



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

LUIZA TAVARES LOPES BALAU

**ESTRATÉGIAS PARA UMA CONTRAESTÉTICA QUEER:  
IMAGENS EM ANDY WARHOL E JOHN WATERS**

---

Londrina  
2021

LUIZA TAVARES LOPES BALAU

**ESTRATÉGIAS PARA UMA CONTRAESTÉTICA QUEER:  
IMAGENS EM ANDY WARHOL E JOHN WATERS**

Dissertação de Mestrado apresentado à Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Alberto Klein

Londrina  
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Balau, Luiza Tavares Lopes.

ESTRATÉGIAS PARA UMA CONTRAESTÉTICA QUEER : Imagens em Andy Warhol e John Waters / Luiza Tavares Lopes Balau. - Londrina, 2021.  
137 f. : il.

Orientador: Alberto Klein.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2021.

Inclui bibliografia.

1. Andy Warhol - Tese. 2. John Waters - Tese. 3. Queer - Tese. 4. Contraestética - Tese. I. Klein, Alberto. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

CDU 316.77

LUIZA TAVARES LOPES BALAU

**ESTRATÉGIAS PARA UMA CONTRAESTÉTICA QUEER:  
IMAGENS EM ANDY WARHOL E JOHN WATERS**

Dissertação de Mestrado apresentado à Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Alberto Klein  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Prof. Dra. Márcia Neme Buzalaf  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Prof. Dra. Patrícia Cardoso D`Abreu  
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

Londrina, 12 de maio de 2021.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Alberto Klein, não apenas pela orientação desta pesquisa como também pelas palavras de apoio, pela confiança, generosidade e por estar sempre ao meu lado nessa jornada.

A todos os professores da pós-graduação, sobretudo à Prof. Márcia Neme Buzalaf e ao Prof. Régis Moreira, pelos ensinamentos e pela participação nesse processo, trazendo tantas contribuições e riquezas à minha pesquisa, que certamente levarei para pesquisas futuras.

À professora Patrícia D'Abreu, por gentilmente aceitar o convite em minha banca de defesa, por sua leitura atenta e por toda sua contribuição.

Aos amigos e amigas do mestrado, em especial Jeniffer e Izaque, por nossas conversas e pelo acolhimento sempre.

À Universidade Estadual de Londrina, minha *Alma Mater*.

Aos amigos Lorena, Júlia e, sobretudo, ao Gustavo, por sua leitura dedicada e atenta e suas correções e sugestões.

Agradeço ao Alisson, pelo carinho, companhia e por ser sempre o meu primeiro leitor. Aos meus pais, Antonio e Nirlene, pois, sem eles, nada disso seria possível.

“A mudança necessária é tão profunda que se costuma dizer que ela é impossível. Tão profunda que se costuma dizer que ela é inimaginável. Mas o impossível está por vir. E o inimaginável nos é devido.”  
Paul Preciado

BALAU, L. T. L. **Estratégias para uma contraestética queer:** Imagens em Andy Warhol e John Waters. 2021. 137 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2021.

## RESUMO

Neste trabalho, buscamos estabelecer relações entre práticas artísticas e estratégias de subversão queer, e como ambas contribuem para desviar dos discursos normativos de sexo/gênero. Mais do que compreender seu valor estético, buscamos investigar essas práticas como alternativas de contraprodução queer, enxergando-as como uma contraestética de imagens e existências queer. A partir de uma revisão de elementos importantes do mundo da arte, conceito de Arthur Danto, exploramos as dissonâncias entre o mundo da arte e a inclusão de minorias, seguindo o exemplo das artistas mulheres e sua busca por mudanças. Ampliamos a discussão para as existências queer e como estas criaram uma praxis queer mais pertinente a suas imagens e formas. Fizemos o recorte entre dois artistas: Andy Warhol e John Waters, explorando parte de suas obras e analisando possíveis práticas subversivas de criação de imagens queer, buscando compreender também como estas práticas podem ser utilizadas como estratégias de existência.

**Palavras-chave:** teoria queer; mundo da arte; contraprodução; Andy Warhol; John Waters.

BALAU, L. T. L. **Strategies for a queer counter-aesthetics: Images in Andy Warhol and John Waters.** 2021. 137 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2021.

### **ABSTRACT**

In this research we aim to establish relationships between artistic practices and queer subversion strategies, and how both practices contribute to deviate the normative discourse of sex/gender. More than understanding its aesthetical value, we seek to investigate these practices as alternatives of queer counter-production, seeing them as a counter-aesthetic of queer images and existences. From a revision of important elements of the art world, a concept from Arthur Danto, we explore the dissonances between the art world and the inclusion of minorities, seeking the example of women artists and their search for change. We amplify the discussion to queer existences and how these create a queer praxis that is more apt to their images and forms. We made the cutout between two artists: Andy Warhol and John Waters, exploring part of their work and analyzing possible subversive practices of queer image creation, seeking to understand also how these practices may be used as strategies of existence.

**Key words:** queer theory; art world; counter-production; Andy Warhol; John Waters.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1 -</b>	L'annunciazione, Leonardo Da Vinci (1472-1475) .....	20
<b>Figura 2 -</b>	Autumn rhythm (30), Jackson Pollock (1950) .....	24
<b>Figura 3 -</b>	I am the locus (#2), Adrian Piper (1975) .....	35
<b>Figura 4 -</b>	Einhorn, Rebecca Horn (1970) .....	36
<b>Figura 5 -</b>	Handschuhfinger, Rebecca Horn (1972) .....	36
<b>Figura 6 -</b>	Friend of Dorothy, 1943, McDermott & McGough (1986) .....	41
<b>Figura 7 -</b>	Capa da revista Flying Lesbian, de Del Britt .....	44
<b>Figura 8 -</b>	Marlene Dietrich em Morocco, de Josef von Sternberg. ....	45
<b>Figura 9 -</b>	Divine/Harris G. Milstead em Pink Flamingos, de John Waters .....	49
<b>Figura 10 -</b>	La Naissance de Vénus, William-Adolphe Bouguereau (1879). ....	58
<b>Figura 11 -</b>	Pintura em cerâmica de Brygos. ....	66
<b>Figura 12 -</b>	Hermafrodita dormindo, data e autoria desconhecidas. ....	67
<b>Figura 13 -</b>	Detalhe da obra O jardim das delícias terrenas, de Bosch (1504) .....	69
<b>Figura 14 -</b>	Detalhe de Adam, afresco de Filippino Lippi (1502) .....	72
<b>Figura 15 -</b>	Giuditta che decapita Oloferne, Artemisia Gentileschi (1612-1613) .....	73
<b>Figura 16 -</b>	Detalhe da ilustração de Aubrey Beardsley para Salomé, de Oscar Wilde (1893) .....	76
<b>Figura 17 -</b>	Untitled (Self-Portrait), de Claude Cahun (1928) .....	83
<b>Figura 18 -</b>	I am in training don't kiss me, de Claude Cahun (1927) .....	85
<b>Figura 19 -</b>	Self-portrait, de Andy Warhol (1986) .....	91
<b>Figura 20 -</b>	Marilyn Diptych, de Andy Warhol (1963). ....	94
<b>Figura 21 -</b>	Double Elvis, de Andy Warhol (1963) .....	99
<b>Figura 22 -</b>	Elvis I & II, de Andy Warhol (1963) .....	103
<b>Figura 23 -</b>	Grupo musical Village People, fotografia de Aaron Cobbett (1980's) .	106
<b>Figura 24 -</b>	Self Portrait in Drag, de Andy Warhol (1981) .....	109
<b>Figura 25 -</b>	Conjunto de autorretratos em drag, de Andy Warhol (1981) .....	111
<b>Figura 26 -</b>	Retrato de Duchamp como Rose Sélavy, de Man Ray (1920) .....	111
<b>Figura 27 -</b>	Andy Warhol (scars), de Richard Avedon (1969) .....	113
<b>Figura 28 -</b>	Retrato de John Waters, de Donald Maclellan (2008) .....	114
<b>Figura 29 -</b>	Poster do filme Pink Flamingos, de John Waters (1972) .....	119
<b>Figura 30 -</b>	Trailer de Divine e sua família em Pink Flamingos, de John Waters (1972) .....	120

<b>Figura 31 -</b>	O casal Marble em Pink Flamingos, de John Waters (1972) .....	120
<b>Figura 32 -</b>	Ato sexual com galinhas em Pink Flamingos, de John Waters (1972) ..	122
<b>Figura 33 -</b>	Aniversário de Divine em Pink Flamingos, de John Waters (1972) .....	124
<b>Figura 34 -</b>	Punição do casal Marble em Pink Flamingos, de John Waters (1972) ..	125
<b>Figura 35 -</b>	Divine come fezes de cão em Pink Flamingos, de John Waters (1972)	126

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO 1</b> .....	15
1.1 O MUNDO DA ARTE: NARRATIVAS E DISSONÂNCIAS .....	15
1.2 ARTE E INSURREIÇÃO: CONFRONTOS NO MUNDO DA ARTE .....	27
1.3 IMAGENS QUEER .....	37
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	51
2.1 O ABUSO DA BELEZA .....	51
2.2 BELEZA, FEIURA E GÊNERO .....	56
2.3 UMA BREVE PASSAGEM SOBRE SEXUALIDADES NA HISTÓRIA DA ARTE .....	65
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	87
3.1 FRACASSO E PERFORMANCE .....	87
3.3 ANDY WARHOL .....	91
3.3 JOHN WATERS .....	114
<b>CONCLUSÃO</b> .....	133
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	135

## INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, investigamos a subjetividade *queer* e suas manifestações artísticas, buscando compreender como a multidão *queer* cria uma espécie de contraestética adequada à sua própria subjetivação. Compreendendo o *queer* como uma força sempre marginal, sua presença na história da arte nunca é fixa e linear. Dessa forma, enunciaremos nossas perguntas da seguinte maneira: qual seria a práxis poética mais conveniente a essa subjetividade? Que contribuições essa práxis pode proporcionar além da estética? É possível estabelecer relações entre essas práticas? Como seria o olhar *queer*, e de que modo esse olhar expande os sentidos de uma obra? Mais do que um levantamento histórico ou um catálogo de artistas *queer*, pretendemos explorar quais características os tornam *queer* (e não apenas artistas LGBT) e qual seria, caso exista, a *queer praxis* das artes visuais. Também compreendemos essa *praxis* como estratégias de sobrevivência, superando a definição apenas estética.

No primeiro capítulo, iniciamos com o conceito de “mundo da arte”, elaborado pelo filósofo da arte Arthur C. Danto. A partir desse conceito, em conjunto com a leitura de outros autores como Anne Cauquelin, Hans Belting, Michael Archer e Umberto Eco, procuramos destacar os principais conceitos da arte, da comunicação e dos estudos da imagem que foram utilizados em nossa leitura. Neste momento inicial, exploramos a ideia de cânone e tradição, compreendendo como estes elementos podem nos direcionar a uma leitura mais ordenada das artes e da prática artística. Mais à frente, traremos exemplos de dissonâncias no mundo da arte: a saber, artistas que se rebelaram contra a história da arte e suas narrativas e denunciaram seu caráter excludente, em especial as artistas mulheres e feministas. O caráter de denúncia se deu pelo fato de que os artistas que não se adequavam às estruturas do mundo da arte ou não necessariamente participavam de seu cânone eram menos destacados, e em determinados momentos da história, sumariamente ignorados, em especial, artistas mulheres, LGBT e não brancos(as). Mesmo quando a prática artística é subversiva e questiona valores tradicionais, o “mundo da arte” assimila esse potencial revolucionário, diminuindo a rebeldia da prática/obra e tornando-a compreensível apenas a partir de suas próprias estruturas. A partir dessa discussão, vemos quais práticas movimentos artísticos que se sentiam excluídos das estruturas do mundo da arte, como as feministas, utilizaram para transformar essa estrutura. Um dos exemplos mais reconhecidos está em uma revisão e uma reescrita da história da arte, buscando destacar artistas antes vistas como anônimas ou esquecidas, entre outras estratégias. Ao final do primeiro capítulo, focamos nas imagens *queer* e no modo como *queers* encaravam imagens com “potencial *queer*”, apropriando-se dessas imagens e as ressignificando. Neste momento,

consideramos a discussão sobre a imagem ao modo como Hans Belting e Georges Didi-Huberman as entendem, isto é, como algo que existe além do campo da visualidade e que possui significados e efeitos materiais e concretos em nossas vidas, e encerramos o capítulo perpassando por algumas imagens *queer* dentro e fora do contexto da arte e seus impactos entre *queers*.

No segundo capítulo, continuamos abordando outros elementos fundamentais do mundo da arte. Assim, fizemos um breve apanhado sobre a história da arte, sua origem e sua busca pela “essência” da arte, e de que modo autores como Johann Joachim Winckelmann, Immanuel Kant, Hegel e Clement Greenberg contribuíram para a escrita dessa história e de suas narrativas. Depois, abordamos a sugestão do belo ideal como a própria “essência” da arte, que se manteve como um dos principais elementos da estética artística. A presença do belo idealizado se manteve paradigmática na história da arte, especialmente entre os séculos XVIII-XX, até o advento das vanguardas europeias, que decidiram romper completamente com os ideais estéticos estabelecidos até o momento. Antes dessa ruptura, a beleza era símbolo não apenas de um deleite visual, como também de uma moral elevada, algo “bom” e associado a valores nobres. A ruptura, apesar de ser parte de um processo de esgotamento com o paradigma estético, foi fortemente encabeçada pelas vanguardas europeias, que compreendiam a beleza idealizada como uma imagem que extrapolava o reino visual, sendo também uma imagem conservadora, excludente e limitadora do potencial crítico e de criação da arte. A superação e o “abuso” do belo foram essenciais para permitir o potencial transformador das vanguardas e estender a ponte para a arte moderna, assim como foi essencial para permitir uma abertura à representação de novos temas e sujeitos nas artes visuais, sem a exclusão de corpos e existências que nunca foram contempladas pelo ideal estético do belo.

Também exploramos as diferentes formas como o gênero, a beleza idealizada e a feiura são representadas em diferentes obras. Como já mencionamos, por muitos anos uma imagem “feia” era equivalente a uma imagem “ruim”, perversa, enquanto uma imagem “bela” era boa, ideal e moralmente superior. O feio na arte comumente foi utilizado em conjunto com a criação e manutenção de estereótipos, como imagens de monstros, bruxas, sujeitos não normativos e inclusive de povos considerados “outros”. O belo, a despeito de seu caráter majoritariamente “bom”, também foi utilizado como representação do perigo, por exemplo, na figura da mulher. A beleza feminina foi considerada uma qualidade ao mesmo tempo que poderia ser considerada uma “artimanha”, um poder maligno que mulheres poderiam utilizar para corromper homens e jovens inocentes e desvirtuá-los, apresentando um grande risco para a humanidade. É importante compreender como as imagens de beleza e feiura puderam ser instrumentalizadas

para fixar imagens positivas ou negativas em determinadas identidades, entre elas a feminina, como também a identidade do “outro”, do que não se encaixava no binário masculino x feminino, europeu e branco. Em seguida, observamos como os valores clássicos nos quais a idealização da beleza se apoiou foram mais uma reinterpretação das imagens criadas no período clássico greco-romano do que uma leitura fiel desses períodos e valores, considerando que a produção de imagens nesses períodos retratou com frequência sujeitos não heterossexuais e inclusive sujeitos como Hermafrodito, que, no vocabulário contemporâneo, poderíamos afirmar ser intersexual. Seguindo nessa linha, fizemos um breve apanhado sobre diferentes imagens dentro do teor sexo-gênero na história da arte, observando suas diferentes representações plásticas, suas interpretações, sua crítica e sua importância no contexto em que estas imagens foram realizadas. Vemos também como corpos e sexualidades não normativos foram representadas em diferentes períodos e como essas diferentes formas de representação podem nos mostrar mudanças na imagem do corpo e dos sujeitos na cultura visual e na arte. Ao fim do capítulo, mostramos como alguns movimentos – como o surrealismo – assimilaram a imagem da mulher como uma imagem da “diferença”, uma figura contraprodutora que poderia apresentar alternativas à realidade do mundo ocidental tradicional, majoritariamente regulado pela perspectiva masculina. Apontamos como, apesar do potencial transformador da imagem feminina, ela ainda se mantinha sob uma perspectiva estereotipada e não tão distante da visão masculina tradicional; e, por fim, apresentamos a alternativa a essa imagem criada por Claude Cahun, artista que se aproximou do surrealismo, mas seguiu seus próprios caminhos, criando imagens *queer avant la lettre* (especialmente por meio de retratos/autorretratos) que superavam as limitações da imagem da mulher surrealista e abriam maior margem para a diferença e para possibilidades *queer*.

Por fim, no terceiro capítulo, abordamos o principal objetivo deste trabalho: práticas *queer* enquanto criadoras de imagens artísticas e estratégias de sobrevivência. Iniciamos abordando o pensamento de Judith Butler a respeito da performance de gênero, como essa performance ao mesmo tempo é criada pelo discurso sobre os corpos e como esta performance contribuiu para manter esse discurso e se reinscrever nos corpos a todo momento, criando uma falsa imagem de “natureza”. Depois, mencionamos como a possibilidade de criar novas formas e imagens – dentro e fora da arte – podem contribuir para desviar dessa performance e apresentar novas experiências de corpo e de existências; como a criação de novas práticas, imagens e formas podem criar também novos corpos e existências que existam em contraprodução ao sistema binário sexo/gênero. Mais adiante, apresentamos também a ideia da estética do “fracasso” – opositora da ideia de sucesso a qualquer custo – como uma estética

particularmente *queer*, a partir da leitura de Jack Halberstam. Fracassar em um sistema que privilegia existências brancas, masculinas, hétero/cisnormativas e economicamente abastadas significa também fracassar em um sistema que não considera existências outras, e Halberstam observa como, mais do que uma perda, a estética do fracasso cria possibilidades não previstas no caminho para o sucesso. Portanto, a estética do fracasso ressoa com a experiência *queer* por se recusar a aceitar apenas uma possibilidade de sucesso e por se recusar a ajustar a um modo de vida que não permita a presença de multidões de diferentes.

Em seguida, iniciamos nossa discussão de estratégias *queer* criadas por artistas, começando pelo artista Andy Warhol. Marcado por seus sucessos e seus fracassos, Warhol sempre trilhou seus próprios caminhos, criando suas estratégias imagéticas e de vida que conseguiam, ao mesmo tempo, dialogar com as imagens de seu tempo e criar novas imagens imprevistas. Começamos abordando a presença da diferença e da repetição em seus trabalhos, que, mais do que características plásticas, podem ser vistas como estratégia *queer* de subversão da imagem originária/original. Para isso, utilizamo-nos da obra do filósofo Gilles Deleuze que, em *Diferença e Repetição* (1968/1988), apresenta um conceito de diferença e de repetição que não se reduzem às figuras do negativo e da generalidade. Em seguida, abordamos o cineasta John Waters, que em suas obras trabalhou com modelos caros às multidões *queer*, como a ironia, o *camp* e a performatividade *queer*. Por fim, analisamos em que medida as imagens criadas por ambos os artistas podem ser empregadas como práticas e estratégias de contraprodução *queer*, considerando uma produção alternativa ao Império Sexual. Observamos, por exemplo, como a criação da diferença pode vir por meio da repetição de algo que se pretende originário, provando, por meio dessa repetição, a sua artificialidade enquanto natureza.

## CAPÍTULO 1

### 1.1 O MUNDO DA ARTE: NARRATIVAS E DISSONÂNCIAS

O historiador e filósofo da arte Arthur Danto (1924-2013) apresenta o conceito de “mundo da arte” em seu artigo de 1964, “The Artworld”. O autor teoriza, a partir de uma exposição da obra “Brillo Box”, de Andy Warhol, o conceito de “mundo da arte”, a saber, todo um repertório acadêmico, histórico e conceitual no qual museus, galerias, *marchands* e todo o circuito artístico participam, envolvendo, entre outras coisas, o que é ou não visto como arte, dependendo de contexto, lugar, época etc. Segundo Danto (2006b, p. 22),

O que, afinal de contas, faz a diferença entre uma caixa de Brillo e uma obra de arte consistente de uma caixa de Brillo é uma certa teoria da arte. É a teoria que a recebe no mundo da arte e a impede de recair na condição do objeto real que ela é (num sentido de é diferente do da identificação artística). É claro que, sem a teoria, é improvável que alguém veja isso como arte e, a fim de vê-lo como parte do mundo da arte, a pessoa deve dominar uma boa dose de teoria artística, assim como uma quantia considerável da história da recente pintura nova-iorquina. Isso poderia não ter sido arte cinquenta anos atrás. Mas, então, não poderia ter havido, se tudo permanece igual, seguro de vôos na Idade Média ou borrachas para máquinas de escrever etruscas. O mundo tem que estar pronto para certas coisas – o mundo da arte não menos do que o real. É o papel das teorias artísticas, hoje como sempre, tornar o mundo da arte e a própria arte possíveis. Nunca ocorreria, devo pensar, aos pintores de Lascaux que eles estavam produzindo arte naquelas paredes. Assim como não havia estetas no Neolítico.

