mapeada pela colonialidade de médicos, sistemas de identificação, nanopolíticas genéticas, redes de vigilância, indústrias farmacêutica, de alimentos, pornográfica, midiática + estado policial, narcopolítica e crime como paradigma de governo.*

*Ficção 5: corpo é quilombo. Comunidade dissidente para onde convergem as gentes despossuídas.*

*Ficção 6: corpo é xamã. Ser-em-conexão com as redes de coisas e gentes, que se move entre espécies e gêneros, entre o místico e o material, o ancestral e o contemporâneo.*

*Ficção 7: corpo é ocupação. Temos que tomá-lo ou senão deixá-lo permanecer tomado pelo império racista, cis+supremacista, heterocapitalista e corpo-colonial.*

*Ficção 8: corpo é drag. Montação, apenax.*

*Ficção 9: corpo é transformer. Androide de guerra, com farda da polícia ou com capucha negra.*

*Ficção 10: corpo é ciborgue. Máquina tecno-orgânica, cheia de próteses e extensões conectadas à informática da dominação, mas também às informáticas da resistência.*

*Ficção 11: corpo é monstro e escapole para fora dos cercados, desconcerta ficções, resiste às tentativas de definição, cruza fronteiras e está sempre em via de tornar-se outrx.”  
(MOMBAÇA, 2015.)*

## **A CASCA E A COISA**

Muitas das questões dessa performance surgiram como uma forma de reivindicar um poder sobre o corpo, o meu corpo, me apropriando e devorando minha própria criação como uma metáfora para a metamorfose. O corpo no vídeo, numa tentativa de camuflar suas formas ao criar um mascaramento alegórico, na verdade cria uma criatura outra. A roupa, com seus adereços faciais (pedras que simulam dentes, e bordados) se torna também um dos personagens dessa narrativa.

A massa que seguro em meu colo durante o vídeo é barro. Aproximadamente 6 quilos de massa de argila crua, moldada em uma forma que lembra um bebê. O nino e o amo. Este corpo escultórico é um dos personagens da narrativa, mas não há um começo ou um final.

Figura 2:  
Eu, a casca e a  
coisa



Crio e destruo, me aproprio deste poder sobre um corpo que eu mesmo criei, talvez com alguma intenção antropofágica. Arranco à dentadas nacos deste corpo, amasso com minhas mãos até que seus pedaços estejam espalhados pelo chão e sua forma desintegrada. Reúno as peças em uma tentativa quase inocente de trazer esta vida de volta. Este desejo que se torna materializado também pode ser entendido como a plasticidade de sua libido. O corpo-devir, isto é, o corpo que vem a ser, nunca o é: por ter como pressuposto sua ação, está em constante mutação entre a própria criação e a própria destruição.

Práticas de destruição, práticas de desconfiguração, de expansão de sua imagem: é o corpo que possui vontades e as devora, é o corpo animal, o corpo monstro. É no grotesco que mora o sublime. Este vídeo é também uma exploração para abrir espaço para que o corpo seja voraz, seja firme, seja grotesco, seja feio. Para que o corpo se acople com aquilo que criou, ou para que ele rejeite. Para que ele ame e proteja aquilo que traz para dentro de si.

No âmbito do contrato contrassexual, o corpo não quer ser homem ou tampouco mulher: ele é criatura, corpo falante que expressa suas subjetividades em suas práticas que os enunciam enquanto sujeitos no mundo, mirando suas construções simbólicas em diferentes níveis de tecnomagia não binária.

*“Compreender o sexo e o gênero como tecnologias permite remover a falsa contradição entre essencialismo e construtivismo. [...] Se prestarmos atenção às práticas contemporâneas da tecnociência, veremos que seu trabalho ignora as diferenças entre o orgânico e o mecânico, intervindo diretamente sobre a modificação e a fixação de determinadas estruturas do ser vivo.” (PRECIADO, 2000, p. 156)*

Há uma certa estética de fetiche que permeia este vídeo, um eroticismo sobre o ato de devorar. A veste, que chamo de casca, foi inspirada estruturalmente em macacões de zentai. Há algo de misterioso e apelativo no rosto que se esconde

atrás de tecidos e só revela para o mundo um único orifício. Neste, o orifício é a boca. O orifício opera na lógica do corpo como uma porta para o mundo exterior. Deleuze e Guattari se referem a esses sistemas como máquinas desejantes. Deleuze, se apropriando de questionamentos de Espinosa sobre o corpo, disserta sobre as potências do corpo enquanto máquina de desejos. O corpo-devir é sempre um corpo em ação, movido a vontades.

*“Isso respira, isso aquece, isso come. Isso caga, isso fode. Mas que erro ter o isso. Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta. O seio é uma máquina que produz leite, e a boca, uma máquina acoplada a ela. A boca do anorético hesita entre uma máquina de comer, uma máquina anal, uma máquina de falar, uma máquina de respirar (crise de asma). É assim que todos somos “bricoleurs”, cada um com suas pequenas máquinas. Uma máquina-órgão para uma máquina-energia, sempre fluxos e cortes. [...]” (DELEUZE; GUATTARI: 1972. p. 11)*

Moldo este objeto corpo com minhas mãos. Ele encaixa em meu colo, encaixa em meus braços, meus seios e pescoço. O encaixe é afetuoso, e o afeto assusta. Devoro aquilo que criei, destruo a vontade e permito que ela me inunde por instantes. Me deslumbra a autonomia de um corpo e suas estratégias de deseducação. O afeto e o ódio residem em polos diferentes da mesma escala.