Desse modo, podemos compreender que, ao pensarmos no mundo da arte e seu produto – a própria “arte” –, estamos nos referindo a um complexo sistema de estruturas, teorias e instituições capazes de se justificar entre si, retroalimentando-se de todos os elementos desse complexo emaranhado. Essa justificação se faz especialmente necessária ao considerarmos a transformação iniciada no século XX, cujo movimento persiste até os nossos dias, de aproximação de objetos artísticos a meros objetos comuns. As palavras de Danto encontram ressonância com o pensamento de Hans Belting, mesmo que Belting esteja se referindo apenas à história da arte (2012, p. 125): “Nossos métodos de lidar com arte não podem ser aplicados a um material pré-histórico, para o qual não foram inventados. A assim chamada história da arte é, portanto, uma invenção de utilização restrita e para uma ideia restrita de arte”. A história da arte – que, de acordo com ambos os autores, é finita – e a lógica do mundo da arte, portanto, são utilizadas como critério para auxiliar o que pode ou não ser consumido como arte, dentro

de seu contexto dominante. Danto entende que a história da arte perdeu seu papel<sup>1</sup> de narradora da arte entre o final da produção artística considerada moderna e o início do período contemporâneo na arte. Isso não significa que não haveria artistas trabalhando de modo considerado “moderno” no período contemporâneo; porém, não se espera mais que a arte neste momento siga a lógica estética e formal presente no período anterior, mesmo que citações e colagens de estilos anteriores ainda sejam possíveis.

Neste trabalho, pretendemos abordar práticas artísticas que, de certo modo, perdem seu sentido ao serem inseridas no contexto artístico canônico. Isso não significa que não sejam arte, ou ainda, que não possam funcionar dentro de sua lógica ou mesmo que os artistas que serão mencionados não sejam capazes de participar tanto dos valores da arte quanto do mercado que os animam – podemos citar, como exemplo, Andy Warhol –, mas, o que se intenta aqui, neste momento, é enxergar esses artistas, seus trabalhos e suas práticas dentro de outra perspectiva, qual seja, a perspectiva *queer*. É por essa razão que se deve ter cautela antes de considerar esta pesquisa uma busca pela “estética” *queer*. Se considerarmos estética como uma ciência da arte que justifica a poética, também conseguiremos encontrar sentido nos trabalhos que serão aqui discutidos. Entretanto, ao pesquisar o efeito desses trabalhos enquanto performance, enquanto estratégias de gênero, de existências e corpos que existem entre a identidade e o desejo pela (des)identificação, é necessário traçar outros caminhos. Talvez, um termo mais apropriado, provisoriamente, seja contraestética, isto é, uma experiência capaz de englobar o conjunto de práticas (mais do que de imagens, gostos ou estilos) que circundam essa força anônima do mundo da arte. A questão central deste trabalho será, então, uma busca pelo *modus operandi* artístico mais pertinente à subjetividade *queer*. Mais do que realizar aproximações estéticas, pretendemos pesquisar práticas que, ainda que gerem resultados distintos, participam de uma mesma *queer praxis*, como entendidas por David Halperin (2014). No livro *Manifesto Contrassexual*, Paul Beatriz Preciado justifica o uso da palavra “contra”, em alusão a Michel Foucault, e seus efeitos políticos no regime da sexualidade, visando a possíveis estratégias *queer* de produção e resistência:

---

<sup>1</sup> “Mas era plenamente consistente com o fim da era da arte, tal como Belting e eu o compreendíamos, o fato de que a arte deveria ser extremamente vigorosa e não mostrar nenhum sinal, qualquer que fosse, de esgotamento interno. Defendíamos o argumento de como um complexo de práticas tinha dado lugar a outro, mesmo se o formato do novo complexo fosse impreciso – e ainda *está* impreciso. [...] eu estava escrevendo sobre uma forma de narrativa que, assim eu pensava, havia sido objetivamente se completado na história da arte, e era essa narrativa, pareceu-me, que havia chegado a um fim. Uma história havia acabado. Não era meu ponto de vista que não haveria mais arte, o que certamente significa “morte”, mas o de que, qualquer que fosse a arte que se seguisse, ela seria feita sem o benefício da narrativa legitimadora, na qual fosse vista como a próxima etapa apropriada da história. O que havia chegado a um fim era a narrativa, e não o tema da narrativa” (DANTO, 2006a, p. 5).

[...] a forma mais eficaz de resistência à produção disciplinar da sexualidade em nossas sociedades liberais não é a luta contra a proibição (como aquela proposta pelos movimentos de liberação sexual antirrepressivos dos anos setenta), e sim a contraproductividade, isto é, a produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna (PRECIADO, 2014, p. 22).

Por conseguinte, o *queer*, enquanto forma de (des)identificação, sempre margeia o modo de subjetivação dominante, e, desse modo, suas práticas poéticas podem ser vistas de modo igualmente dissonante com o funcionamento tradicional do mundo da arte. Assim, neste capítulo, pretendemos comentar brevemente as engrenagens do mundo da arte, seus elementos, suas dissonâncias e as diferentes formas de se pensar e produzir dentro e fora de seu cânone. Como mencionado anteriormente, a arte foi, durante muitos anos, subjetivada a uma narrativa histórica. E essa história possui um começo, meio e fim – o que significa que, para participar da história da arte, fez-se necessário estar sujeito às suas estruturas, suas expectativas e corresponder aos seus elementos. É por essa razão que, para Belting e Danto, não podemos considerar algo como a pintura rupestre como “arte”, pelo menos não no seu sentido histórico, visto que não se encaixa em suas estruturas e não se justifica dentro dos critérios do que poderia ser considerado arte. Danto (2006a) compartilha do pensamento de Belting ao comentar sobre a imagem antes da arte, em que era possível encontrar elementos que, posteriormente, poderiam ser considerados artísticos, porém, não no momento em que foram realizados; trata-se de esculturas antigas, artigos religiosos, pinturas e mosaicos que ainda serviam a um fim ritualístico, cujo objetivo estava relacionado à fé e aos costumes de um povo, entre outras justificativas não compatíveis com o que viria a ser denominado arte posteriormente. Isso, evidentemente, não significa que essas imagens não sejam capazes de mobilizar afetos do mesmo modo que as obras de arte inscritas na estrutura do mundo da arte, mas, apenas que ainda não faziam parte dessa estrutura e não atendiam aos mesmos objetivos e conceitos: ser “arte” ainda não era um problema para essas obras, nem para seus produtores.

Desse modo, iniciaremos esta pesquisa com um breve resumo das estruturas histórico-narrativas essenciais para fundamentar a história da arte, que por muitos séculos foi um dos principais elementos do mundo da arte. Danto menciona dois nomes como os principais responsáveis por duas narrativas que se tornaram imperativas para o modo de se categorizar a arte em seu período histórico: o artista italiano Giorgio Vasari e o crítico de arte estadunidense Clement Greenberg. Apesar de formulações e questionamentos sobre o que seria a arte e seu objeto existirem há muitos séculos, podemos visualizar uma cristalização de seus conceitos a partir do século XVI, no período renascentista, graças a Vasari. De acordo com Danto (2006a, p. 52-53),

A crítica de arte, no período tradicional ou mimético, esteve fundada na verdade visual. A estrutura da crítica de arte da era da ideologia é aquela da qual estou buscando me desvencilhar: ela caracteristicamente se funda em sua própria ideia filosófica do que é arte, numa distinção excludente entre a arte aceita (a verdadeira) e todo o resto que não é verdadeiramente arte. [...] Com isso, retorno à minha narrativa, iniciando com a primeira grande história da arte, a saber, a de Vasari, de acordo com a qual a arte seria a conquista progressiva da aparência visual.

A qualidade mimética da arte não começou com Vasari: Platão e Aristóteles estão entre os primeiros nomes reconhecidos a elaborarem criticamente o conceito de *mimesis* e o papel que ela desempenha tanto na prática artística quanto em relação à própria natureza da arte. Porém, Vasari foi um dos principais responsáveis por afixar um objetivo e um modo de fazer da obra de arte: quanto mais próxima do real, tanto mais “avançada” em sua qualidade mimética, melhor e mais verdadeira seria a obra. Para Danto (2006a, p. 4),

Teria, então, havido [no Renascimento] uma profunda descontinuidade para com as práticas artísticas anteriores da era da arte ter se iniciado, de modo a que o próprio conceito de artista se tornou central na Renascença, a ponto de Giorgio Vasari ter escrito um grande livro sobre a vida dos artistas, ao passo que antes elas sequer fossem pensadas como arte no sentido elementar de terem sido produzidas por artistas — seres humanos colocando marcas em superfícies — mas como tendo uma origem que nos é miraculosa e de finalidade votiva.

Vasari foi um dos principais nomes a conferir importância aos produtores das obras de arte: os artistas. Antes de um conceito claro de arte ser estabelecido, a prática era vista como algo ritualístico e reverente, e o artesão que realizava o trabalho não tinha importância. No entanto, a partir desse primeiro grande período da arte histórica, pode-se enxergar uma centralidade maior na figura dos artistas, a ponto de haver artistas “melhores”, grandes mestres, gênios em sua atuação. Nesse momento, ser um artista “melhor” significava produzir uma arte “melhor”; e melhor, nesse caso, era a habilidade de realizar obras cuja técnica fosse mais próxima, quer dizer, o mais fiel possível da imagem do mundo externo, “real”. Sobre Vasari, Danto (2006a, p. 57) diz:

Para Vasari, o elogio crítico consiste em afirmar, algumas vezes contrariando toda e qualquer evidência, que a pintura em questão se parecia tão exatamente com a realidade que se poderia acreditar estar em presença da realidade. [...] Já a reprovação, segundo o mesmo critério, seria a representação em que o indivíduo *não* se inclina a acreditar que fosse real, mas sim algo retratado.

É evidente que, dentro da história da arte, havia diferentes estilos e diferentes escolas, diferentes modos de se pintar, entre outras coisas. Todavia, a ideia central de uma arte cuja imagem se assemelhasse às características do real se manteve nuclear. Mesmo com diferentes escolas e diferentes teorias sobre as artes, o compromisso com uma certa “verdade” visual ainda era o objetivo a ser atingido pelos artistas. E diferentes estilos e movimentos disputavam entre si a dominação do modo mais “verdadeiro” de se fazer arte, e a cada novo movimento surgido, o movimento anterior se via negado. Danto (2006a, p. 48) diz:

As estruturas históricas anteriores definiam uma série fechada de possibilidades, das quais eram excluídas as possibilidades da estrutura posterior. É como se a estrutura anterior fosse substituída pela estrutura posterior – como se uma série de possibilidades se abrisse, para as quais não havia o menor espaço na descontinuidade abrupta a ponto de um indivíduo, mudando de uma para outra, pudesse sentir que o mundo – aqui, no caso, o mundo da arte – chegara a um fim, e que outro se iniciava.

Desse modo, podemos compreender que no período mimético/tradicional da história da arte, uma estrutura histórica negava a outra. A sucessão de uma estrutura para a outra fechava possibilidades antigas, expandindo, em contrapartida, novas alternativas. Assim, uma estrutura contradizia a outra: não havia a possibilidade de convivência entre as duas, uma perdia seu sentido com o surgimento da outra, enquanto esta outra se mantinha como o estilo dominante. A disputa entre estruturas históricas se justificava por se acreditar, naquele momento, que a verdade da arte estivesse em sua proximidade com um mundo real ou possível. Mesmo com elementos fantásticos, como seres mitológicos, deuses e outras figuras santas, a obra deveria tentar reproduzir estes elementos de forma que parecessem críveis o suficiente para que, caso fosse possível um mundo com estes elementos, ele se desse ao modo que os artistas mais talentosos fossem capazes de criar em suas obras.

**Figura 1:** *L'annunciazione*, Leonardo Da Vinci (1472-1475)



Fonte: Wikipedia<sup>2</sup>

A contradição entre uma estrutura e outra, portanto, não viria como uma tentativa de negação da mimesis. A “superação” de períodos e estilos dizia respeito a outros elementos, como técnicas de desenho/pintura mais avançadas, modos de representação e criação diferentes, movimento de afetos que se opunham, entre outros, mas nunca em relação à sua fidelidade com o real. O funcionamento interno da lógica da arte, portanto, recusava elementos externos a seu próprio itinerário artístico, mantendo a mimesis como base e se modificando de outras formas. A narrativa-mestra da fase mimética/tradicional da arte, resumida breve e simplificada aqui, manteve-se dominante por inúmeros séculos. Suas mudanças e superações foram graduais, criando novos estilos, técnicas e escolas de acordo com os limites que os artistas conseguiam superar em relação à arte anterior, sem fugir do funcionamento artístico hegemônico. Danto (2006a, p. 56) diz que

Não há nada na ciência, creio eu, que desempenhe o papel que o sistema visual tem na arte. Tal como na ciência, na arte não há um progresso único. Há um progresso nas representações, que não precisam, exceto nas periferias, ser conectados com a experiência. O mundo sobre o qual nos fala a ciência não precisa necessariamente ser *compatível* com o mundo revelado pelos nossos sentidos. Mas essa foi, com todas as letras, a história da pintura vasariana.

Embora houvesse uma narrativa hegemônica sobre a arte e uma lógica de seu funcionamento e objetivos, seria um equívoco acreditar que apenas produções que seguiam essa narrativa estavam sendo produzidas. Aspirantes a artistas cujas obras não se encaixavam nesse

<sup>2</sup>

Disponível em:  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b0/Annunciation\\_%28Leonardo%29\\_%28cropped%29.jpg/1280px-Annunciation\\_%28Leonardo%29\\_%28cropped%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b0/Annunciation_%28Leonardo%29_%28cropped%29.jpg/1280px-Annunciation_%28Leonardo%29_%28cropped%29.jpg)

paradigma tradicional existiam, e a crítica, em sua vasta maioria, viria a classificá-los como artistas inferiores<sup>3</sup>, incapazes de pintar, ou ainda, provocadores gratuitos, entre outras críticas. Contudo, essas críticas podem ser entendidas mais como uma defesa do modelo vasariano – visto que ainda não haviam modelos de tamanha amplitude, naquele momento – do que um testemunho de que os artistas que não se encaixavam nesse modelo fossem, de fato, incapazes de pintar. Talvez, o que foi visto por muitos anos como “fracasso” tenha sido, simplesmente, uma recusa em se adequar à narrativa dominante; talvez, até mesmo fossem tentativas de encontrar alternativas e resistir ao funcionamento tradicional da arte; talvez, esse “fracasso” em se adequar seja uma das posturas responsáveis por diversas transformações na história da arte, mesmo que não aceitas a priori.

O segundo autor mencionado por Danto como um dos narradores fundamentais da história da arte foi o crítico estadunidense Clement Greenberg, que inicia sua trajetória a partir do início do período moderno da história da arte. A ruptura causada pelo período moderno se deu, principalmente, pela abertura de possibilidades de criação que desviavam do caráter mimético, predominante nos períodos anteriores. É justamente por essa razão que a arte moderna, em seu período inicial, causou tanto desconforto: como poderia ser arte se até aquele momento a arte havia seguido a fidelidade vasariana? Danto (2006a, p. 56-57) diz:

A pintura como arte, portanto, para usar a expressão de meu colega Richard Wollheim – pelo menos sob a perspectiva vasariana –, é um sistema de estratégias apreendidas para tornar as representações cada vez mais adequadas, julgadas imutáveis por um critério perceptual. Foi esse modelo de pintura que logo levou as pessoas a dizer que a pintura modernista não era arte. E realmente não era no sentido em que o termo era compreendido. E a resposta espontânea foi que os pintores modernistas de fato não tinham o domínio da arte – não sabiam pintar – ou então que eles sabiam pintar, mas estavam lidando com uma realidade visual pouco familiar.

Neste momento, não mais importava para os artistas realizar uma arte tecnicamente “avançada”, fiel às referências do mundo externo, que superasse visualmente as obras realizadas nos períodos anteriores. O período moderno é marcado por experimentações técnicas que diziam mais respeito às possibilidades da atividade artística do que uma melhor maneira de representar suas referências. Greenberg e outros autores entenderam essa virada como uma busca da arte por sua autorreferência e, para Greenberg, em específico, como o início de uma

---

<sup>3</sup> “Além do mais, é simplesmente uma questão de sustentá-la contra muitos pretensos contra-exemplos, através de tais hipóteses auxiliares, segundo as quais o artista que se afasta da mimeticidade é perverso, inepto ou louco” (DANTO, 2006b, p. 14).

busca da arte por uma pureza. Sobre Greenberg, Danto (2006a, p. 9) afirma que

O modernismo na arte representa o limite antes do qual os pintores dedicaram-se a representar o mundo como este se apresentava, pintando pessoas, paisagens e acontecimentos históricos como eles próprios se apresentavam ao olhar. Com o modernismo, as próprias condições de representação tornaram-se centrais, de modo que a arte de certa forma se tornou o seu próprio assunto. Esta foi precisamente a forma como Clement Greenberg definiu a questão em seu famoso ensaio de 1960, “Pintura modernista”. “A essência do modernismo”, escreveu ele, “reside, tal como a vejo, no uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina, não para subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência”.

Quando a arte se torna “seu próprio assunto”, Greenberg entende que todos os elementos externos à prática artística se tornam acessórios ou desimportantes. No período vasariano, podemos enxergar em diversas obras uma tentativa de representação bastante ligada a produtos da cultura erudita: obras de arte que buscavam representar passagens de romances, mitos e lendas, figuras religiosas, figuras políticas e históricas da maior importância, entre outros temas comuns. No período moderno, porém, essa representação de grandes figuras e elementos considerados nobres da cultura ocidental vai perdendo sua relevância. Desde os impressionistas, que retratavam parques e cenas cotidianas, até Van Gogh, que retratava seu próprio quarto sem qualquer intenção de fidelidade em sua representação, não apenas temas menos “épicos” e grandiosos estavam sendo produzidos, mas também a representação não buscava mais o caráter mimético tão fundamental no paradigma vasariano. Para Danto (2006a, p. 10),

Minha percepção é a de que o modernismo [...] é marcado por uma ascensão a um novo nível de consciência, que se reflete na pintura como um tipo de descontinuidade, quase como se enfatizasse que a representação mimética se tornou menos importante do que algum tipo de reflexão sobre os meios e métodos de representação.

Podemos pensar essa mudança como fruto de contingências históricas, como as transformações tecnológicas do final do século XIX e início do século XX, as turbulências políticas, a invenção da fotografia como uma possibilidade de emancipação da arte e seu caráter representativo<sup>4</sup>; contudo, também cabe questionar: não seria essa transição artística fruto de um

---

<sup>4</sup> “Com a difusão da fotografia, muitos serviços sociais passam do pintor para o fotógrafo (retratos, vistas de cidades e de campos, reportagens, ilustrações, etc.). A crise atinge sobretudo os pintores de ofício, mas desloca a pintura, como arte, para o nível de uma atividade de elite. Se a obra de arte se torna um produto excepcional, há de interessar apenas a um público restrito, e ter um alcance social limitado; além disso, a produção de alta qualidade na arte também deixa de ter função, caso não sirva de guia a uma produção média. Não mais se qualifica como um bem de consumo normal, e sim como arte malograda; tende, portanto, a desaparecer. Em um nível mais elevado,

esgotamento do modelo vasariano? Como mencionado anteriormente, a existência de uma “verdade” sobre a arte não impedia que outros artistas contestassem essa verdade ou tentassem escapar às suas limitações. Os próprios artistas do modernismo, em especial os artistas pertencentes ao movimento impressionista, sofreram resistência de aceitação do público e da crítica inicialmente, para apenas depois serem aceitos e, após a aceitação, superados. A superação aqui, no entanto, não se dá pelos mesmos critérios que a superação de uma estrutura histórica se dá em confronto com uma outra, como em Vasari: para Greenberg, um movimento supera o outro quanto mais próximo este movimento se encontra de uma “pureza” da arte, tanto mais distante este movimento é de acessórios que o “contaminariam”. Para Danto (2006a, p. 77),

Os impulsos internos do modernismo, tal como eram vistos por Greenberg, eram completamente fundacionalistas. Cada uma das artes, tanto a pintura como as outras, tinha de determinar o que era peculiar em si mesma – o que pertencia somente a ela. [...] Portanto, a prática de uma arte foi, ao mesmo tempo, uma autocrítica daquela arte, o que significou a eliminação, de cada uma das artes, de “todo e qualquer efeito que pudesse ser concebidamente tomado por empréstimo de ou pelo meio de qualquer outra arte. Com isso, toda arte se tornaria “pura”, e em sua pureza encontraria a garantia de seus padrões, bem como de sua independência. “Pureza” significa “autodefinição”.

Danto entendeu a defesa dos artistas de sua própria arte como manifestos que se confrontavam, inclusive apelidando o período moderno de “Era dos Manifestos” (e houve, de fato, inúmeros deles: manifesto surrealista, futurista, dadaísta – cada qual tão importante quanto qualquer produção artística destes movimentos). Assim, o modernismo foi um período de intensa disputa entre movimentos que buscavam, ao mesmo tempo, definir filosoficamente o que era arte e se contrapor a outros movimentos. Novamente, Danto (2006a, p. 38) diz:

Mas a verdade profunda do presente histórico, ao que me parece, reside no término da Era dos Manifestos porque a premissa subjacente de uma arte orientada por manifestos é filosoficamente indefensável. Um manifesto distingue a arte que ele justifica como sendo a arte verdadeira e única, como se o movimento por ela expressado tivesse feito a descoberta filosófica do que a arte essencialmente é.