Como uma referência aos objetos transicionais teorizados por Winnicott, me afeiçoou a este objeto, que suportará (mesmo que em sua destruição) os avanços de ódio e de carinho. Creio no potencial de agente de um objeto inanimado. Devoro minha criação como Saturno devorou seus filhos.



Figura 3:  
Eu, a casca e a  
coisa

Crio outros corpos, estranhos, não humanos, que beiram o grotesco e o fofo. A construção de um corpo alheio ao meu supre minhas necessidades mais internas de modificação/controla corporal e disforia de gênero. Ao depositar esta energia modificadora em outro corpo, canalizo estas mudanças e desejos que se materializam e manifestam em suas próprias formas. O cadáver escultórico (não mais corpo escultórico), se torna dismórfico, despedaçado, dilacerado. Este objeto inanimado passa a ser um dos personagens da narrativa do vídeo e reflete a humanidade que deposito nele. O devoro, como quem transmuta essa humanidade hibridamente criada para dentro de si.

*“Coisas são feitas para falar – geralmente submentendo-as a uma violência adicional. O campo forense pode ser entendido como a tortura de objetos, os quais são esperados que digam tudo, assim como quando humanos são interrogados. Coisas com frequência tem de ser destruídas, dissolvidas em ácido, cortadas, ou desmanteladas com a demanda de que revelem a história completa. [...] Coisas condensam poder e violência. Assim como uma coisa acumula forças produtivas e desejos, ela também acumula destruição e decaimento.” (STEYERL, 2010, p.4)*

Cohen afirma que o monstro nasce nas “encruzilhadas metafóricas”, como a corporificação de um certo momento cultural, de uma época, de um sentimento, de um lugar. O corpo pertence e reflete também ao lugar que habita, a forma como se relaciona, aquilo que o transpassa, que o fere, que o sangra. Ficcionalizar uma fantasia, um fetiche, ou apenas deixar com que algum lugar do subjetivo tome corpo e forma. Coisificar o desejo.

*“O corpo do monstro incorpora — de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o monstrum é, etimologicamente, “aquele que revela”, “aquele que adverte”, um glifo em busca de um hierofante. Como uma letra na página, o monstro significa algo diferente dele: é sempre um deslocamento; ele habita, sempre, o intervalo entre o momento da convulsão que o criou e o momento no qual ele é recebido — para nascer outra vez.” (COHEN, 2000, p. 27)*

## REFERÊNCIAS

Livros e folhetos:

DELEUZE, G e GUATTARI, F. **O Anti-Édipo**, São Paulo, Editora 34, 2010.

PRECIADO, P. **Manifesto Contrassexual**, São Paulo, N1 Edições, 2015.

COHEN, Jeffrey. **Pedagogia dos Monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. São Paulo, Editora Autêntica, 2007.

SPINOZA, B e CHAUÍ, M. **Ética**. São Paulo, Editora Edusp, 2015.

Winnicott, D W, **O brincar e a realidade**. São Paulo, Editora Ubu, 2019.

Artigos publicados em Revista Científica:

STEYERL, H. **A Thing Like You And Me**. E-flux journal, Nova Iorque, n 15, abril de 2010. Disponível em [http://worker01.e-flux.com/pdf/article\\_134.pdf](http://worker01.e-flux.com/pdf/article_134.pdf)

Documentos eletrônicos:

MOMBAÇA, J. **Curso “Perspectivas Mestiças” aborda o corpo terceiro-mundista em São Paulo**. Disponível em <https://colunastortas.com.br/curso-perspectivas-mesticas-aborda-o-corpo-terceiro-mundista-em-sao-paulo> . Acessado dia 30/11/2020, 09:21h.

## **Mediação**

Prof. Dr. Alexandre Ricardo dos Santos  
Ali do Espírito Santo  
Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern  
Pro. Dr. Marco Antônio Ramos Vieira  
Prof. Dr. Rodrigo Pedro Casteleira  
Profa. Dra. Teresinha Barachini

## **Comissão Científica**

Alberto d'Avila Coelho  
Aldo Victorio Filho  
Aline da Rosa Deorristt  
Ana Cleia Christovam Hoffmann  
Andressa Cantergiani  
Catuscia Bordin Dotto  
Celso Vitelli  
Christian Gustavo de Sousa  
Eráclito Pereira  
Erica Cristiane Saraiva  
Gabriel Sausen Feil  
Joana Bosak de Figueiredo  
Leticia Mendes Perez Reche  
Lindsay Tarouco Gianuca  
Luís Edegar de Oliveira Costa  
Manoela de Barros Barbosa Furtado Ribeiro  
Marcelo de Andrade Pereira  
Marco Antônio Ramos Vieira  
Marion Velasco Rolim  
Marina dos Res  
Marjuliê Angonese  
Martha Narvaz  
Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira  
Thiane Nunes  
Wagner Ferraz



### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C122

Caderno de resumos / Bruno Novadvorski, Suellen Gonçalves, organização. – Porto Alegre : Ars Sexualis, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2021.

176 p. il. color.

ISBN 978-65-5973-087-2 (E-book .pdf)

1. Contrassexualidade 2. Corpo (Arte) 3. Ars Sexualis I. Seminário de Artes Visuais: discursos e dispositivos para pensar as sexualidades (1: 2021 : Porto Alegre, RS).

CDU 7.039

Bibliotecária responsável  
Catherine da Silva Cunha  
CRB 10/1961





ARS  
SEXU  
ALIS  
PUBLICAÇÕES