---

as soluções que se apresentam são duas: 1) evita-se o problema sustentando que a arte é atividade espiritual que não pode ser substituída por um meio mecânico (é a tese de Baudelaire e, posteriormente, dos simbolistas e correntes afins); 2) reconhece-se que o problema existe e é um problema de visão, que só pode ser resolvido definindo-se claramente a distinção entre os tipos e as funções da imagem pictórica e da imagem fotográfica (é a tese dos realistas e dos impressionistas). No primeiro caso, a pintura tende a se colocar como poesia ou literatura figurada; no segundo, a pintura, liberada da tarefa tradicional de “representar o verdadeiro”, tende a se colocar como pura pintura, isto é, mostrar como se obtém, com procedimentos pictóricos rigorosos, valores de outra maneira irrealizáveis” (ARGAN, 2002, p. 78-79).

Esse campo de batalhas no qual se encontrou o modernismo, para Greenberg, não mudava o caráter evolutivo da arte. Mudava seus critérios de avaliação, mas não a presença de uma linha progressiva entre movimentos ou outros. Ainda se pensava em uma arte “melhor”, um artista “melhor”, uma forma mais “verdadeira” de se produzir arte etc.

**Figura 2:** Jackson Pollock, *Autumn rhythm (30)* (1950)



Fonte: Acervo eletrônico do Metropolitan Museum of Art (MET)<sup>5</sup>

Para Greenberg, essa escala evolutiva levaria involuntariamente a um caminho: o caminho da pureza, da arte pela arte, da eliminação de tudo o que era compreendido como acessório à arte, mas cujos elementos ainda poderiam ser encontrados em produções, como elementos políticos, narrativos ou mesmo fruto da influência de movimentos passados. Sobre a pureza em Greenberg, Danto (2006a, p. 77-78) assinala que

A história do modernismo é a história da purificação, da limpeza generalizada, do libertar a arte do que quer que lhe fosse acessório. É difícil não ouvir os ecos dessas noções de pureza e purificação, qualquer que fosse realmente a política de Greenberg. Esses ecos ainda se debatem de um lado para o outro no campo tormentoso das disputas nacionalistas, e a noção de limpeza étnica se tornou imperativo que provoca calafrios dos movimentos separatistas pelo mundo afora. Não é surpreendente, simplesmente chocante, reconhecer que o análogo político do modernismo na arte foi o totalitarismo, com suas ideias de pureza racial e agenda de expulsar qualquer agente contaminador percebido? [...] Não se pode usar o idioma da pureza, da purificação e da contaminação, e ao mesmo tempo simpatizar facilmente com as posturas de aceitação e tolerância. Uma vez que as concepções de Greenberg extraíram sua energia daquilo que podemos chamar de espírito do tempo, ele não estava só em sua postura denunciatória, que permanece um aspecto do discurso crítico em Nova York, mesmo hoje – mesmo em nossa era de relativismo e multiculturalismo, quando se pode esperar um grau de tolerância e abertura.

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/488978>

Desse modo, como filho de seu tempo e de suas estruturas históricas, Greenberg escreve uma narrativa para a história da arte moderna onde cada peça deve se encaixar nessa busca para que seja melhor ou mais “verdadeira”. A tese de Greenberg é convincente a princípio, porém, não estava imune a falhas. Em primeiro lugar, podemos concordar com Danto e mencionar a problemática que uma “busca pela pureza” implica. Em segundo lugar, para que o modernismo de Greenberg permaneça incontestado, a contribuição de algumas das vanguardas europeias – em especial, o surrealismo – deve ser ignorada como algo que não “contribuiu” para o progresso da arte (ou, talvez, vista como um fracasso do projeto moderno?). Afinal, o que há de puro no surrealismo? Basta lembrar da colagem surrealista, particularmente ligada a Max Ernst, fruto de sua leitura da frase de Lautréamont (2005, p. 252): “Belo como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva!”. Esse encontro fortuito tinha como objetivo desviar o objeto de seu sentido original, resgatando-o de qualquer modo de expectativa que pudesse pairar por ele. O objeto aqui lidava com algo maior do que o objeto, e certamente trazia junto de si elementos considerados “impuros” dentro da narrativa de Greenberg. Em seu ensaio “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, Benjamin (1993, p. 22) diz:

Mas no início, quando irrompeu sobre os criadores [surrealistas] sob a forma de uma vaga inspiradora de sonhos, ele parecia algo de integral, definitivo, absoluto. Tudo o que tocava se integrava nele. A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos “sentido”.

Assim, a ligação do surrealismo com a impureza se dava desde sua pesquisa: o encontro de seus objetos com a colagem, com o mundo dos sonhos, com o inconsciente, com o erótico, nada tinham em comum com a busca pela “autoconsciência” que a narrativa de Greenberg descrevia. Sobre o desconforto de Greenberg com o surrealismo, Danto (2006a, p. 11) diz:

[...] o surrealismo, que Greenberg fez o possível para suprimir, ou, recorrendo à linguagem psicanalítica dos críticos de Greenberg, Rosalind Krauss e Hal Foster, para “reprimir” – não há espaço para o surrealismo na grande narrativa do modernismo que o varreu ao ultrapassá-lo, no que veio a ser conhecido como “expressionismo abstrato” (um rótulo que desagradava Greenberg), e após pela abstração de campos de cores, ponto em que, embora a narrativa não necessariamente tenha terminado, o próprio Greenberg se deteve. O surrealismo, como a pintura acadêmica, encontra-se, de acordo com

Greenberg, “além do limite da história”, para usar uma expressão que encontrei em Hegel. Ele aconteceu, mas não foi parte significativa do progresso. Se fôssemos sarcásticos, [...] diríamos que não era verdadeiramente *arte*, declaração que demonstra até que ponto a identidade da arte estava internamente ligada à participação de uma narrativa oficial.

Em vista disso, podemos entender que a narrativa oficial da arte de determinado período possuía tamanha importância que a própria denominação do que poderia ou não ser visto/entendido como arte dependia da adequação de uma produção a essa narrativa. E o surrealismo e seus objetos de fato contribuíram para um enfraquecimento das barreiras dessa estrutura narrativa da história da arte, em especial sendo um ponto de fuga à narrativa de Greenberg. Danto (2006a, p. 12) prossegue:

Para ele [Greenberg], maturidade significava “pureza”, no sentido do tema que o relaciona exatamente ao que Kant pretendia com a ideia de “pureza” no título de sua *Crítica da razão pura*. Esta era a razão aplicada a ela mesma, sem nenhum outro tema. A arte pura foi, de maneira análoga, a arte aplicada à arte. E o surrealismo era quase a materialização da impureza, ligado como estava aos sonhos, ao erotismo, ao inconsciente e, na visão de Foster, ao “sinistro”.

É curioso notar que, após o modernismo, a produção artística contemporânea chegaria em seu ponto mais “impuro” e, de modo igualmente curioso, sua prática se mostra bastante próxima ao princípio da colagem surrealista<sup>6</sup>, tão contestado por críticos como Greenberg. Não cabe, no momento, entrar em maior profundidade sobre a arte contemporânea, mas é interessante ressaltar que as estruturas históricas e as grandes narrativas perderam espaço em sua produção. Até o período moderno, a história da arte e as teorias/críticas que a sustentavam eram da maior importância para o chamado “mundo da arte”, como Danto o compreende. Por meio desta breve exposição sobre o período mimético e o período moderno, podemos perceber a importância que a narrativa sobre a verdade da arte teve até este momento. Novamente, cabe lembrar que isso não significa que não havia qualquer tipo de resistência ou desafio ao *modus operandi* tradicional da arte em seus devidos períodos; apenas que as limitações impostas pela estrutura histórica do período impossibilitavam que outros artistas ou outras formas de se produzir arte pudessem ser compreendidas ou aceitas naquele momento. É claro, quando se pensa “arte”, aqui, estamos falando em termos gerais. Neste contexto, o que se há posto em discussão é o conceito ocidental de arte e, de igual maneira, a história da arte ocidental.

---

<sup>6</sup> “O paradigma do contemporâneo é o da colagem tal como definida por Max Ernst [...]. Ernst disse que a colagem é ‘o encontro de duas realidades distantes em um plano estranho a ambas’” (DANTO, 2006a, p. 7).

## 1.2 ARTE E INSURREIÇÃO: CONFRONTOS NO MUNDO DA ARTE

No período da modernidade tardia, podemos notar algumas dissonâncias entre a história da arte e sua narrativa oficial sobre esse tema. Com o advento de movimentos sociais e lutas minoritárias surgindo fortemente entre a década de 1960-1970, grupos minoritários voltaram seus protestos também para a história da arte, que sempre se manteve majoritariamente branca, heterossexual<sup>7</sup> e masculina<sup>8</sup>. Para Belting (2012, p. 116-117):

A imagem oficial da cultura herdada torna-se cada vez menos aceita quanto mais os grupos da sociedade atual não a reconhecem como sua própria cultura. A assim chamada história da arte foi sempre uma história da arte europeia, na qual, apesar de todas as identidades nacionais, a hegemonia da Europa permanecia incontestada. [...] Tratava-se naturalmente de uma história da arte europeia, que detinha aqui o monopólio e que foi descrita cronologicamente segundo o esquema das descobertas e invenções das ciências naturais. Desde então não somente foi reescrita a arte norte-americana anterior a 1945, mas surgiu como tema novo também a arte das minorias e sobretudo a arte das mulheres. Uma história “desprezada” lançava a acusação de que a história oficial da história oficial da arte teria sido simplesmente “inventada” e reivindicava para si a “revisão” dessa história.

A identidade europeia – e, posteriormente, estadunidense – foi dominante na imagem da história da arte por muitos séculos. Esse domínio contribuiu para tornar a imagem da história da arte nebulosa para aqueles que não participavam do contexto hegemônico dessas identidades, que questionavam a suposta universalidade de uma história da arte em que não possuíam qualquer participação e com a qual possuíam pouca familiaridade. Belting (2012, p. 115) diz:

A chamada arte universal não se ajusta a esse quadro que foi inventado para determinada cultura, mas não para todas: portanto, ela é adequada apenas a uma cultura que possuiu uma história comum. Por outro lado, as minorias que pedem a palavra no interior de uma mesma cultura não se sentem representadas corretamente em sua própria cultura, a qual não é mais percebida por elas no interior de uma história comum. [...] A conexão entre

---

<sup>7</sup> “O mundo da arte declarou pessoas gays e suas emoções como “obscenas” – do latim *obscaenus*, literalmente ‘nos bastidores’. Como um elemento da estrutura existente da sociedade, o mundo da arte tem boas razões para descer a cortina no poder subversivo de imagens gays. Permitir a expressão visual de temas gays teria dois efeitos: mostraria que a ordem existente é incompleta, portanto, ilegítima; e poderia levar a ameaçar o senso de solidariedade entre aqueles que compartilham um senso de beleza nas mesmas imagens ‘proibidas’” (SASLOW apud LORD; MEYER, 2013, p. 319, tradução minha).

<sup>8</sup> “A linguagem da história e da crítica de arte nem sequer reconhecia as mulheres para que pudesse negá-las. Em vez disso, ela presumia que as mulheres simplesmente não precisavam ser consideradas. Um grande artista era um ‘velho mestre’, e uma grande obra de arte era uma ‘obra-prima’. Dentro dessa estrutura avaliatória, o ‘gênio’, seja lá o que for, torna-se uma reserva exclusivamente masculina. Realizar um simples ato de inversão e pensar em artistas consumadas como ‘velhas mestras’ era revelar a total dominação masculina nesse campo. Ela era tão difusa que parecia natural” (ARCHER, 2001, p. 125).

cultura e história, assim como a compreensão da história da arte como imagem da própria cultura, torna-se evidente tão logo esteja em jogo o consenso e o dissenso.

Assim, a sugestão de que a história da arte contribuiu para perpetuar a imagem de uma cultura de alcance limitado (enquanto possuía pretensão de “universalidade”) pode ser mencionada como um dos pontos de conflito apontados por movimentos minoritários que buscavam reclamar seu espaço e suas próprias narrativas enquanto arte. Como mencionado anteriormente, a história da arte foi, por muito tempo, a história da soberania europeia, da genialidade do homem branco ocidental, do amor romântico heteronormativo, entre outras características identitárias hegemônicas. Mesmo com o caráter subversivo da prática artística, cabe à narrativa da história da arte assimilar essa subversão e transformá-la em “parte” dessa narrativa. Interessa-nos estabelecer, aqui, uma relação com o conceito de “arquivo cultural” de Boris Groys, como descrito por Belting (2012, p. 118-119):

Boris Groys, na sequência do estruturalismo francês, fala de um “arquivo cultural”, que ele diferencia do “espaço profano”. Todas as inovações – afirma a sua tese – surgem fora desse arquivo ou em contradição com os valores representados nele, embora adquiram seu significado pleno somente quando ali acolhidas e integradas assim na “memória cultural” que é garantida pela sociedade. A crítica cultura parte daqueles grupos que sentiam falta de sua “representação cultural nos arquivos estabelecidos”.

Por conseguinte, como sugerido por Groys, iniciativas de inovação e subversão artísticas que fujam dessa hegemonia e que busquem uma quebra da narrativa são, posteriormente, capturadas, ganhando sentido apenas dentro dessa mesma estrutura. Portanto, a solução sugerida por alguns grupos minoritários – em especial as feministas – foi justamente duvidar da veracidade da história contada pela história da arte dominante e buscar rever essa história por suas entrelinhas. Como Belting (2012, p. 117) afirma: “Em todo lugar onde se descobre arte feminina, a história da arte é rapidamente ampliada ou reescrita de modo a finalmente atribuir a esse tema suficiente importância”. As feministas foram essenciais para trazer à luz nomes esquecidos e obras que não se encaixavam na narrativa oficial da história da arte devido às suas identidades. Outros movimentos, como o movimento LGBTQIA+ e o movimento negro seguiram caminhos semelhantes. Novamente, Belting (2012, p. 129) afirma:

*A história da arte* foi durante longo tempo exatamente a *imagem* desejada na qual eram contempladas a própria cultura e suas vitórias passadas. O protesto contra essa imagem, que, como vimos, partiu das feministas, foi apresentado muito tempo antes, como veremos, pelos próprios artistas. Minorias de diferentes procedências utilizam o espaço livre recentemente surgido, no qual

o “cânone” perdeu validade, e “inventam” a sua própria história da arte, na qual os artistas podem encontrar-se com um público animado pelos mesmos sentimentos. Onde nenhuma minoria consegue articular-se existem temas atuais que produzem consenso e justificam a própria produção artística. Chega-se a um entendimento sobre os temas, mas não sobre a forma da arte

Desse modo, podemos compreender que mais do que um problema com a temática da arte, o problema da exclusão vinha das estruturas que sustentam o mundo da arte: sua história, seu mercado, sua crítica, entre outros. Portanto, a busca por uma revisão ou por uma criação de uma história que “desviasse” da história tradicional tornou-se uma estratégia criativa de valorização da arte das minorias e também uma forma de lembrar que a história da arte possuiu uma narrativa que nem sempre contemplou identidades minoritárias ou, pelo menos, não contribuiu para que estas identidades se sentissem pertencentes a esta história. Porém, a alternativa oferecida pelas feministas não foi a única proposta de resolução dos conflitos entre os grupos minoritários e a narrativa tradicional da arte. Houve também a proposta da criação de uma história da arte que tivesse dimensões universais, que abarcasse todas as culturas, continentes e diferentes identidades. É o que defende, por exemplo, a Unesco<sup>9</sup>. A proposta parece tentadora, a princípio. Porém, considerando a hegemonia da Europa e dos Estados Unidos na produção cultural, tanto de massa quanto de elite, seria no mínimo assimétrico esperar produções de outras culturas colocadas no mesmo patamar. Também é interessante considerar que dificilmente seria interessante contemplar outras culturas com o pretexto de diversidade se a perspectiva sobre as produções se mantém uma perspectiva ocidental. Belting (2012, p. 119-120) diz:

Entramos aqui em questões que fazem parte de um contexto mais amplo. Numa civilização planetária, o projeto ocidental de modernização tecnológica do mundo tornou-se uma ameaça a diversidade cultural. Ele produz muito facilmente o mal-entendido que a modernidade ocidental incluiria também a consagração de uma cultura mundial, tal como outrora os missionários quiseram disseminar o cristianismo em todo mundo. “Específico do Ocidente é a retórica do universalismo”, que não conhece “nenhuma diferença entre proximidade e distância”, pois é “incondicionada e abstrata”, como expõe Hans Magnus Enzenberger [...]. Da perspectiva ocidental, todos os conflitos aparecem como “crises de adaptação. A modernização global é pensada como um processo linear e inexorável”. A chamada arte universal, podemos então acrescentar, oferece nesse processo a compensação folclórica, visto que de modo algum pode proporcionar seriamente uma contrapartida ao modelo ocidental e visto que apresenta a cultura do Terceiro Mundo apenas na condição de reservatório.

---

<sup>9</sup> “Uma cultura universal, tal como, por exemplo, é defendida pela Unesco, requer uma apresentação homogênea em que a defesa da arte se faz necessária” (BELTING, 2012, p. 117).

Conseqüentemente, acreditar em um projeto de universalização e ampliação generalizada do escopo da arte pode ser enganoso ou ingênuo, visto a assimetria de poder entre as diferentes culturas e diferentes identidades. Não somente isso, esta pretensa inclusão de diferentes culturas e identidades cria uma imagem exotificante do outro como um espelho negativo da cultura ocidental e das identidades dominantes. Belting também destaca como a ideia de universalização está presente no imaginário ocidental, e como, na outra face da universalização, encontra-se a adaptação ao modo de vida ocidental. Mais à frente, Belting (2012, p. 121-122) afirma que

Em seu livro [...], Constantin von Barloewen chama a atenção para o desenvolvimento equivocado que, em suma, consiste no fato de que as nações são respeitadas mas as culturas desprezadas quando se planeja uma modernidade mundial. Esse desenvolvimento equivocado é incentivado pela circunstância de que a modernização vem sempre acompanhada da importação de mídias ocidentais, que não se restringem às informações sobre o mundo ocidental, mas produzem a *fata morgana* de uma proximidade com o Ocidente e de sua disponibilidade, que inclui também a cultura ocidental. No fundo trata-se de uma colonização com outros meios e ela oferece no cenário artístico apenas a seguinte escolha: *take it or leave it* [pegue-o ou deixe-o]. Aí também são permitidas especificamente “propostas étnicas” nas mídias imagéticas, pois proporcionam para o Ocidente antes de tudo um alibi desejado.

Incluindo a mídia de modo global, Belting (2012, p. 121) prossegue:

O cortejo triunfal das mídias no mundo transforma todo acontecimento cultural num acontecimento das mídias, como se ele fosse criado para as mídias e nas mídias. As culturas particulares fornecem nisso o conteúdo da memória, que fica a disposição em todo o globo assim que é armazenado na memória, que fica à disposição em todo o globo assim que é armazenado na memória do computador e disseminado mundialmente pelas mídias. A cultura universal, cuja riqueza, aliás, não foi produzida por ela mesma, celebra sua onipotência, pois, aparentemente, possui todo do que se possa lembrar-se e não precisa, por isso, lembrar-se de mais nada. Por conseguinte, a cultura universal é propriamente um fantasma das mídias, as quais prometem a todos, para além das barreiras da origem e da posse, uma participação igual na cultura. A *arte universal*, uma vez independente das barreiras linguísticas, é o símbolo de uma nova unidade mundial, embora ofereça apenas a matéria bruta para uma nova cultura midiática, que por sua vez é controlada pelos Estados Unidos e pela Europa.

Assim, podemos entender como a ideia de uma “arte universal” não seria a mais eficiente no sentido de contemplar culturas e identidades minoritárias. Também é interessante notar como a mera representação dessas culturas/identidades não seria suficiente para ampliar a narrativa da arte hegemônica, visto que esta ainda se manteria sob uma perspectiva ocidental. Desse modo, a arte universal enquanto proposta de imagem da cultura abrangente, como

memória de uma humanidade compartilhada, jamais poderia existir de modo a cumprir sua proposta, ao menos não de modo satisfatório. Nesta pesquisa, a contraproposta que se mantém, então, é a alternativa apresentada pelas feministas de uma arte que não buscase a dissolução da identidade, mas que tivesse sua marca. Sobre as estratégias adotadas pelas artistas feministas, Michael Archer (2001, p. 125) diz:

As várias estratégias adotadas, numa tentativa de remediar o desequilíbrio de oportunidades e prêmios no mundo da arte, baseavam-se, numa primeira instância, no separatismo: uma estrutura de projetos, grupos de discussão, exposições e periódicos comandados exclusivamente por mulheres e para mulheres, e na escritura da história da arte das mulheres. Reconheceu-se, ao mesmo tempo, que certos elementos da arte e da cultura recentes tinham aberto o caminho para o engajamento da arte na consciência feminista. [Lucy] Lippard, por exemplo, via: “as sementes de meu feminismo na minha revolta contra o patronato de artistas por Clement Greenberg, contra a imposição a todos do gosto de uma classe, contra a noção de que, se você não gosta do trabalho deste ou daquele pelas razões ‘certas’, você não pode gostar dele, em absoluto, bem como contra a síndrome da ‘obra-prima’, a síndrome dos ‘três grandes artistas’, e assim por diante”. Em 1971, a historiadora da arte Linda Nochlin publicou um ensaio colocando a questão “Por que nunca existiram grandes artistas mulheres?” Na resposta, ela apontou as práticas dos curadores e diretores de museus e galerias, bem como os valores inculcados e reforçados pela história da arte. “É necessária uma crítica feminista da história da arte, como disciplina, que possa romper as limitações culturais e ideológicas, assim revelando os preconceitos e inadequações não apenas em relação à questão das artistas mulheres, mas também à formulação das questões cruciais da disciplina como um todo”.

Portanto, além de estratégias e práticas artísticas, a presença do movimento feminista na arte foi também teórica e discursiva: produzir conhecimento, literatura e teorias que propusessem uma crítica ao discurso hegemônico e também que fossem capazes de criar seu próprio discurso e contexto; questionar os valores prevaletentes de uma sociedade que não reconhecia a identidade feminina como relevante tornou possível a busca pela criação de novos valores e, assim como no mundo da arte, uma revisão da verdade histórica. O anonimato de mulheres e identidades sexualmente minoritárias na história não foi acidente nem coincidência, e, neste momento, estas e outras identidades marginalizadas passaram a reivindicar o direito de criar novos valores e novas verdades sobre si. Inserido na modernidade tardia, o feminismo fez parte do início daquilo que hoje conhecemos como “políticas de identidade”. De acordo com Stuart Hall (2006, p. 44),

O feminismo faz parte daquele grupo de “novos movimentos sociais”, que emergiram durante os anos sessenta (o grande marco da modernidade tardia), juntamente com as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais

e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do “Terceiro Mundo”, os movimentos pela paz e tudo aquilo que está associado com “1968”.

Adiante, o autor irá mencionar também o impacto do feminismo no próprio conceito de identidade (2006, p. 45-46):

Mas o feminismo teve também uma relação mais direta com o descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico: Ele questionou a clássica distinção entre o “dentro” e o “fora”, o “privado” e “público”. O *slogan* do feminismo era: “o pessoal é político”; Ele abriu, portanto, para a contestação política, arenas inteiramente novas de vida social: a família, a sexualidade [...]; Ele também enfatizou, como uma questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos genericados. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas); Aquilo que começou como um movimento dirigido à contestação da *posição* social das mulheres expandiu-se para incluir a *formação* das identidades sexuais e de gênero; O feminismo questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a “Humanidade”, substituindo-a pela *questão da diferença sexual*.

Portanto, a relação do feminismo com a identidade não necessariamente se manteve uma relação de aceitação/manutenção da identidade, mas, sim, um questionamento de sua própria origem. Desse modo, é a partir deste momento que se pode introduzir a discussão de como a arte das minorias pôde passar de uma arte de identidade demarcada para uma produção que vive entre a identidade e a diferença. Além de ter sido marcada pelo surgimento de uma nova onda de movimentos e reivindicações sociais e políticas, a modernidade tardia também marca o início de uma transformação sem precedentes no mundo da arte: o início do período contemporâneo e, conseqüentemente, de acordo com Danto e Belting, o fim da história da arte. A denominação de “contemporâneo”, neste contexto, não deve ser confundida com um marcador temporal. Contemporâneo não diz respeito à arte realizada nos últimos anos – assim como moderno não quer dizer a arte mais atual –, porém, diz respeito a um modo de fazer que ainda não foi superado e que existe de modo diferente de outros períodos. Também vale ressaltar que afirmar o fim da história da arte não significa que não existam mais produções artísticas ou objetos de arte, mas que a grande narrativa sustentada por estruturas históricas perdeu sua importância, dando lugar a um novo modo de produção. Assim como os movimentos identitários, a arte contemporânea (também chamada por Danto de “pós-histórica”, e por outros autores de “pós-moderna”) se manifestou de modo intempestivo, sem cerimônia. Entretanto, ao contrário dos movimentos, seu início não foi anunciado nem demarcado; seu surgimento foi discreto, silencioso. Para Danto (2006a, p. 7), “É característica da contemporaneidade – mas não da modernidade – um início de maneira insidiosa, sem *slogans* ou logotipos, sem que

ninguém tivesse muita consciência do que estivesse acontecendo”.

Outro ponto em comum entre os movimentos identitários e o advento da arte contemporânea pode ser estabelecido na rejeição às grandes narrativas. Assim como a autoridade discursiva da história da arte não interessava mais aos artistas, o mesmo pode ser dito sobre os artistas dos movimentos minoritários e o peso de suas identidades. Os discursos que sustentavam suas identidades não interessavam mais; era necessário, para esses sujeitos, criar novas formas de se narrar/criar que fossem opostas às formas e aos signos tradicionais. Interessa-nos, no momento, entender o conceito de forma ao modo que Umberto Eco o define, mencionando a teoria da formatividade de Pareyson (ECO, 2016, p. 13):

Toda vida humana é, para Pareyson, invenção, produção de formas; toda a operosidade humana, seja no campo moral, seja naqueles do pensamento e da arte, engendra formas, criações orgânicas e completas, dotadas de compreensibilidade e autonomia próprias: são formas produzidas pelo operar humano, tanto as construções teóricas quanto as instituições civis; tanto as realizações cotidianas e aquelas empreendidas pela técnica quanto um quadro ou um poema. Sendo cada formação um ato de invenção, uma descoberta das regras de produção segundo as exigências da coisa a ser feita, afirma-se assim a artisticidade intrínseca de cada operação humana.

Por conseguinte, é curioso notar como a produção de formas é algo que atravessa todos os campos da existência humana, independentemente, de serem de origem teórica, discursiva, prática, artística, entre outros. Assim, formas possuem origem, possuem significado e, por mais que sejam “autônomas e orgânicas”, como o autor menciona, ainda possuem uma origem externa a si. Compreender as formas como invenção contribuiu para levantar questões sobre o caráter rígido e essencialista que certas formas podem tomar: se toda vida humana inclui a produção de formas, seria a vida humana também parte dessas formas? Não seria a própria noção de humanidade uma forma produzida externamente aos sujeitos que nela se incluem? Se o sujeito é capaz de criar formas, como se criou a própria forma do sujeito? São questões dessa natureza que nos possibilitam contestar a autoridade e os efeitos da forma sobre nossas vidas. Seja a forma da história, seja do mundo da arte, ou do gênero ou da sexualidade, torna-se importante compreender que a forma possui uma origem interior aos limites do conhecimento humano, assim, se faz necessário pensar na criação de formas que se mantenham abertas, maleáveis; do contrário, uma forma pode agir ao modo de uma prisão e até mesmo se cristalizar e tornar sua origem nebulosa. É o caso de como a forma feminina foi interpretada durante muitos anos na história da arte, por exemplo. A dominação masculina no mundo da arte foi tão predominante que a ausência feminina aparentava ser algo de natural, levando inclusive a tentativas de justificativa esdrúxulas, como as do artista Reg Butler (ARCHER, 2001, p. 125-

126):

A luta era contra atitudes como a expressa, por exemplo, em mais de uma ocasião, pelo escultor britânico Reg Butler (1913-1981), que sugeriu que as mulheres faziam arte, isto é, eram criativas somente até que pudessem cumprir sua verdadeira natureza e procriar. A arte, para as mulheres, seria uma espécie de tapa-buraco, preenchendo o tempo antes de aparecerem as crianças.

Visto que esse tipo de discurso não era incomum naquele momento, coube às feministas questionar a imagem de verdade/naturalidade com que tais pensamentos eram aceitos. O movimento não meramente questionou a dicotomia natureza/cultura, como avançou a discussão para o campo dos discursos, dos signos e das formas, não apenas de modo a combater a percepção do senso comum sobre a forma mulher, mas também utilizando formas, signos e discurso como ferramentas estratégicas para a arte. Cumpre considerarmos o pensamento de Guacira Lopes Louro (2016, p. 78) sobre o caráter naturalizante das identidades sexuais:

Entre tantas marcas, ao longo dos séculos, a maioria das sociedades vem estabelecendo a divisão masculino/feminino como uma divisão primordial. Uma divisão usualmente compreendida como primeira, originária ou essencial e, quase sempre, relacionada ao corpo. É um engano, contudo, supor que o modo como pensamos o corpo e a forma como, a partir de sua materialidade, “deduzimos” identidades de gênero e sexuais seja generalizável para qualquer cultura, para qualquer tempo e lugar. A identidade sexual tem de ser pensada “como enraizada historicamente”. Precisamos estar atentos para o caráter específico (e também transitório) do sistema de crenças com o qual operamos; precisamos nos dar conta de que os corpos vêm sendo “lidos” ou compreendidos de formas distintas em diferentes culturas, de que o modo como a distinção masculino/feminino vem sendo entendida diverge e se modifica histórica e culturalmente.

Ao entender a arbitrariedade da diferença sexual e de gênero como produtos da cultura e da história, as feministas estavam determinadas a se opor à sua naturalização. A arte ganha aqui, para as feministas, um caráter de produção estratégica. Ou seja: não apenas uma arte puramente estética dentro de uma linha evolutiva, mas também não se limitando a uma arte política cuja única interpretação seria a sociológica. Considerando que a identidade feminina tradicional e sua forma contribuíram para alimentar a imagem da mulher como um indivíduo estratificado, coube às artistas buscar a criação de novas formas<sup>10</sup> que se opusessem a essa

<sup>10</sup> “Um rápido exame da história da pintura revela a representação da mulher como objeto do desejo masculino. As mulheres começaram a perguntar como lhes seria possível representar-se por meio de formas que não levassem, automaticamente, ao incremento dessa tradição. [...] O uso de novos (ou, pelo menos, mais novos) materiais e técnicas provocava, até certo ponto, o problema de ter que se ocupar de toda a história da arte antes de poder dizer alguma coisa nova. A fotografia, o vídeo, o filme, o som, a *Performance* – todas as táticas fornecedoras de informações que haviam começado a ampliar o domínio da arte tão recentemente – tudo parecia constituir meio apropriado para a abordagem desse tema” (ARCHER, 2001, p. 136).

forma antiquada e que reafirmassem que a dominação masculina ocorre como resultado de fatores sociais, e não naturais ou biológicos. Podemos citar a artista estadunidense Adrian Piper (1948-) como exemplo de artista que borrou as linhas do gênero em seus trabalhos, transitando entre identidades ambíguas e nebulosas por meio de suas performances.

**Figura 3:** Adrian Piper, *I am the locus (#2)* (1975)



Fonte: ArtNews<sup>11</sup>

De acordo com Archer (2001, p. 134):

Adrian Piper [...] começou sua carreira como um conceitualista linha-dura, mas foi-se tornando cada vez mais consciente do quanto sua identidade como negra afetava a forma e a intenção de sua obra. Em suas *performances*, ela adotou uma identidade andrógina e culturalmente ambígua. Com maquiagem branca no rosto, um bigode pintado, cabelo em estilo afro e envolta por uma luz difusa, ela se tornou, como em *Eu sou a localização #2* (1975), ponto de convergência de crenças, atitudes e forças sociais. Ela afirmou: “Sou um rapaz anônimo do Terceiro Mundo, vagando em meio à multidão, dizendo a mim mesmo, em voz alta, que sou a localização da consciência... Sou hostil à presença dos outros e, ao mesmo tempo, dela me distancio”.

Ao criar essa personagem visual de imagem ambígua, Piper também comenta sobre sua própria identidade fora da performance. Uma mulher, negra, estadunidense, assumindo a

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/news/piper-pulls-out-of-black-performance-art-show-2319/>

identidade de uma personagem de pele clara, andrógina, com características masculinas, pertencente ao terceiro mundo: ambas as personagens existem ao mesmo tempo e, ao mesmo tempo, se anulam. A presença da multidão, o espaço ocupado por Piper – tanto o espaço discursivo quanto o espaço físico –, tudo isso se modifica a partir da nova forma criada pela artista, e essa forma é recebida de outra maneira pelo público ao redor, pelo olhar do espectador e pelo próprio olhar da artista.

As transformações realizadas pela artista alemã Rebecca Horn (1944 -) em seu próprio corpo não criaram imagens tão drasticamente opostas como as de Piper; porém, em seu trabalho a artista se utilizou de próteses para modificar a tecnologia e a imagem de seu corpo.

**Figura 4 e 5:** Rebecca Horn, *Einhorn* (à esquerda), 1970; *Handschuhfinger* (à direita) (1972)



Fonte: Blog Make art happen<sup>12</sup>

Mesmo que a artista não trabalhasse diretamente dentro do registro masculino/feminino, suas próteses enfrentavam questões como inconsciente, identidade e tecnologias do corpo. Para Elizabeth Wright (2009, p. 5, tradução nossa):

Horn, como uma artista que explora a sutil e sonhadora terra do inconsciente e seu relacionamento com o corpo, explora os limites e extensões do corpo, silenciosamente trazendo a estranheza à tona. Seu trabalho permanece majoritariamente neutro, apesar de se referir a certos movimentos políticos como o feminismo. Essa inferência política, porém, não se impõe sob sua exploração de seu próprio mundo, agência e identidade.

Não obstante uma abordagem menos direta com gênero e com asexualidade, a

<sup>12</sup> Disponível em: <https://makingarthappen.com/>

modificação corporal e a presença de símbolos fálicos (como o chifre) em seu corpo também permitem uma interpretação da relação do corpo designado como feminino e sua percepção no mundo. É especialmente interessante considerar como as limitações desse corpo podem ser reimaginadas ao se encontrarem com suas próteses, que criam novas funções de finalidades ainda não claras e que expandem o corpo visualmente e fisicamente. Com esses breves exemplos, podemos ter uma noção de como a arte realizada pelas artistas mulheres da modernidade tardia confrontava não apenas os protocolos tradicionais estabelecidos pelo mundo da arte, mas também existiam enquanto estratégias práticas, artísticas e discursivas de confronto com este mesmo mundo da arte e com a forma feminina tradicional presente em outras áreas da sociedade, como a identidade, o papel doméstico, os discursos sobre gênero e sexualidade, entre outros. Desse modo, tomamos a liberdade de voltarmos nossa atenção para o início do problema que esta pesquisa pretende explorar: a arte e a prática *queer*. Vale ressaltar que não seria possível chegarmos ao nosso problema sem trazer à luz as transformações realizadas pelo movimento feminista e pelas artistas mulheres, visto que essas transformações movimentaram o cenário político e artístico em que nosso assunto se encontra, por meio do discurso, das práticas, das estratégias e do próprio enfrentamento ao mundo da arte e sua história.

### 1.3 IMAGENS *QUEER*

Apesar de, frequentemente, nos encontrarmos rodeados de imagens, sejam elas de natureza externa ou interna, o conceito de imagem é um conceito impreciso, exigindo cautela. Por sua natureza plástica, o conceito de imagem confunde e dificulta o estabelecimento de consenso mesmo entre autores da área. Belting (2011, p. 9, tradução nossa) diz:

Alguns autores criam a impressão de que imagens circulam em formas incorpóreas, o que não é verdade mesmo sobre imagens na imaginação e na memória, pois as imagens, afinal, colonizam nossos corpos. Outros associam imagens largamente com o reino visual, como se para sugerir que tudo que é visual é uma imagem. A “imagem”, porém, é definida não por sua mera visualidade, mas pelo investimento de seu recipiente, com um significado simbólico e uma espécie de “moldura” visual. [...] Uma “imagem” é mais que um produto da percepção. Ela é criada como resultado de conhecimento pessoal ou coletivo e intenção. Nós vivemos com imagens, nós compreendemos o mundo em imagens. E esse repertório vivo das nossas imagens internas conecta com a produção física de imagens externas que nós encenamos no reino social.

Desse modo, podemos entender que Belting compreende a imagem como algo além do que um fenômeno capaz de alcançar nosso olhar, concepção muito próxima a de Henri Bergson, para quem, a imagem é, antes de tudo, material e impessoal<sup>13</sup>. Mais do que mera percepção e visualidade, a “imagem” é uma criação, produzida pelo acordo silencioso entre indivíduos ou entre a própria sociedade, ganhando também variados significados simbólicos e interpretações. Em vez de estar destinada apenas ao mundo visual, como um fenômeno que captura a atenção do nosso olhar, a imagem também encontra seu papel no modo de organização dos indivíduos, produzindo efeitos e consequências no campo social. Belting (2011, p. 9-10) afirma que

Da perspectiva da antropologia, nós não somos os mestres de nossas imagens, mas ao contrário estamos de certo modo à sua mercê; elas colonizam nossos corpos (nossos cérebros), para que mesmo que pareça que estamos incumbidos de gerá-las, e mesmo que a sociedade tente incessantemente controlá-las, são as imagens de fato que estão no controle. Imagens tanto afetam como refletem o curso mutável da história da humanidade.

Assim, a produção de nossas imagens possui esta característica dupla: ao mesmo tempo que elas são um produto criado por indivíduos e coletivos, elas possuem autonomia própria, sendo capazes de escapar do controle de seus próprios criadores; dito de outro modo, as imagens são, simultaneamente, produtos e produtoras. As imagens, portanto, são criações insurgentes, que escapam a qualquer tentativa de controle, muitas vezes escapando mesmo de tentativas de esquecimento ou apagamento. Isso se torna relevante em especial quando consideramos a presença e a influência que as imagens são capazes de exercer em nossas vidas, seja de modo pessoal ou social. Vale também ressaltar que, na tentativa de superar imagens anteriores que não cumprem mais o propósito que inicialmente se esperava, sociedades criam novas imagens para substituir a imagem anterior. Belting (2011, p. 10) diz:

Sociedades descartam imagens que elas mesmas inventaram assim que elas não cumprem mais seu propósito. Ao invés de se reinventarem, as pessoas reinventam as imagens com as quais elas vivem. [...] A suposta permanência da natureza humana é de fato profundamente contradita pela história das imagens.

Desse modo, podemos compreender como as ideias de mudança e transformação estão atreladas à criação de novas imagens, e esse caráter de se transformar por meio da imagem pode ser utilizado como munição para questionar a suposta “natureza humana” e seu caráter imutável. E, independente da intenção tanto dos indivíduos quanto das sociedades, mesmo que o desejo

---

<sup>13</sup> BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

de mudança ou transformação seja um desejo genuíno, não soa conveniente criar imagens isoladas, incapazes de se comunicar ou ganhar significado em um contexto amplo. Desse modo, quando pensamos na produção de imagens, dificilmente estamos nos referindo a criações “puras” ou espontâneas. Como Belting (2011, p. 11) nos lembra: “A percepção da imagem, uma forma de animação, é um ato simbólico que é guiado por padrões culturais e tecnologias pictóricas”. Assim, para que possa reverberar e ser compreendida, a imagem deve vir acompanhada de referências e símbolos presentes no repertório dos padrões culturais e das tecnologias de criação de imagem de seu tempo. Afinal, como mencionado por Belting anteriormente e reforçado aqui por Didi-Huberman (2013, p. 36-37), a compreensão sobre a imagem não está limitada apenas ao campo visual, mas também aos campos sociais, psíquicos e outros: “Algo que era imagem, mas também ato (corporal, social) e simbólico (psíquico, cultural)”. Mais à frente, o autor atenta-se para o caráter “fantasmagórico” das imagens, ressaltando seu poder e sua capacidade de sobrevivência, ainda que por meio da sutileza e do detalhe:

A imagem [...] deveria ser considerada, portanto, numa primeira aproximação, *o que sobrevive de uma população de fantasmas*. Fantasmas cujos traços mal são visíveis, porém se disseminam por toda parte: num horóscopo da data do nascimento, numa carta comercial, numa guirlanda de flores [...], no detalhe de uma moda do vestuário, uma fivela de cinto, uma circunvolução particular de um coque feminino... (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35).

A resistência das imagens e sua insistência em sobreviver ao tempo demonstram que sua maleabilidade e seu caráter metamórfico contribuem para renovar seu significado simbólico, seu impacto psíquico, sem necessariamente eliminar a assinatura do tempo que remonta à sua origem. O que soa como imitação de uma imagem ou um objeto originário é na realidade, para Didi-Huberman, a imitação de um ideal. De acordo com o autor (2013, p. 23):

Pois é justamente de presença e presente que se trata: o presente da imitação faz “reviver uma origem perdida” e, desse modo, restabelece na origem uma presença ativa, atual. Isso só se revela possível porque o objeto da imitação não é um objeto, e sim o próprio ideal.

A tentativa de presentificar ideais, como uma investida em busca de uma suposta essência ausente, é uma prática recorrente da produção de imagens, cujo efeitos tendem a atingir as sociedades, a cultura e diversos outros campos da vida e da experiência humana. A impossibilidade de se alcançar o ideal, porém, é o que permite a constante transformação e ressignificação de imagens, embora possuam assinaturas do tempo. É justamente após

compreendermos o caráter volátil e misterioso das imagens que podemos nos atentar à criação de imagens e formas no contexto artístico. Se a criação de imagens influencia a sociedade e indivíduos de modo a colonizar seus corpos, e se seu funcionamento está inserido em uma intrincada rede de repertórios culturais, simbólicos e sociais, o que dizer de imagens criadas por artistas, em um contexto artístico, dentro de conceitos essenciais para a compreensão de imagens artísticas como o mundo e a história da arte? Afinal, nem toda imagem é uma obra de arte, mesmo que toda obra de arte seja capaz de criar imagens, por diferentes meios e formas.

A arte, em especial nos períodos moderno e contemporâneo, possui a possibilidade de trabalhar com imagens sem qualquer compromisso com sua origem, por exemplo, as corruptelas que o artista Andy Warhol realizou por meio de imagens de publicidade, de jornais e de rótulos de produtos; ou mesmo o fato curioso de que a história das imagens *queer* se entrelaça com imagens da medicina e da psiquiatria, sendo novamente descontextualizadas de sua origem quando transformada em arte *queer* mesmo que ainda recebendo sua “assinatura”. Os artistas compreendem a autoridade das imagens diante da imaginação coletiva (2011), e, enquanto o mundo busca imagens comunicativas e propositadas, os artistas utilizam a criação de imagens ao seu próprio modo, seja sua comunicação silenciosa, confusa, clara, plurívoca...

Ao pensarmos na história da imagem *queer*, devemos ter em mente que essas imagens não são apenas imagens do reino visual, que não são apenas uma inversão de um modelo e que o impacto da criação ou reconfiguração das imagens feito intencionalmente por autores *queer* reflete nas imagens dominantes, utilizadas como modelo, seja de indivíduos, de sexualidade ou de performance. Em segundo lugar, uma verdadeira história da imagem *queer* deve passar por uma crítica *queer* de toda a história da imagem, o que não será possível dentro desta pesquisa. Desse modo, este subcapítulo busca apenas pontuar alguns momentos específicos da história da imagem *queer* e como essa imagem se transformou no decorrer dos séculos.

O desejo de revisar e reescrever a história não se encerrava entre as artistas mulheres e feministas. Em 1986, o duo de artistas David McDermott e Peter McGough criou o quadro *Friend of Dorothy 1943* (Amigo de Dorothy 1943). O quadro consistia em um fundo amarelo vibrante coberto de insultos homofóbicos escritos em vermelho e verde.

**Figura 6:** McDermott & McGough, *Friend of Dorothy*, 1943 (1986)



Fonte: Acervo online de McDermott & McGough<sup>14</sup>

A adição da data “1943” foi um recurso intencional utilizado pelos artistas para se referir à história *queer* e revisá-la. Segundo Richard Meyer (2013, p. 17, tradução minha)<sup>15</sup>,

A datação antiquada de *A friend of Dorothy* [...] sugere tanto nostalgia por e uma reciclagem imaginativa da história homossexual. McDermott e McGough se referem de volta ao momento muitas décadas antes da libertação gay (porém apenas 4 anos depois de *O mágico de Oz*) quando o uso codificado e prático da ‘fala camp’ moldava interações entre incontáveis *Marys* e amigos de Dorothy.

*Friend of Dorothy*/Amigo de Dorothy faz referência à personagem interpretada pela atriz Judy Garland no filme *O Mágico de Oz* (1939). O filme foi assimilado como uma importante imagem para a comunidade homossexual da época, e “amigo de Dorothy” se tornou sinônimo de homossexual, usado pela comunidade para manter a discrição quando se desejava referir à homossexualidade em público sem medos de sofrer represálias. A inclusão de uma data anterior pode ser vista como uma homenagem referente ao período em que esse código se fez mais necessário e também como um modo de reimaginar essa história no presente dos artistas. A utilização de termos em códigos também se fez presente entre mulheres *queer*, que se nomeavam em homenagem à amante fictícia de Safo, Bilitis:

De modo semelhante, tanto a pintora Marie Laurencin (trabalhando em Paris em 1908) quanto a artista Jeanne Mammen (em Berlin em 1931) criaram ilustrações para *The song of Bilitis* (A canção de Bilitis), uma série de poemas eróticos atribuídos do final do século dezenove à ‘Bilitis’, uma filósofa da Grécia antiga, amante de Safo e, como foi eventualmente revelado, uma pessoa inteiramente fictícia. De qualquer modo, quando o primeiro grupo de direitos lésbicos dos Estados Unidos foi fundado em 1955, foi nomeado Filhas

<sup>14</sup> Disponível em: <http://www.mcdermottandmcgough.com/early-work>

<sup>15</sup> *Nota bene*: todas as citações de obras em língua estrangeira são traduções minhas.

de Bilitis tanto para honrar o passado sáfico (da Grécia antiga assim como a Paris do final do século XIX) e para escapar do estigma de palavras modernas como ‘homossexual’, ‘variante sexual’ e ‘lésbica’. Assim como ‘amigo da Dorothy’, ‘Filhas de Bilitis’ [...] era um termo flexível o suficiente para funcionar tanto como código sexual como um armário estratégico. De acordo com Del Martin e Phyllis Lyon, duas das fundadoras do Filhas de Bilitis, ‘Se alguém nos perguntasse, nós sempre poderíamos dizer que pertencemos a um grupo de poesia’ (MEYER, 2013, p. 17).

A criação de códigos e estratégias de linguagem próprias se fez necessária em razão da estigmatização de termos como “homossexual”, “lésbica”, “sexualidade desviante”, entre outras. Criar novos termos que pudessem ser utilizados em público servia tanto como uma estratégia de garantir a segurança dos sujeitos *queer* quanto para permitir a discussão de seus próprios sujeitos e problemas sem medo de retaliações, escondendo-se à luz do dia. A princípio, ser *queer* era equivalente a ser “doente”, uma imagem marginal e anormal em relação ao que a sociedade estabelecida compreendia como imagem sexualmente saudável, normal. É interessante considerarmos o fato de o termo homossexualidade ter surgido por meio do campo médico, estabelecendo posteriormente uma relação com os campos jurídico, social e cultural. De acordo com Meyer (2013, p. 18),

A palavra inglesa ‘homossexualidade’ é uma invenção médica do final do século XIX. Isso não significa que atividades do mesmo sexo entre homens e mulheres não existiram antes da designação clínica, mas, sim, que os indivíduos geralmente não eram categorizados de acordo com sua escolha de objeto sexual. A nomeação relativamente recente da ‘homossexualidade’ (assim como seu termo pendente, ‘heterossexualidade’) delineia sua construção como uma identidade em oposição a um ato sexual ou pecado no qual qualquer um pode participar. [...] A homossexualidade emergiu, na segunda metade do século dezenove, como a característica definidora de uma nova identidade desviante, uma sujeita aos termos e tecnologias da ciência médica. A lista descritiva de Foucault (‘um personagem, um passado, uma história de caso, uma infância’) demonstra os múltiplos significados que a homossexualidade foi obrigada a carregar desde que entrou no discurso clínico, e depois, de modo mais abrangente, no social e cultural. [...] Mesmo que a lei proibisse ‘indecência grosseira’, ela se esquivava de explicar o que, precisamente, constituía tal ato.

Como mencionado pelo autor, mesmo que a atividade e a prática do que hoje podemos compreender como homossexualidade existisse desde os tempos mais remotos, foi a partir de sua categorização clínica que sua existência ganha características definidoras. A criação da homossexualidade trouxe consigo a criação da heterossexualidade, e a heterossexualidade se estabeleceu no topo da ordem “natural” dos comportamentos sexuais, enquanto a homossexualidade foi criada como imagem desviante. O “ato” homossexual rapidamente se

tornou crime na lei inglesa e em outros países, visto que era considerada uma “indecência grosseira”, especificamente quando praticada entre dois homens<sup>16</sup>. Não cabe aqui, neste momento, realizar toda uma revisão sobre a sexualidade e suas transformações no decorrer da história, porém, é impossível iniciar comentários a respeito das imagens e da cultura visual *queer* sem mencionar sua origem médica, afinal, como nos lembra Meyer (2013, p. 20): “A história visual sobre a homossexualidade é inevitavelmente um registro científico e médico de estudos de caso e pesquisa clínica”. Isso se comprova não apenas na origem de seu termo como também no arquivo visual mantido por intelectuais da área, como o sexólogo Alfred Kinsey (1894-1956) e o médico Magnus Hirschfeld (1868-1935), intelectuais pioneiros não apenas dos estudos a respeito da sexualidade como também apreciadores da produção cultural e artística da comunidade LGBTQIA+:

Para Kinsey, assim como para Hirschfeld antes dele, as contribuições visuais de artistas e fotógrafos contribuíram para desafiar as imagens dominantes e expectativas tradicionais do ‘normal’. Os pintores figurativos (e amantes) Paul Cadmus e Jared Grench estavam entre os artistas que doaram trabalhos para os arquivos visuais de Kinsey (MEYER, 2013, p. 22).

Hirschfeld e Kinsey enxergavam nessas obras não apenas seus valores estéticos e plásticos, mas também sua força como criação de imagens e formas que se opunham às imagens dominantes. Produzir essas formas era também contestar a forma original e patológica da homossexualidade, criando novas formas de se enxergar e relacionar com a não heterossexualidade. Além da criação de novas formas por meio da imagem, os sujeitos *queer* produziram também suas perspectivas próprias de modo a ressignificar elementos imagéticos da cultura heterossexual que pudessem ser assimilados, por exemplo, revistas sobre esporte, fisiculturismo, bem-estar físico, entre outros. Já as mulheres se apropriaram de literatura condenatória da homossexualidade como forma de entretenimento. Para Meyer (2013, p. 24),

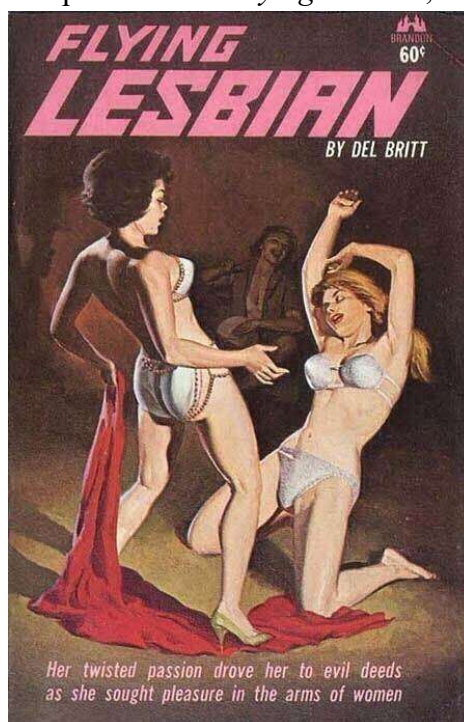
Enquanto imagens de homens seminus besuntados em óleo proliferavam em revistas sobre saúde masculina [*physique magazines*] dos anos 50, revistas vagabundas [*pulp novels*] de romances lésbicos exploravam imagens igualmente generosas de ‘estranhas irmãs’ ou ‘meninas do crepúsculo’. Disponíveis para compra em estações de ônibus, drogarias e bancas de jornais, as revistas ligavam o lesbianismo a uma variedade de vícios extraordinários incluindo Satanismo, uso de drogas, prostituição e, não menos importante, arte moderna.

---

<sup>16</sup> “Apesar de sua imprecisão sobre ‘indecência grosseira’, o código legal inglês especificou claramente que o ato poderia ser perpetrado apenas por ‘pessoas do sexo masculino’. Mulheres não poderiam cometer o ato criminoso de indecência grosseira, muito menos ser condenadas por isso. Essa brecha legal foi produzida pela falha de imaginar a própria possibilidade da sexualidade lésbica” (MEYER, 2013, p. 19).

Desse modo, apesar de a condenação da homossexualidade feminina não ter sido tipificada legalmente do mesmo modo que a masculina, o lesbianismo foi relacionado a uma série de comportamentos e crenças consideradas impróprias e condenáveis. Se mulheres já eram vistas como rebeldes por se recusar a participar de práticas tradicionais de feminilidade como o casamento e a vida doméstica, a situação se tornava ainda pior quando se recusavam a se relacionar com homens. Curiosamente, apesar do teor condenatório dessa forma de literatura, suas principais compradoras foram mulheres lésbicas e bissexuais. Visto que a representação de mulheres não heterossexuais foi escassa e pouco conhecida por um longo período de tempo, algumas preferiram aderir à única literatura disponível do que não possuir qualquer forma de literatura.

**Figura 7:** Capa da revista *Flying Lesbian*, de Del Britt



Fonte: Wikipedia<sup>17</sup>

A assimilação da cultura heteronormativa pela cultura *queer* transformou o significado de suas formas originárias: as imagens destinadas antes destinadas ao olhar heterossexual ganhavam novas nuances quando colocadas sob a perspectiva *queer*. Desde revistas de esportes transformadas em material homoerótico à literatura barata de teor hostil transformada em

<sup>17</sup>Disponível

[https://en.wikipedia.org/wiki/Lesbian\\_pulp\\_fiction#/media/File:Cover\\_of\\_Flying\\_Lesbian\\_by\\_Del\\_Britt\\_-\\_Illustration\\_by\\_Fred\\_Fixler\\_-\\_Brandon\\_House\\_1963.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Lesbian_pulp_fiction#/media/File:Cover_of_Flying_Lesbian_by_Del_Britt_-_Illustration_by_Fred_Fixler_-_Brandon_House_1963.jpg)

romances femininos, a comunidade *queer* se apropriou de imagens e ícones da cultura tradicional e lhes proporcionou novos sentidos de acordo com suas perspectivas e necessidades. Outro efeito curioso da contraprodução de imagens *queer* foi o seu uso dentro da publicidade ou até mesmo da indústria do cinema como símbolo de contracultura. Ao mesmo tempo que a existência *queer* causava repulsa, certas representações também demonstravam o fascínio que essas existências eram capazes de causar. Um dos exemplos mais célebres é o da atriz alemã Marlene Dietrich, conhecida por sua androginia, sexualidade duvidosa e sua aproximação com a vida noturna gay, cabarés e bailes *drag*.

**Figura 8:** Marlene Dietrich no papel de Amy Jolly no filme *Morocco*, dirigido por Josef von Sternberg



Fonte: The Guardian<sup>18</sup>

Tanto na vida pessoal como nos filmes, Dietrich desafiava os estereótipos de gênero e sexualidade da época. As personagens que interpretava possuíam uma sexualidade ambígua, um poder de sedução e manipulação que seduzia tanto o público feminino quanto o masculino. O choque causado pela imagem da atriz pode ser visto como um encontro de um universo particularmente *queer* com o grande público. De acordo com Meyer (2013, p. 21),

O diálogo entre a vida noturna lésbica de Berlim e o alcance mais amplo da

---

<sup>18</sup> Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/nov/26/marlene-dietrich-androgyny-sexuality-exhibitions>

cultura popular foi famigeradamente incorporado pela cantora bissexual de cabaré Marlene Dietrich. Em suas performances de palco, filmes e fotografias publicitárias, Dietrich projetava um nível de sofisticação erótica e apelo pansexual que quase superou a divisão homo/hétero.

O sucesso e a fascinação causados por Dietrich contribuíram para o estabelecimento da imagem da mulher andrógina e sexualmente ambígua como um símbolo cosmopolita, sofisticado e até mesmo *chic*. Outro exemplo que podemos citar foi o uso da imagem da poeta lésbica Safo como ilustração de uma famosa marca de cigarros soviética. Novamente, de acordo com Meyer (2013, p. 21),

A conexão entre a subcultura lésbica e o cosmopolitismo *chic* se estendeu muito além da vida noturna de Berlim dos anos de 1920. Em Moscou, por exemplo, uma marca popular de cigarros foi comercializada por meio do nome e da imagem (atualizada) de Safo. Com seu batom vermelho, cabelos loiros (tingidos) e capa da moda noturna, a ousada “nova mulher” representada no poster de propaganda teria oficialmente qualificado em 1925 como uma figura contrarrevolucionária da decadência do Ocidente. Mesmo assim, a *femme fatale* do poster foi entendida como um encanto visual para comprar uma marca particular de cigarros. Enquanto ela incorpora o vício sexual e a luxúria capitalista, esta Safo “fumante” serviu como uma contraimagem efetiva para a iconografia oficial das mulheres soviéticas como trabalhadoras industriais e donas de casa obedientes.

Tanto Dietrich quanto a Safo atualizada como *femme fatale* fumante são exemplos de imagens que tiveram sucesso em criar fascínio o suficiente para se expandir de seus espaços *queer* e atingir o grande público. Porém, como mencionamos anteriormente, a representação de indivíduos *queer* era extremamente escassa e, exceto pelas exceções exemplificadas, majoritariamente negativas. Essa ausência de imagens que dialogassem com os sujeitos *queer* trouxe a apropriação de imagens normativas pela comunidade *queer*, que as resignificavam em seu próprio contexto. Estrategicamente, isso se fez necessário por diversos motivos, um deles sendo a não aceitação de sexualidades desviantes e o tom de ameaça do caráter patológico que a não heterossexualidade e a transexualidade possuíam. Anteriormente, a inserção desse grupo na produção cultural ainda era escassa, inclusive no meio artístico, como mencionado anteriormente. Infelizmente, essa não aceitação não se limitava aos medos da sociedade conservadora tradicional: algumas feministas, entre elas Betty Friedan, autora de *A mística feminina*, consideravam o lesbianismo uma “ameaça” ao feminismo, do mesmo modo que outros movimentos populares condenavam a homossexualidade masculina e a transexualidade. Desse modo, estratégias de criação de novas formas e imagens se tornaram da maior importância para que os sujeitos da comunidade *queer* pudessem ser vistos, ouvidos e

representados dentro de seus próprios termos, ao invés do olhar condenatório da sociedade heteronormativa. Para Meyer (2013, p. 28),

Dos julgamentos de Oscar Wilde às acusações de Betty Friedan de uma ‘ameaça lavanda’ e além, sujeitos homossexuais foram comumente projetados como o objeto da representação fóbica de outras pessoas. Eles foram enquadrados como marginais pela polícia, como pecadores pela igreja, como pervertidos pelo paradigma médico, como ameaças à segurança pelo governo federal. E, mesmo assim, mesmo que eles tenham sido sujeitos à força frequentemente violenta dessas associações, minorias sexuais criaram modos de resistir ou exceder tais definições. No processo de se tornar ‘Sapatões’ [Dyke] e ‘Viados Flamejantes’ [Flaming Faggots], [...] eles (ou melhor, nós) forjamos uma história viva da cultura *queer*.

Diversos fatores contribuíram para a rejeição da comunidade *queer*. Podemos citar sua origem como patologia, a crise da AIDS – inicialmente vista como pneumonia de *junkies* e toxicodependentes, e depois como “punição divina” sobre os gays –, o alarmismo diante do desconhecido, governos conservadores, a heteronormatividade compulsória, entre diversos outros fatores. Ser *queer* era visto como “fracassar” ou falhar no projeto de uma vida de sucesso, sendo um sujeito fracassado desde o princípio, em sua própria identidade. Talvez esse suposto fracasso dos sujeitos *queer* em se adequar ao modo de vida heteronormativo visto como bem-sucedido apresente semelhanças com o “fracasso” de artistas que não se adequavam ao modelo vasariano ou ao projeto moderno como Greenberg o imaginava: talvez os ataques a esse modo de vida nada sejam além de uma defesa agressiva ao modo de vida heterossexual e cisgênero dominante; talvez a existência de sujeitos que não se adequem a esse modo de vida seja o próprio sintoma de sua farsa e de seu esgotamento. O autor Judith Halberstam (2011, p. 3) comenta sobre o fracasso e suas consequências políticas:

Quais formas de recompensa o fracasso pode nos oferecer? Talvez, de modo mais óbvio, o fracasso nos permite escapar das normas punitivas que disciplinam o comportamento e administram o desenvolvimento humano com o objetivo de nos transportar de infâncias desregradas para vidas adultas ordenadas e previsíveis. O fracasso preserva algo da maravilhosa anarquia da infância e perturba os limites supostamente higienizados entre adultos e crianças, vencedores e perdedores. E enquanto o fracasso certamente vem acompanhado por um número de afetos negativos, como desapontamento, desilusão e desespero, ele também proporciona a oportunidade de utilizar esses afetos negativos para fazer furos na positividade tóxica da vida contemporânea.

Portanto, podemos entender que, para a existência *queer*, os ideais de sucesso significavam, em muitos sentidos, o próprio apagamento de suas subjetividades. Seu “fracasso”

contribui, portanto, para desvelar o mito da origem das identidades sexuais e de gênero, e suas diferenças transformam seus diversos indivíduos em uma só multidão.

Em seu artigo “Multidões *queer*: notas para uma política dos ‘anormais’” (2011), o autor Paul Beatriz Preciado define a experiência *queer* como parte de uma multidão, tendo em vista as infinitas possibilidades de existência que a eliminação de uma suposta “origem” corpórea legitimadora (sexo, gênero e heterossexualidade como dados naturais) possibilita. Essa multidão é vista como fracassada e monstruosa por não participar do que o autor chama de Império Sexual. Esse “império sexual”, também chamado de “sexopolítica”, é, segundo Preciado (2011, p. 13), uma das principais manifestações do biopoder em um mundo capitalista contemporâneo, e o *queer* seria “Essa multiplicidade de anormais [...] a potência que o Império Sexual se esforça em regular, controlar, normalizar”. Não obstante, o autor se inspira em Maurizio Lazzarato para fugir a ideia de uma suposta apatia e passividade dos corpos *queer* (2011, p. 12): “Ao nos inspirarmos nas análises de Maurizio Lazzarato, que distingue o biopoder da potência de vida, podemos compreender os corpos e as identidades dos anormais como potências políticas, e não simplesmente como efeitos dos discursos sobre o sexo”. Assim, mais do que uma identidade ou uma imagem, o *queer* existe enquanto de-formidade em relação a um regime sexual que tem como finalidade produzir identidades heteronormativas. Conseqüentemente, por não se encaixar em qualquer referencial identitário e sendo uma das próprias imagens do “outro”, a cultura *queer* cria seus modos de existência, estabelecendo uma relação de complementaridade com a imagem e o mundo visual e criando suas próprias sensibilidades, sendo um de seus exemplos mais notáveis o *Camp*. Em seu texto “Notas sobre o Camp”, Susan Sontag diz:

A sensibilidade (diferente de uma ideia) é uma das coisas mais difíceis de falar sobre: mas existem razões especiais pelas quais o Camp, em particular, nunca foi discutido. Não é um modo natural de sensibilidade, se é que tal coisa existe. De fato, a essência do Camp é o seu amor pelo não natural: do artifício e do exagero. O Camp é esotérico – algo como um código privado, um distintivo de identidade, até, entre pequenos grupos urbanos (SONTAG apud LORD; MEYER, 2013, p. 294).

A sensibilidade *Camp*, reconhecidamente de difícil descrição, aproxima-se aqui de uma *queer praxis*, uma vez que, conforme a caracterização de Sontag, a atração pela androginia, pela masculinidade e feminilidade caricata, e especialmente pelo frívolo, é um traço partilhado seja pelo *queer*, seja pelo *Camp*. Ela o descreve também como a prevalência da forma sobre o conteúdo, trazendo um tom humorístico e teatral sobre a imagem. Essa sensibilidade lúdica,

extremamente recorrente na vanguarda *queer*, ironiza as próprias expectativas de profundidade intelectual e beleza estética esperadas das obras de arte, criando um gosto particularmente marginal. Mais do que um gosto, o *Camp* é uma espécie de “experiência estética do mundo” e da vida, importante não só como modo de fazer, mas também como forma de existência. A autora descreve o *Camp* como uma sensibilidade apolítica, mas gostaria de trazer aqui a perspectiva de que o *Camp* é acidentalmente político ou, talvez, seja uma própria denúncia de como certas formas políticas são insuficientes. Criar uma sensibilidade capaz de englobar o marginal sem delimitá-lo à representação e rir do que temos como referência natural é uma prática política no sentido de que, intencionalmente ou não, desvela a fragilidade da própria referência que temos do que consideramos verdadeiro.

**Figura 9:** Divine, interpretada por Harris G. Milstead no filme *Pink Flamingos*, dirigido por John Waters



Fonte: Vanity Fair<sup>19</sup>

*Drag queens* com perucas enormes e maquiagens que transformam seus rostos satirizam a fragilidade do referencial de feminilidade sobre a qual vivemos; *drag kings* com pênis de borracha e barbas desenhadas fazem o mesmo com a masculinidade. Anti-heroínas como a personagem Divine, do filme *Pink Flamingos*, de John Waters (1972), que encontram sua beleza e sua potência na sujeira e no escatológico ou mesmo as divas do cinema como Bette

<sup>19</sup>Disponível em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/03/john-waters-pink-flamingos-anniversary-midnight-movies>

Davis e Joan Crawford, conhecidas por seus comportamentos explosivos e irreverência, tudo isso se encaixa no gosto *Camp*. Porém, não podemos incorrer na ilusão de interpretar o *queer* e suas formas de sensibilidade como uma simples antítese do que temos como modelo fundante de subjetivação. Tampouco pretendemos encontrar respostas sobre o que é o *queer*, o que são suas sensibilidades e como podemos assimilá-las. Ao invés disso, queremos falar sobre essa “força” *queer* e como suas práticas são criadoras de formas e sensibilidades periféricas próprias. A cultura *queer*, sabendo que é uma potência sempre “menor<sup>20</sup>”, no sentido deleuziano, decidiu criar suas próprias práxis e transformar seu “lixo em luxo”. Sua incapacidade de assimilação é uma questão de sobrevivência: se um dia o *queer* se tornar potência maior, deixará de ser *queer*. Assim, o “fracasso” em se adequar se tornou a resistência e a esperança de novos modos de vida.

Conhecer e entender as práticas estéticas dessa multidão *queer* não significa apenas compreender seus valores plástico-formais; afinal, quando falamos sobre arte *queer*, não estamos falando meramente sobre uma arte produzida por pessoas *queer*: estamos falando de uma arte que constrói práticas e imagens como estratégia de sobrevivência, como modo de resistência às formas dominantes e ao Império Sexual que nelas se insere. Desse modo, nosso olhar sobre essas novas imagens, formas e práticas busca analisá-las por uma perspectiva de gênero, *queer*, e entender como essas criações reverberam nos corpos e nos sujeitos que as engendraram e como essas práticas existem também fora da arte.

---

<sup>20</sup> Deleuze e Guattari (2014, p. 39) oferecem uma definição aproximada, a propósito da literatura: “As três características da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político, o agenciamento político de enunciação. É o mesmo que dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida)”.

## CAPÍTULO 2

### 2.1 O ABUSO DA BELEZA

De acordo com Didi-Huberman, o estabelecimento de uma história da arte pode ser creditado a Johann Joachim Winckelmann<sup>21</sup>. Para ele, Winckelmann foi responsável por sistematizar o que era dito e pensado a respeito da arte e transformar em ciência, elaborando esses pensamentos de um modo moderno. Segundo o autor,

Winckelmann [...] representaria, no campo da cultura e da beleza, a virada epistemológica de um pensamento sobre a *arte* para a era – autêntica, já “científica” – da *história*. A história do que se trata já era “moderna”, já era “científica”, no sentido de ultrapassar a simples *crônica* do tipo pliniano ou vasariano (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 14).

A história da arte elaborada por Winckelmann foi menos uma descoberta do que uma invenção; assim como vimos anteriormente em Vasari, o aprofundamento de sua narrativa e a exceção que escapa às regras da estética vigente mais comprovam a imposição de um modelo dominante do que demonstram uma descoberta a respeito da arte: “Winckelmann fundou uma história da arte menos pelo que descobriu do que pelo que construiu” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 16). Winckelmann concentrou a atenção de seus estudos à arte da antiguidade, em especial a greco-romana, porém, o estudo de seu objeto não se baseava apenas em características como autoria<sup>22</sup>, dados técnicos, materiais, entre outros dados concretos a respeito dos artistas e de suas obras: a pesquisa de Winckelmann sobre seu objeto confundia-se com a própria busca da origem da arte, de sua essência embrionária. Segundo Didi-Huberman (2013, p. 19),

Segundo Winckelmann, portanto, a história da arte não se contenta em descrever, classificar e datar. Ali onde Quatremère de Quincy fala de um simples movimento de retorno “da análise para a síntese”, Winckelmann radicalizaria sua posição, ele mesmo, do ponto de vista filosófico: a história da arte [...] deve ser escrita a fim de que seja explicitada a essência da arte.

---

<sup>21</sup> “Winckelmann *inventou a história da arte*. Entenda-se: a história da arte no sentido moderno da palavra ‘história’. História da arte como proveniente dessa era das Luzes e, logo depois, da era dos grandes sistemas – em primeiro lugar o hegelianismo – e das ciências ‘positivas’ em que Michel Foucault viu em ação dois princípios epistêmicos concomitantes, o da *analogia* e o da *sucessão*: os fenômenos sistematicamente apreendidos conforme suas homologias, e estas, por conseguinte, interpretadas como as ‘formas depositadas e fixas de uma sucessão que avança de analogia em analogia’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 13-14).

<sup>22</sup> “O conjunto das coordenadas positivas – autor, data, técnica, iconografia etc. – não basta, evidentemente. Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente ou cristalizados nela” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33).

A busca pela essência da arte, portanto, foi um problema da maior importância para Winckelmann. Visto o foco de sua investigação estar localizado, em especial, na arte do período greco-romano, a busca da essência da arte dentro desse período foi estabelecida como a investigação realizada pela arte de modo geral. Se de acordo com Winckelmann a busca da arte desse período era uma busca pela beleza ideal, esta se tornou também a própria essência da arte como um todo. É neste momento que veremos essa busca pela essência tornar-se norma no sistema de arte dominante e, nesse sentido, a busca seria pelo ideal de beleza inatingível. Didi-Huberman (2013, p. 20) afirma que

Ideal no sentido de sido inicialmente concebida para se harmonizar com o princípio metafísico por excelência, com o *ideal de beleza*, essa “essência da arte” que os grandes artistas da Antiguidade souberam pôr em prática. O “belo ideal”, como se sabe, constitui o ponto de cardinal de todo o sistema histórico winckelmanniano, bem como da estética neoclássica em geral. Ele fornece a essência e, portanto, a norma. A história da arte é apenas a história de seu desenvolvimento e de seu declínio. Ele parece confirmar a filiação secular do pensamento estético à corrente filosófica do idealismo.

Mais adiante, o autor descreve como podemos interpretar a palavra “ideal” dentro desse contexto:

A palavra “ideal” sugere que a essência – aqui, a essência da arte – é um *modelo*: um modelo a *alcançar*, conforme o “imperativo categórico” da beleza clássica; um modelo, porém, dado como *inatingível* como tal. É muito significativo que o capítulo dedicado por Winckelmann à “essência da arte” seja mais consagrado aos desvios que nosso espírito tem que fazer para se recordar da beleza ideal das estátuas gregas... (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 20).

Desse modo, podemos entender como Winckelmann, no século XIX, apropria-se de teóricos antepassados – por exemplo, o próprio Vasari – e de escritos sobre arte e artistas, transformando-os em uma questão científica. Estabelecida a norma do período, Winckelmann resgata essa norma da antiguidade e a reinstaura em seu próprio tempo. Nesse sentido, a história da arte teve seu início com a instauração de uma busca científico-filosófica a respeito da própria origem da produção artística e do fazer artístico. Assim, como mencionado por Quatremère de Quincy (2013), Winckelmann foi responsável por dar “corpo” ao que antes era um amontoado de destroços: tanto um corpo enquanto organismo funcional, como um “corpus” de pesquisa. Sobre isso, Didi-Huberman (2013, p. 15) lembra:

Um corpo: uma reunião orgânica de objetos cuja anatomia e fisiologia seriam

como que a reunião dos estilos artísticos e sua lei biológica de funcionamento, ou seja, de evolução. E também um corpo: um *corpus* de conhecimentos, um *organon* de princípios. Ou até um “corpo de doutrina”. Winckelmann teria inventado a história da arte, começando por construir, para além da simples *curiosidade* dos antiquários, algo como um método histórico. Desse ponto em diante, o historiador da arte já não se contentou em colecionar e admirar seus objetos: como escreveu Quatremère, ele analisou e decompôs, exerceu seu espírito de observação e de crítica, classificou, aproximou e comparou, “voltou da análise para a síntese”, a fim de “descobrir as características seguras” que dariam a qualquer *analogia* sua lei de *sucessão*. Foi assim que a história da arte se constituiu como “corpo”, como saber metódico e como uma verdadeira “análise dos tempos”.

Destarte, podemos compreender que entre os principais méritos de Winckelmann está em reunir os “destroços” espalhados e desorganizados da arte, construindo um organismo funcional. Com Winckelmann, a narrativa histórica pôde ser fundada por meio de sua norma estética, sua “lei” a respeito da busca da arte por sua própria origem, e somente a partir do momento em que esta norma estética se torna clara é que podemos compreender as supostas “evoluções” entre obras. A ideia da produção artística como uma busca pelo belo idealizado se manteve predominante durante vários séculos na história da arte, e autores posteriores a Winckelmann contribuíram para a expansão e solidificação de sua norma estética, ou “essência” da origem da produção artística. A partir daqui, a narrativa sobre a arte não estava mais limitada a historiadores e pesquisadores do campo da arte, incluindo também intelectuais do campo da filosofia.

Em seu livro *O abuso da beleza: a estética e o conceito de arte* (2015), Arthur Danto coloca Kant e Hegel como precursores responsáveis por conferir seriedade à questão filosófica da arte. O autor resume o conceito de estética desenvolvido por Hegel como a “ciência da sensação ou do sentimento” em relação à arte acerca dos “sentimentos que elas [as obras de arte] supostamente produzem, como, por exemplo, o sentimento de prazer, de admiração, de medo, de piedade e assim por diante” (DANTO, 2015, p. 106). Assim, podemos dizer de forma sucinta que a estética, conforme Hegel a define, é o estudo que diz respeito ao cálculo do prazer e do desprazer, ou ainda, das emoções e sensações causadas pelo objeto estético – concepção muito próxima àquela de Kant, a propósito do juízo estético. Em outra passagem de seu livro, Danto (2015, p. 54-55) afirma que Kant, a respeito de sua crítica do juízo estético, defende que a arte deveria necessariamente ser feita para agradar, e situações de repulsa não possuíam espaço em sua prática:

A repulsa foi mencionada por ele [Kant] como um modo de feiura resistente ao tipo de prazer que mesmo as coisas mais desagradáveis – “as fúrias, as

doenças, a devastação da guerra” – são capazes de causar quando representadas como belas por obras de arte. “Aquilo que gera repulsa [Ekel]”, escreve Kant, “não pode ser representado de acordo com a natureza sem destruir toda a satisfação estética.” A representação de uma coisa ou substância repulsiva tem sobre nós o mesmo efeito que teria a própria coisa ou substância repulsiva se nos fosse apresentada. Uma vez que, conforme se considera, o propósito da arte produzir prazer, apenas o mais perverso dos artistas se incumbiria de representar o repulsivo, que não pode, “de acordo com a natureza”, produzir prazer em observadores normais.

Desse modo, a inclusão de um elemento repulsivo em uma obra anularia sua existência enquanto obra de arte, causando sensações “desagradáveis” que não seriam condizentes com a imposição acerca do juízo estético, de modo semelhante à norma estética estabelecida por Winckelmann<sup>23</sup>. Hegel, por outro lado, acredita que a arte e objetos estéticos sejam capazes de lidar com temas e sentimentos que dialogam com as doenças, a repulsa e gravidade da vida, pois, para ele, a beleza artística seria capaz de lidar de forma estética com esses temas sem afetar a beleza de uma obra, porquanto a beleza, nesse caso, estaria na ideia do artista.

Não obstante os méritos de Hegel e Kant em estabelecer os protocolos da reflexão filosófica da arte, sua prática e seus temas, a obrigatoriedade de certa “beleza” continuava sendo o principal fator de julgamento da arte, de modo bastante semelhante à norma estética estabelecida por Winckelmann anteriormente. O deleite estético adequado a um suposto prazer do belo era, mais que apenas um entre os fatores estéticos, um valor diretamente relacionado a um ideal moral. Desse modo, a beleza não era vista apenas como algo agradável aos sentidos, era também um valor necessário para uma vida humana tida como plena, bem como algo necessariamente associado à ideia de bondade. Assim, de acordo com Danto (2015), a hipótese de que a arte deveria ser bela permaneceu desde o século XVIII até o início do século XX, mesmo que essa beleza tivesse de ser justificada por meio de uma erudição estética para provar que algumas obras que, a princípio poderiam aparentar “feitura”, se mostrariam belas com o passar do tempo.

É apenas no começo do século XX que as vanguardas artísticas decidiram se opor diretamente a esse ideal estético que havia definido a arte por tantos séculos. A visão da beleza como algo que elevaria a condição humana e tinha como função fazer com que servíssemos a fins nobres não se sustentava mais, especialmente no período entreguerras. Vanguardas como

---

<sup>23</sup> “Ei-lo, enfim, a nos assestar a ‘essência da arte’: elogio, por princípio do ‘bom gosto’ [...], rejeição absoluta de ‘qualquer deformação do corpo’, numa passagem espantosa das *Reflexões* em que ele expressa seu horror às ‘doenças venéreas e [ao] raquitismo decorrente delas’, esses males que ele supunha desconhecidos dos gregos antigos. Como se essas coisas estivessem ligadas por uma obscura patologia comum, Winckelmann exprime com igual radicalismo sua rejeição do *páthos*, essa doença da alma que deforma os corpos e, portanto, estraga o *ideal*, que pressupõe a calma da grandeza e da nobreza de espírito...” (DIDI-HUBERMAN, 2013. p. 21).

o dadaísmo passaram a questionar ideais como beleza, estética e também conceitos aceitos popularmente como fixos, como a identidade, o humano e a linguagem. Nesse sentido, Danto (2015, p. 52-53) afirma:

Foi com base nessa questão que o conceito de beleza tornou-se abruptamente politizado pelos artistas de vanguarda, por volta de 1915 [...]. Isso aconteceu, em parte, como um ataque contra a posição segundo a qual a arte e a beleza estavam intimamente ligadas, assim como a beleza e a bondade. E o “abuso da beleza” converteu-se numa ferramenta para dissociar os artistas da sociedade que eles menosprezavam. Rimbaud tornou-se um herói artístico e moral – o poeta que todos queriam ser. “Acredito no gênio de Rimbaud”, o jovem André Breton escreveu para Tristan Tzara, o autor do Manifesto Dadaísta, de 1918. É ao Dadaísmo que me refiro primordialmente no projeto de desconectar a beleza da arte como uma expressão de repugnância moral contra uma sociedade para a qual a beleza era um valor estimado, e que estimava a própria arte por causa da beleza. [...] O Dadaísmo se recusa a ser considerado belo – e essa é a sua grande significação filosófica quando consideramos a narrativa consoladora segundo a qual, com a passagem do tempo, o que era rejeitado como arte por não ser belo acaba se tornando credenciado como belo e reivindicado como arte.

Assim, se nos for permitido dizer, decretar o fim da beleza, para os dadaístas, significava a possibilidade de questionar a coerência dos valores morais de uma sociedade excludente e opressiva. Dissociar a ideia de beleza do conceito de arte obrigou a se pensar sobre novas formas de entender a arte, ou melhor, de tentar entender o seu potencial fora da esfera estética. Sobre essa mudança de perspectiva em relação à arte, cujo principal nome foi o do dadaísta Marcel Duchamp, Anne Cauquelin (2005, p. 92) diz:

Duchamp rompe com a prática estética da pintura: ele se declara “antiartista”. E aí começa a aventura. Essa ruptura não é uma oposição, que estaria ligada à sua antítese seguindo uma cadeia causal, mas sim, um deslocamento de domínio. A arte não é mais para ele uma questão de conteúdos (formas, cores, visões, interpretações da realidade, maneira ou estilo).

Portanto, podemos compreender que graças a essa separação entre arte e estética, agressivamente iniciada pelas vanguardas, as manifestações artísticas posteriores puderam explorar mais a fundo práticas e ideias libertas do conceito de beleza idealizada que definia as práticas artísticas anteriormente. É a partir daqui que poderemos falar em arte *queer*, pois dificilmente a presença *queer* na arte seria encaixada em um contexto onde a repulsa, o corpo estranho e o outro não encontram seu lugar. Isso não significa, contudo, que a cultura *queer* não existisse anteriormente a esse momento, mas sim que essa cultura havia encontrado uma brecha no mundo da arte e poderia, enfim, iniciar sua entrada.

## 2.2 BELEZA, FEIURA E GÊNERO

A beleza idealizada da estética clássica, como vimos, não permitia qualquer traço de “feiura”, ou mesmo grandes extremos de emoção<sup>24</sup>, de modo a preservar a “verdadeira” beleza e como tentativa de se aproximar até mesmo da grande verdade da arte e da alma humana. Mesmo obras que retratam a beleza em conjunto com a nudez, tema extremamente recorrente na história da arte, o elemento nu é retratado de modo casto e pudico; mesmo que a figura seja bela (e, em sua grande maioria, feminina), sua retratação objetificada remove qualquer traço de desejo ou vulgaridade. É interessante notar que o nu idealizado nem sempre foi um tema recorrente na história da arte. Em diferentes momentos da história ocidental, a nudez foi considerada um símbolo de vergonha, vulnerabilidade e fraqueza. Essa visão sofreu uma mudança a partir da Grécia antiga, em que a relação da cultura grega com o corpo e a humanidade era uma relação de aperfeiçoamento e orgulho. Em um ensaio<sup>25</sup> disponibilizado pelo endereço eletrônico do museu MET (*The metropolitan museum of art*) de Nova Iorque, a pesquisadora Jean Sorabella comenta a respeito da nudez e sua visão em diferentes momentos da história da arte:

Primeiramente o nu se tornou significativo na arte da Grécia antiga, onde competições atléticas em festivais religiosos celebravam o corpo humano, particularmente o masculino, de um modo sem precedentes. Esses atletas nessas competições competiam nus, e os gregos os consideravam a incorporação de tudo o que havia de melhor na humanidade. Foi, portanto, perfeitamente natural para os gregos associar a forma do nu masculino com triunfo, glória, e mesmo excelência moral, valores que parecem imanentes nos magníficos nus da escultura grega. [...] A celebração do corpo entre os gregos notadamente contrasta com as atitudes prevalentes em outras partes do mundo antigo, onde o despir-se estava tipicamente associado à desgraça e à derrota. O exemplo mais conhecido dessa visão mais comum é a história bíblica de Adão e Eva, onde o primeiro homem e mulher descobrem que eles estão nus e conseqüentemente sofrem vergonha e punição (SORABELLA, 2000).

---

<sup>24</sup> “Num e noutro sentido, a expressão muda os traços do rosto e a disposição do corpo; altera, por conseguinte, as formas que constituem a beleza. Ora, quanto maior é essa alteração, mais ela é prejudicial à beleza. Segundo esta consideração, tinha-se o costume de observar, como uma das máximas fundamentais da arte, a imposição de uma postura tranquila às figuras, porque, segundo a opinião de Platão, o repouso da alma era visto como um estado intermediário entre o prazer e a dor. Por isso é que a tranquilidade é a situação mais conveniente à beleza, tal como é ao mar: a experiência mostra que os homens mais belos têm, comumente, as maneiras mais suaves e o melhor caráter. [...] Além disso, a serenidade no homem e nos animais é um estado que nos permite examinar e conhecer a natureza e as qualidades deles: é por isso que só descobrimos o fundo dos rios e do mar quando a água está calma e sem agitação. Decorre desta observação, portanto, que é somente na calma que o artista pode conseguir transmitir a essência mesma da arte...” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 22).

<sup>25</sup> Disponível em: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/nuan/hd\\_nuan.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/nuan/hd_nuan.htm)

Com efeito, podemos notar que, desde a antiguidade, a nudez e o corpo não eram enxergados apenas como elementos naturais da vida, mas como imagens carregadas de significado e sustentadas pelo discurso dominante em diferentes sociedades e culturas. Enquanto uma antiguidade teocêntrica reconhecia na imagem do corpo nu sinais de vulnerabilidade, fracasso e vergonha, uma sociedade com um discurso mais voltado ao antropocentrismo como a Grécia antiga reconhecia a imagem do corpo nu como símbolo de excelência, vitória e, até mesmo, como mencionado pela autora, superioridade moral. É importante notar que a perspectiva sobre o nu é diferente quando o sujeito da nudez é masculino e quando é feminino. Sobre a ancestralidade do nu feminino, Sorabella (2000) afirma:

A ancestralidade do nu feminino é diferente do masculino. Enquanto o segundo se origina no atleta humano perfeito, o primeiro incorpora a divindade da procriação. Figuras femininas nuas aparecem desde o início da arte pré-histórica, e em tempos históricos, imagens semelhantes representam tais deidades da fertilidade como Ishtar, do Oriente Próximo. A deusa grega Afrodite pertence a essa família, e ela também foi imaginada como uma doadora de vida, orgulhosa e sedutora. Por muitos séculos, os gregos preferiram vê-la vestida, ao contrário de suas contrapartes do Oriente Próximo, mas na metade do século quatro antes de Cristo, o escultor Praxíteles fez uma Afrodite nua, chamada de Knidian, o que estabeleceu uma nova tradição para o nu feminino. Sem as formas bulbosas e exageradas das figuras de fertilidade do Oriente Próximo, a Afrodite Knidian, como as estátuas gregas de atletas masculinos, tinha proporções idealizadas baseadas em cálculos matemáticos. Além disso, sua pose, com a cabeça virada para o lado e uma mão cobrindo o corpo, parecia apresentar a deusa surpreendida em seu banho e, portanto, aprofundou o nu com narrativa e possibilidades eróticas. A posição das mãos da deusa pode significar como um modo de mostrar modéstia ou um desejo de proteger o espectador de uma visão inteira de sua divindade.

Mesmo com diferenças significativas em suas representações, uma semelhança compartilhada entre o nu masculino e o nu feminino da antiguidade clássica pode ser apontada: a idealização do corpo, construído por meio de proporções matemáticas precisas, e a busca pela representação de indivíduos perfeitos. Essa semelhança é fundamental para compreender como a criação artística do período se apoiou sobre o discurso sobre os corpos e os sujeitos, influenciando o resultado final de suas obras. Essa busca pela perfeição e a idealização do corpo estão entre as principais características que influenciaram artistas europeus séculos depois a reinterpretar os ideais greco-romanos em suas obras nos períodos renascentista e neoclássico. Novamente, para Sorabella (2000):

Dado que os nus da Grécia e Roma antiga se tornaram normativos na arte

ocidental posterior, vale a pena parar para considerar o que eles são e o que não são. Eles expressam profunda admiração para o corpo como a forma da humanidade, porém eles não celebram a variedade humana; eles podem ter apelo sexual, porém nunca são totalmente lascivos em intenção. Os nus da arte greco-romana são pessoas ideais conceitualmente aperfeiçoadas, cada um uma visão de saúde, juventude, clareza geométrica, e equilíbrio orgânico.

Assim, o nu clássico reimaginado mantém a admiração do corpo; porém, essa admiração se estende apenas ao corpo idealizado, excluindo corpos que variam desse ideal. Um exemplo de nu recorrente que assume a estética normativa são as representações da deusa Vênus. Retratada desde a antiguidade até vários séculos depois, a imagem da deusa Vênus é um significativo símbolo da mulher e da beleza ideal, retratada majoritariamente dentro de protocolos estéticos precisos e de modo bastante casto e jovial.

**Figura 10:** William-Adolphe Bouguereau, *La Naissance de Vénus* (1879)



Fonte: Wikipedia<sup>26</sup>

Na obra, podemos ver a deusa Vênus – contraparte romana da deusa grega Afrodite – retratada como uma mulher madura, adulta, rodeada por outras figuras mitológicas. A obra de Bouguereau, uma interpretação do século XIX de um tema clássico, encaixa-se de modo preciso ao ideal estético confeccionado por Winckelmann – ideal este que se manteve predominante no

---

<sup>26</sup> Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Nascimento\\_de\\_V%C3%AAnus\\_\(Bouguereau\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Nascimento_de_V%C3%AAnus_(Bouguereau))

período neoclássico (período de atividade de Bouguereau), como a harmonia da composição, a beleza idealizada e até mesmo a representação de temas da antiguidade. Também não há a expressão de emoções fortes ou qualquer esboço de desfiguração nas personagens, mantendo a beleza sem qualquer forma de prejuízo causado por sentimentos vulgares ou preocupações. Apesar de ideal, sua beleza e sua nudez são castas, ao modo do prazer desinteressado como pensado por Kant: não há tentativa de criar desejo ao espectador, a beleza da obra reside justamente em sua pureza. Qualquer traço de desejo, prazer excessivo ou “vulgaridade” entraria em confronto com a estética normativa do período neoclássico, visto que emoções “fortes” ou qualquer estado de espírito que não refletisse o repouso da alma entrariam em confronto com a beleza da obra.

Criar algo belo ou apreciar algo belo, nesse contexto, era mais do que a criação de uma obra ou uma imagem aprazível que elevasse espiritualmente seu espectador. A importância do belo estava além do mundo da arte. De acordo com Eco (2007, p. 12), “Muitas vezes, as atribuições de beleza ou de feiura eram devidas não a critérios estéticos, mas a critérios políticos e sociais”. Dessa feita, a disputa entre o feio e o belo não era apenas uma questão de gosto ou mesmo de estética: como vimos com as vanguardas, essa disputa poderia ser política e social. Novamente, para Eco (2007, p. 15),

Dizer que belo e feio são relativos aos tempos e às culturas (ou até mesmo aos planetas) não significa, porém, que não se tentou, desde sempre, vê-los como padrões definidos em relação a um modelo estável. Pode-se sugerir também, como Nietzsche no *Crepúsculo dos ídolos*, que “no belo, o ser humano se coloca como medida da perfeição;” [...] “adora nele a si mesmo. [...] No fundo, o homem se espelha nas coisas, considera belo tudo o que lhe devolve a sua imagem. [...] O feio é entendido como sinal e sintoma da degenerescência [...]. Cada indício de esgotamento, de peso, de senilidade, de cansaço, toda espécie de falta de liberdade, como a convulsão, como a paralisia, sobretudo o cheiro, a cor, a forma da dissolução, da decomposição [...] tudo provoca a mesma reação: o juízo de valor ‘feio’. [...] O que odeia aí o ser humano? Não há dúvida: o *declínio de seu tipo*”.

Ao citar Nietzsche, Eco aponta como a feiura, em oposição ao belo, se aproxima do próprio declínio da espécie humana. Vale ressaltar que, ao mencionarmos o feio, não nos referimos apenas a algo que não nos agrada, mas também a algo considerado “incompleto”, desfigurado, um erro. Eco (2007, p. 16) prossegue:

A primeira e mais completa *Estética do feio*, elaborada em 1853 por Karl Rosenkrantz, traça uma analogia entre o feio e o mal moral. Como o mal e o pecado se opõem ao bem, do qual são o inferno, assim o feio é o “inferno do belo”. Rosenkrantz retoma a ideia tradicional de que o feio é o contrário do

belo, uma espécie de possível erro que o belo contém em si, de modo que toda estética, como ciência da beleza, é obrigada a enfrentar também o conceito de feiura.

Assim, a ameaça do feio está, em especial, no fato de que o próprio belo “contém” o feio em si, sendo obrigado a enfrentá-lo. A oposição binária demonstra a dependência de ambos os conceitos: sem o belo, não haveria o feio, seu “inferno”. E, em muitas circunstâncias, o feio pode ser enxergado como um belo interrompido, como um erro ocorrido no meio do caminho: “Portanto, eram impiedosamente definidos como feios os erros da natureza, que os artistas tantas vezes retrataram sem nenhuma compaixão – e, para o mundo animal, os híbridos, que fundem inadequadamente os aspectos formais de duas espécies diversas” (ECO, 2007, p. 16).

Ao falarmos do feio nesse contexto, a organização do objeto ou sujeito denominado dessa maneira, geralmente, se encontra em crise com o que se espera deste sujeito/objeto em sua ideia – seja uma colagem de criaturas que cria uma terceira, como um híbrido ou uma quimera, seja um corpo com elementos assimétricos, seja até mesmo um corpo cuja ordenação entre em conflito com o que é ensinado ou aprendido sobre os corpos. Neste momento, cabe aprofundar esta pesquisa ao assunto da sexualidade e sua construção, de modo a entendermos como a imagem dos corpos dentro e fora da arte pode entrar em acordo ou em dissonância com o ideal do corpo e da sexualidade humana, e como a oposição belo/feio pode ser instrumentalizada de modo a priorizar ou rejeitar diferentes corpos e sujeitos.

Comentando sobre o que denomina “regime sexopolítico”, Preciado menciona a criação de uma “estética” da diferença sexual e racial que se estabeleceu por meio do discurso sobre os corpos a partir do século XVIII. Para o autor,

No começo do século XVIII, ganha forma um regime sexopolítico novo e visual, dependente de um sistema de “oposições” – e já não de similaridades. Ele mapeia uma nova anatomia sexual em que o sexo feminino não é mais uma inversão ou uma interiorização do sexo masculino, mas sim um sexo inteiramente diferente cujas formas e funções respondem à própria lógica anatômica. De acordo com Thomas Laqueur, a invenção do que poderia ser chamado de estética da diferença sexual (e racial) é necessária para estabelecer uma hierarquia político-econômica entre os sexos [...]. É aqui que a verdade anatômica passa a funcionar como a legitimação de uma nova organização política do campo social (PRECIADO, 2018, p. 81).

Desse modo, podemos entender como a beleza idealizada, buscada pela estética dominante do período, não nasce como descoberta ou coincidência: trata-se de uma sintonia com o discurso sobre os corpos e os indivíduos também vigente no momento. Cabe lembrar que sempre houve obras e artistas que não se encaixavam dentro desses panoramas estéticos, e

como consequência essas obras e artistas geralmente eram considerados incorretos, inferiores ou “pontos fora da curva” devido à sua dissonância com o ideal prevalecente. As regras estéticas sob as imagens e as obras de arte dominantes contribuíram, portanto, para a legitimação da hierarquia político-econômica entre os sexos, como mencionado por Preciado. E mesmo a pretensa inspiração na antiguidade era mais uma ficcionalização do passado do que um retrato fiel. A respeito disso, Eco (2007, p. 23) diz:

Geralmente, temos uma imagem estereotipada do mundo grego, nascida das idealizações do greciano criadas no período neoclássico. Em nossos museus, vemos estátuas de Afrodite ou de Apolo que exibem, na brancura do mármore, uma beleza idealizada. No século IV a.C., Policeto produziu uma estátua, denominada posteriormente Cânone, na qual se encarnavam todas as regras de uma proporção ideal; mais tarde, Vitruvius ditaria as justas proporções corporais em frações da figura inteira: o rosto deveria ter 1/10 do comprimento total, a cabeça 1/8, o comprimento do tórax, 1/4, e assim por diante. É natural que, à luz dessa ideia de beleza, todos os seres que não encarnavam tais proporções fossem vistos como feios. Mas se os antigos idealizaram a beleza, o neoclassicismo idealizou os antigos, esquecendo que eles (influenciados muitas vezes por tradições orientais) também legaram à tradição ocidental imagens de uma série de seres que eram a própria encarnação da desproporção, a negação de qualquer cânone.

Estabelecidos os protocolos de julgamento do ideal a respeito de corpos e sua beleza, evidenciam-se também os corpos diferentes desse ideal. Consideremos o conceito de diferença ao modo deleuziano: a diferença é uma força anterior à identidade. Assim, a diferença sexual (e a diferença racial) existe como diferença por justamente não ser contemplada com a definição de uma identidade dominante e soberana, como a identidade masculina (e branca). A força da diferença permanece à espreita e, mesmo ao ser englobada pela identidade, permanece marcada em sua diferença por não participar do topo da hierarquia dominante, ao mesmo tempo que é subjugada por uma “estética” que polariza a diferença e a identidade maior.

A invenção de novas formas de se falar sobre sexo e gênero se tornou tão relevante que suas definições influenciavam também o modo que indivíduos e seus corpos eram atravessados pelo discurso e pelo poder<sup>27</sup>. A criação da identidade masculina, e sua categorização como a única forma de identificação possuidora de uma existência ontológica, garantia a sua soberania nas relações de poder em existência neste período, mantendo-a também como a principal produtora dos discursos sobre os sujeitos e mesmo sobre a natureza humana. A influência do

---

<sup>27</sup> “O sexo se tornou parte tão importante dos planos de poder que o discurso sobre a masculinidade e a feminilidade e as técnicas de normatização das identidades sexuais transformaram-se em agentes de controle e padronização da vida” (PRECIADO, 2018, p. 76).

que se convencionou chamar natureza humana se sustentava também na apresentação do que se considerava como “diferença” biológica, mesmo entre indivíduos do gênero masculino, dentro do sistema sexual de reconhecimento<sup>28</sup>. Assim, sujeitos que apresentavam uma identidade diferente da forma de identificação considerada “normal” e moralmente aceita foram marcados como sujeitos perversos, tanto a partir de suas características anatômicas como de sua identidade sexual e performance de gênero. A partir dessa demarcação, podemos ver com mais clareza as distinções entre os comportamentos sexuais vistos como social e moralmente aceitos – a heterossexualidade – e os comportamentos sexuais desviantes, diferentes do que se convencionou como pertinente à natureza humana. Sobre a invenção da hetero e homossexualidade, Preciado (2018, p. 76-77) diz:

Em 1868, as identidades hetero e homossexual foram inventadas em uma esfera de empirismo, classificação taxonômica e psicopatologia. Da mesma forma, Krafft-Ebing cria uma enciclopédia das sexualidades normais e perversas em que identidades sexuais se tornam objetos de conhecimento, vigilância e repressão jurídica.

Portanto, ao identificar a diferença sexual, cria-se uma oposição entre identidades sexuais: uma dominante e natural – a heterossexualidade – e as outras, perversas e divergentes, acusadas de perverterem as denominações que se convencionaram naturais. Cabe ressaltar que, a despeito da identidade sexual a que pertence o indivíduo do gênero feminino<sup>29</sup>, sua importância continua subjugada ao poder masculino.

A criação da heterossexualidade e sua naturalização por meio do discurso dominante impactou imensamente os discursos sobre os corpos, sujeitos e sobre as formas de identificação. Seus desdobramentos sociais, políticos e culturais contribuíram para uma naturalização dogmática do que compreendemos sobre a natureza humana e sobre as identidades sexuais e de gênero. De acordo com Preciado (2018, p. 78-79), a mentalidade heterossexual – semelhante ao conceito de “heteronormatividade” de Butler – produz não apenas identidades sexuais, como também uma arquitetura de nossos corpos e de nosso prazer:

A mentalidade heterossexual [...] assegura a relação estrutural entre a

---

<sup>28</sup> “Nesse sistema de reconhecimento, qualquer divergência corporal da norma (como tamanho e forma dos órgãos sexuais, pilosidade facial e forma e tamanho dos seios) é considerada uma monstruosidade, uma violação das leis da natureza ou uma perversão, uma violação das leis morais. [...] Aquelas que até então eram consideradas simples práticas sexuais se transformaram em identidades e condições que devem ser estudadas, registradas, perseguidas e caçadas, castigadas e curadas” (PRECIADO, 2018, p. 82).

<sup>29</sup> “Duas expressões sociais e políticas diferenciadas hierarquicamente dividem a superfície do modelo ‘monossexual’: o ‘homem’, o modelo perfeito do humano, e a ‘mulher’, o receptáculo reprodutivo. No regime soberano, a masculinidade é a única ficção somática com poder político” (PRECIADO, 2018, p. 80).

produção da identidade sexual e a produção de certas partes do corpo (em detrimento de outras) como órgãos reprodutivos. Uma importante tarefa desse trabalho disciplinador consiste em extrair o ânus dos circuitos de produção de prazer. Nas palavras de Deleuze e Guattari, “o ânus foi o primeiro órgão privatizado, colocado fora do campo social. O ânus serviu como modelo de toda privatização posterior, ao mesmo tempo em que o dinheiro veio para expressar o novo estado de abstração de fluxos”. O ânus, como centro de produção de prazer [...] não tem gênero. Nem feminino nem masculino, o ânus produz um curto-circuito na divisão dos sexos. Como centro da passividade primordial e abjeto por excelência, posicionado perto do detrito e da merda, serve como o buraco negro universal pelo qual avançam os gêneros, os sexos, as identidades e o capital. O Ocidente é desenhado como um tubo com dois orifícios: uma boca emissora de sinais públicos e um ânus impenetrável ao redor do qual gira a subjetividade masculina e heterossexual que adquire *status* de corpo socialmente privilegiado.

Dentro da mentalidade heterossexual, produtora do discurso vigente sobre a natureza humana, o ânus seria visto como o orifício em que a diferença pôde surgir; por isso, a necessidade de “privatizá-lo”. Sua posição na arquitetura do corpo e sua ausência de gênero específico são responsáveis por produzir um “curto-circuito” no que se convencionou como verdade das identidades sexuais. Dessa forma, denominou-se que o ânus não poderia participar do circuito de produção de prazer tido como natural, e qualquer tentativa de experimentação sexual que incluísse esse orifício era automaticamente vista como perversa, imoral e perigosa, condenando a própria natureza humana. O ânus seria, então, a própria lembrança incômoda da diferença em relação à identidade dominante. De modo igualmente regulatório, a vagina era vista sempre em referência ao pênis – um órgão “penetrável”, no qual a ausência de um pênis impossibilitaria a própria relação sexual. Cabe lembrar a diferença da visão sob o ato sexual entre dois homens e entre duas mulheres: enquanto o sexo homossexual entre dois homens era tipificado como “indecência grosseira” pelo código legal, o sexo lésbico, devido à ausência de pênis, era simplesmente inimaginável. Novamente, para Meyer (2013, p. 19):

Apesar de sua imprecisão sobre “indecência grosseira”, o código legal inglês especificou claramente que o ato poderia ser perpetrado apenas por “pessoas do sexo masculino”. Mulheres não poderiam cometer o ato criminoso de indecência grosseira, muito menos serem condenadas por isso. Essa brecha legal foi produzida pela falha de imaginar a própria possibilidade da sexualidade lésbica.

Nesse breve resumo, podemos entender como o ideal de beleza clássico e seus teóricos puderam ser utilizados em defesa de um modelo ideal sobre os corpos, indivíduos e suas sexualidades. Compreender a influência da beleza idealizada contribui para analisar a história da arte e seus valores estéticos, valores estes que auxiliaram também a criação e fixação dessas

imagens como padrão na cultura visual de modo geral. Essas imagens afixadas reverberam no discurso a respeito dos corpos, visto que a criação de imagens-modelo exclui corpos que nele não se encaixam, impedindo qualquer tentativa de representação desses corpos que não seja de modo marginal. Ao pensarmos no corpo feminino ou mesmo no corpo *queer*, veremos, em especial a partir da politização da prática artística iniciada pelo movimento feminista, a criação de novas imagens, imagens diferentes e que, mesmo que assimilem práticas da história da arte, são ressignificadas e criam outros contextos que escapam a esse ideal. Para Zoe Adam (2018, p. 32): “Os corpos *queer* que se constroem e se representam são o oposto da visão da arte clássica, esta visão de um corpo escultural e congelado. Inversamente, os corpos *queer* são evolutivos, híbridos e dinâmicos [*agissants*]. O corpo *queer* é um corpo político”. A politização do corpo *queer* e do corpo feminino busca revolucionar as categorias que assim os definem, reescrevendo a história e o potencial de seus corpos por meio das imagens e da arte que os acompanham. Novas imagens mudam a performance anteriormente destinada a esses corpos, bagunçam o texto do discurso que os havia escrito e buscam repensar suas próprias existências. Mais à frente, Adam (2018, p. 147) continua:

A primeira subversão das normas da história das artes pelas artistas feministas e *queer* é fazer do corpo e da mulher um corpo-sujeito. É uma oposição a toda a história das artes e ao seu voyeurismo, para que o nu feminino seja um estudo inteiramente à parte. A história das artes associa a nudez à passividade, ao íntimo de uma mulher no banho, à inocência extrema de um nascimento de Vênus. As feministas e *queers* tomam o contrapé dessa iconografia, que persiste ainda hoje. A esta nudez objetificada, as feministas e *queers* opõem uma nudez pública e política, participam de um corpo-sujeito atuante e pensante. Outros corpos, outros gêneros são dados a ver, representados e reivindicados: corpos não brancos, não filiformes, não cisgênero, não heterossexuais.

A iconoclastia feminista e *queer* devolve um sopro de vida a imagens que anteriormente não aceitavam qualquer modo de diferença ou dinamismo, isto é, que antes eram objetos que recebiam olhares e agora são capazes de se tornar sujeitos de sua própria história, com agência sobre si. É interessante notar que as imagens *queer* e feministas não buscam a criação de um modelo, ao contrário da imagem clássica: a diferença está intimamente ligada a essas imagens, e, em vez de um modelo idealizado, a ideia agora é a multiplicidade de imagens, de possibilidades e de histórias.

Compreender como a essência da arte e os discursos sobre o sexo se intercalavam é fundamental para entrarmos no próximo subcapítulo, dedicado a realizar um breve resumo sobre as diferentes imagens do sexo/gênero e das sexualidades na história da arte. Vale ressaltar

que este resumo não se apoia em nenhuma ordem cronológica específica, buscando apenas buscar pontos de contato possíveis entre as artes visuais e imagens que desviam do discurso normativo sobre sexo e gênero.

### 2.3 UMA BREVE PASSAGEM SOBRE SEXUALIDADES NA HISTÓRIA DA ARTE

Apesar de ter servido como modelo estético para o período neoclássico, período este em que o ideal estético proposto por Winckelmann exerceu maior predomínio, as obras realizadas no período greco-romano não possuíam timidez em relação à nudez ou à sexualidade. Ao contrário, nesse período podemos observar um grande número de obras que retratavam relações sexuais e afetuosas de maneira explícita, sem o distanciamento ou o pudor que observamos com maior frequência nos períodos posteriores. Em especial, podemos observar em inúmeras obras representações de amor homoeróticas, visto que a cultura cristã e sua condenação da homossexualidade ainda não haviam conhecido a civilização grega. De acordo com Saslow (1999, p. 14):

Por mais de um milênio, muito antes dos dias de glória de Atenas do século de Péricles até o declínio da grandeza do Império Romano cristianizado, o amor homoerótico era celebrado e satirizado na história, mito e literatura. Os destroços mais antigos relembram os costumes sexuais de tribos gregas rurais dos tempos homéricos no segundo milênio antes de Cristo; posteriormente, enquanto estas tribos se estabeleciam em pequenas cidades-estado, elas adaptaram seus padrões sociais a vida urbana. [...] O legado cultural da sociedade clássica – poesia, teatro, filosofia, história e artes visuais – preserva a memória da última cultura pré-cristã sexualmente inocente do mundo ocidental.

Embora os ideais da cultura clássica a respeito da razão, das paixões moderadas e da tranquilidade alma fossem vistos como modelos pelos quais as pessoas deveriam se guiar, o sexo e a sexualidade eram igualmente vistos como partes importantes da natureza humana, assim como outros aspectos da vida, sendo repreensíveis apenas em situações em que essas ações prejudicavam ou pervertiam outros ideais louváveis, como a racionalidade.

**Figura 11:** Pintura em cerâmica de Brygos



Fonte: Homosexuality in Greece and Rome<sup>30</sup>

A representação despudorada de atos sexuais entre corpos semelhantes, ainda que dentro de uma idealização estética, é mais uma comprovação de como as visões posteriores sobre o período clássico greco-romano foram mais uma reescrita de seus valores do que um estudo fiel sobre o período e suas imagens. Outra obra do período greco-romano que apresenta um corpo idealizado, porém dentro de uma ambiguidade sexual, é a escultura “Hermafrodita dormindo”, de data e autoria desconhecidas – salvo a intervenção de Gianlorenzo Bernini, responsável por esculpir o colchão em que Hermafrodito se deita, em 1620 – que representa uma figura importante da mitologia greco romana.

---

30

Disponível em:  
[https://www.laits.utexas.edu/ancienthomosexuality/imageindex.php?cat\\_id=17&topic\\_id=198](https://www.laits.utexas.edu/ancienthomosexuality/imageindex.php?cat_id=17&topic_id=198)

em:

**Figura 12:** *Hermafrodita dormindo*, data e autoria desconhecidas



Fonte: Artspace<sup>31</sup>

A obra retrata Hermafrodito, fruto da relação de Hermes e Afrodite. De acordo com a mitologia, Hermafrodito era um belo jovem que eventualmente teve seu corpo amalgamado ao da ninfa Salmacis, transformando sua anatomia em uma fusão de elementos masculinos e femininos. A escultura traz um corpo evidentemente belo, curvilíneo e feminino, onde o pênis e o rosto da figura estão levemente encobertos, porém, ainda visíveis ao espectador. Não há dúvida de que se trata de uma escultura de beleza idealizada, em que a forma de seu corpo e o erotismo de sua pose reforçam a beleza do jovem. Sua ambiguidade sexual é objeto de fascínio e mistério, e seu corpo retorcido aparenta a intenção de seu autor em “esconder” seu órgão em plena luz do dia. De acordo com o museu do Louvre<sup>32</sup>, onde a escultura se encontra, a pose do corpo parece proposital em criar uma ordem “ideal” de apreciação da obra: primeiro, a admiração das belas curvas femininas; e, segundo, o choque do encontro com a genitália masculina, causando “estranheza” ao espectador desavisado.

Essa imagem do corpo ambíguo é um objeto que vem sendo explorado não apenas na área da arte como também na ciência, na medicina e no imaginário popular. O espanto causado por corpos sexualmente indefiníveis existe em uma mistura de fascínio e horror. Apesar da obra em questão ser bela e idealizada, Eco (2007, p. 107) aponta como o sexo ambíguo também

<sup>31</sup> Disponível em: [https://www.artspace.com/magazine/art\\_101/body-of-art/body-of-art-gender-fluidity-53246](https://www.artspace.com/magazine/art_101/body-of-art/body-of-art-gender-fluidity-53246)

<sup>32</sup> Disponível em: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/sleeping-hermaphroditos>

poderia ser visto como um sinal ameaçador na antiguidade clássica: “O mundo clássico era muito sensível aos portentos ou prodígios, que eram vistos como signo de desgraça iminente. Eram acontecimentos extraordinários como chuvas de sangue, incidentes inquietantes, chamas no céu, nascimentos anômalos, crianças de duplo sexo”.

A fala de Eco pode servir como uma lembrança de que a ambiguidade do corpo intersexual não estava apenas em seu sexo, como também em sua leitura. Ao mesmo tempo que poderia ser admirado como belo e erótico, sua existência também poderia antecipar um mau presságio. Sobre a dualidade do corpo entre o fascínio e o horror, Jorge Leite Jr (2009, p. 287) diz:

O hermafrodita ou andrógino, figura constante no que se convencionou chamar genericamente de cultura ocidental, não é apenas mais um monstro dos compêndios e coletâneas de narrativas fantásticas, mas o grande prodígio sexual que cresce em importância e influência da Antiguidade até o surgimento da “ciência sexual” no século XIX. Fonte de medo e curiosidade, mas também de fascínio e desejo, a ideia de um ser ao mesmo tempo macho e fêmea, feminino e masculino, ameaça e questiona os limites dos padrões culturais sobre o que é ser homem ou mulher.

Podemos compreender essa dualidade na leitura feita sobre o corpo intersexual não tanto como um choque do corpo pelo corpo em si, mas sim sobre o que esse corpo ambíguo diz a respeito de todos os outros corpos. Afinal, a escultura de Hermafrodito não contém genitais desconhecidas e nunca antes vistas; ao contrário, encontra o que já foi observado e catalogado em outros corpos, com a distinção de encontrar o que é utilizado para diferenciar um corpo do outro<sup>33</sup> em um mesmo corpo, em sua própria harmonia e estética corporal. Feitas essas observações, podemos nos perguntar: o que um corpo que foge do binário macho-fêmea diz a respeito das leis da natureza e da fé que regulam os corpos não intersexuais? Se neste momento a diferenciação entre os corpos determinava inclusive a existência ontológica dos indivíduos, como explica Preciado (2018), que tipo de existência seria possível em um corpo intersexual?

Talvez seja justamente nesse impasse que resida a suposta ameaça que esses corpos representam. A curiosidade de uma existência que não é regulada de modo claro nem como feminina nem como masculina levanta dúvidas a respeito do discurso sobre todos os outros corpos, fragiliza sua posição basilar em administrar vidas e organizar politicamente os

---

<sup>33</sup> “Até o século XVII, a epistemologia sexual do regime soberano era denominada pelo que o historiador Thomas Laqueur denomina de ‘um sistema de similaridades’; a anatomia sexual feminina foi estabelecida como uma variação frágil, interiorizada e degenerada do único sexo que possuía uma existência ontológica, o masculino. Os ovários eram considerados testículos internos, e a vagina seria um pênis invertido que serve de receptáculo para os órgãos sexuais masculinos” (PRECIADO, 2018, p. 80).

indivíduos dentro de suas marcações sexuais, mesmo quando consideramos discursos sexuais posteriores<sup>34</sup>.

Voltando nossa atenção novamente às práticas sexuais, cabe mencionar que a representação do ato sexual sem a presença de culpa não foi exclusiva à antiguidade greco-romana, podendo inclusive ser encontrada em outras obras da história da arte ocidental após a ascensão do cristianismo, como o famoso quadro “Jardim das delícias terrenas”, de Hieronymus Bosch.

**Figura 13:** detalhe da obra *O jardim das delícias terrenas*, de Bosch (1504)



Fonte: Wikipedia<sup>35</sup>

<sup>34</sup> “No começo do século XVIII, ganha forma um regime sexopolítico novo e visual, dependente de um sistema de ‘oposições’ – e já não de similaridades. Ele mapeia uma nova anatomia sexual em que o sexo feminino não é mais uma inversão ou uma interiorização do sexo masculino, mas sim um sexo inteiramente diferente cujas formas e funções respondem à própria lógica anatômica. De acordo com Thomas Laqueur, a invenção do que poderia ser chamado de estética da diferença sexual (e racial) é necessária para estabelecer uma hierarquia político-econômica entre os sexos [...]. É aqui que a verdade anatômica passa a funcionar como a legitimação de uma nova organização política do campo social” (PRECIADO, 2018, p. 81).

<sup>35</sup>

Disponível em:  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6d/The\\_Garden\\_of\\_Earthly\\_Delights\\_by\\_Bosch\\_High\\_Resolution.jpg/1024px-The\\_Garden\\_of\\_Earthly\\_Delights\\_by\\_Bosch\\_High\\_Resolution.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6d/The_Garden_of_Earthly_Delights_by_Bosch_High_Resolution.jpg/1024px-The_Garden_of_Earthly_Delights_by_Bosch_High_Resolution.jpg)

Na obra, Bosch recria a narrativa cristã da história do mundo, desde sua criação com Adão e Eva, passando pelo “jardim das delícias” e terminando no inferno. Considerando o fato de se tratar de um tríptico, onde diferentes partes representam diferentes momentos, decidimos nos focar na imagem do jardim. Nesse detalhe, podemos ver um grande número de animais e indivíduos nus (inclusive de diferentes etnias, apesar de a maioria esmagadora ser branca) explorando diferentes pontos de prazer em seus corpos, seja por meio do toque e da fricção, seja por meio do próprio ato sexual. Nenhum dos indivíduos aparenta vergonha ou culpa; ao contrário, parecem inocentes e curiosos em relação a seus corpos, aos corpos dos outros e ao mundo ao seu redor.

É interessante notar que, apesar de se tratar de um jardim “terreno”, a obra possui um ar de suspensão, onde atos de amor e prazer acontecem de modo livre, não violento, quase lúdico. Apesar da presença do órgão reprodutor na maioria dos corpos, outros possuem seus órgãos escondidos, ocultos, encobrindo seu sexo e gerando uma imagem de ambiguidade em seu corpo. E, mesmo entre os corpos descobertos, há pouca diferença visual entre figuras masculinas e femininas, permitindo que uma certa androginia paire sobre o quadro. Curiosamente, a obra está repleta de elementos cristãos, desde a passagem de Adão e Eva às referências ao inferno do cristianismo, demonstrando uma reinterpretação entre a fé cristã, o prazer e a sexualidade. Especificamente na área do jardim, não há espaço para culpa, medo ou ansiedade em relação aos atos. Ao contrário, há algo de imaculado em explorar as possibilidades trazidas pelo contato entre diferentes corpos e de diferentes modos, quase ao modo de uma investigação a respeito do potencial entre corpos em contato.

Além das representações das práticas sexuais entre corpos diversos ou até mesmo inclassificáveis, não podemos ignorar a importância de compreender as diferentes imagens criadas para o gênero feminino. Sempre pensado como o gênero outro, o último colocado na hierarquia, as imagens femininas dominantes não foram construídas por mulheres nem considerando uma representação feminina das mulheres. Desde deusas da fertilidade, símbolos de pureza e juventude até criaturas traiçoeiras e bruxas, as imagens femininas são construídas, em sua maioria, a partir de uma perspectiva masculina dominante. No texto “Carnal Desire and Conflicted Sexual Identity in a ‘Dominican’ Chapel”, Robin O’Bryan cita uma fala do século XV do poeta italiano Leonardo Giustiani a respeito de seus sentimentos e conselhos para jovens homens sobre o sexo “frágil”:

A beleza e as artimanhas das fêmeas distraem os homens das labutas das virtudes. Elas nos aprisionam em suas armadilhas e nós caímos de cabeça em

ruína. Pois mesmo a beleza feminina mais grosseira é o suficiente para destruir a raça humana inteira, sem falar em todas as suas outras tentações. Essa beleza subjugou Adão, Paris... e Hércules... Portanto, jovens homens... Tomem cuidado com suas artimanhas, artes e armadilhas, o perverso sibilar e as peles coloridas escondidas embaixo de suas roupas roxas e douradas. Sejam livres e recusem se submeter a tais animais indomados e indignos [*liberique et indignanti animali*]. Se isso não os perturba, então ao menos deixem seus hábitos descontrolados inspirarem medo em vocês e fazê-los mais cautelosos de seus abraços (GIUSTIANI apud O'BRYAN, 2018, p. 41).

A imagem da fêmea descrita por Giustiani vive em uma ambiguidade de qualidades: ao mesmo tempo que é fraca e inferior, é ardilosa e perversa, contendo em si inclusive o poder de destruir a raça humana. Para o autor, a mulher existia sobre um outro registro, de acordo com a ordem de outra natureza que não a do homem, sendo um “animal indomado” cujas ações atentavam contra a humanidade e a dignidade dos homens que caíam em seus encantos. Cumpre observar que, entre os fatores de risco apresentados pelas mulheres, está a sua própria beleza: enquanto em outros momentos a imagem da beleza feminina é idealizada como pura e boa, aqui ela é vista como armadilha, isto é, como uma ilusão que direciona as vítimas de seu feitiço para a ruína. A beleza continua presente, porém, sob outro juízo – talvez até sob outro uso político e moral –, de modo a alertar sobre os perigos que podem ser despertados caso homens inocentes e desavisados mantenham contato com as imprevisíveis e traiçoeiras mulheres.

Podemos pensar em diversas figuras femininas frequentemente retratadas como ameaçadoras e perigosas, como bruxas ou súcubos; no entanto, um dos mais importantes exemplos da perversidade da figura feminina do mundo ocidental está nas imagens de Eva e a serpente. O'Bryan menciona a obra “Adão”, afresco do artista italiano Filippino Lippi realizado em 1502, como uma importante representação da mulher como uma ameaça ao homem e às virtudes:

**Figura 14:** Detalhe de *Adam*, afresco de Filippino Lippi (1502)



Fonte: WGA – Web gallery of Art<sup>36</sup>

Na obra, podemos ver Adão trocando olhares com uma criatura antropozoomórfica, existindo simultaneamente como mulher e serpente. Adão encara a criatura enquanto segura sua ferramenta de trabalho com um braço e protege uma inocente criança (do sexo masculino) com o outro, tentando ao mesmo tempo resistir ao olhar da criatura e blindar a criança de seus efeitos traiçoeiros. O olhar direto e assertivo da mulher-serpente parece fixo, sedutor, como uma tentativa de convencer Adão a se entregar aos seus encantos, enquanto Adão reconhece o perigo à frente e tenta resistir à tentação. Além disso, o olhar dividido entre os personagens é tenso, sexual, referenciando o prazer carnal e a tentação sexual.

Embora não haja consenso sobre quem a mulher-serpente de Lippi representava – Eva ou Lilith – sua beleza humana representa mais ameaça do que seu corpo de serpente. Mais do que o medo de ser ferido pela criatura, Adão teme seu olhar, inclusive buscando proteger a criança em seus braços da visão da criatura. Nesse sentido, podemos encontrar sintonia entre a representação da criatura retratada no afresco de Lippi e a fala de Giustiani a respeito das mulheres e suas armadilhas ardis: por trás de toda a fragilidade e inferioridade do animal mulher, há uma beleza ameaçadora, capaz de enganar homens, desvirtuar virtuosos e destruir a humanidade. A estranheza causada por seu corpo serpente também insere a figura feminina na animalidade mencionada por Giustiani, um animal outro ao homem cujo comportamento indomado e obscuro não pode ser previsto; um corpo de ações imprevisíveis que inspira medo e que não pode ser catalogado na mesma identidade humana a que pertence o homem. A

<sup>36</sup> Disponível em: [https://www.wga.hu/html\\_m/l/lippi/flippino/strozzi/5vault2.html](https://www.wga.hu/html_m/l/lippi/flippino/strozzi/5vault2.html).

ambiguidade de seu corpo contribui para seu caráter ameaçador, e sua cabeça de mulher localiza esse perigo como uma artimanha feminina.

A construção da figura feminina e o discurso que a sustentava, assim como de corpos de gêneros e sexualidades desviantes, eram em sua maioria retratados a partir da perspectiva masculina. Um interessante contraponto que podemos oferecer de uma imagem feminina usando seus poderes de sedução para fins violentos é a obra “Judite decapitando Holofernes”, da artista italiana Artemisia Gentileschi.

**Figura 15:** *Giuditta che decapita Oloferne*, pintura de Artemisia Gentileschi (1612-1613)



Fonte: Wikipedia<sup>37</sup>

Na obra, podemos ver Judite, empunhando a adaga, segurando o general Holofernes enquanto o degola com o auxílio de sua criada. O desespero retratado no olhar de Holofernes durante seus últimos momentos de vida contrasta com o olhar resolutivo das mulheres, em especial o olhar de Judite, que aparenta representar a satisfação de uma vingança cumprida. Mesmo o banho de sangue e a violência não parecem incomodá-las, e a iluminação lateral – comum no estilo Barroco, estilo regente no período em que a obra foi criada – aumenta a dramatização da cena retratada. O tema da decapitação de Holofernes foi recorrente na história da arte desde a Idade Média, fazendo menção à passagem bíblica. A passagem conta a história de uma viúva chamada Judite, que, para proteger seu povo do avanço de tropas inimigas, seduziu e embebedou o general das tropas – Holofernes – e, depois, o decapitou com a ajuda de sua serva, salvando seu povo e impedindo a destruição de sua vila. Judite é lembrada como

---

<sup>37</sup> Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Judite\\_decapitando\\_Holofernes](https://pt.wikipedia.org/wiki/Judite_decapitando_Holofernes).

uma corajosa heroína que usou seus artifícios femininos como arma, garantindo a salvação e a vitória de seu povo e reestabelecendo a paz.

Ao mesmo modo da obra de Lippi e da passagem de Giustiani, a beleza e a feminilidade de Judite foram utilizadas de modo a enganar a sua vítima masculina e derrotá-lo, demonstrando como a força e o perigo inerentes à beleza feminina podem levar os homens à sua queda. Porém, o que difere é o modo como Judite é lembrada; em vez de uma perversa e traiçoeira cobra, Judite foi a heroína de seu povo, usando seus poderes para uma causa maior e derrotando seus inimigos. Outro fato curioso que pode ser adicionado é a particularidade da representação de Gentileschi sobre esse tema. De maneira geral, outras representações de Judite e Holofernes na história da arte tendem a retratar a cena de modo bem menos violento (mesmo que ainda se trate de uma decapitação), onde Judite aparenta maior passividade e fragilidade diante do violento ato que comete, assemelhando-se mais a um sacrifício, um “mal necessário”, do que um ato deliberado e violento, como retratado por Gentileschi. Ademais, pode-se observar como a ação retratada demanda o uso de força física de ambas as mulheres, que resistem às tentativas de Holofernes de se libertar.

Cabe ressaltar que a história de Judite e Holofernes não é a única passagem bíblica que envolve uma personagem feminina que utiliza seus poderes de sedução para causar a decapitação de um homem. A personagem Salomé, responsável pela execução de São João Batista, também um tema retratado com frequência na história da arte, ganhou bastante destaque na arte europeia do século XIX, em especial, na França. De acordo com Eliane Robert Moraes (2002, p. 27):

[...] desde o final do século XIX quando, na arte europeia e em particular na França, um tema bíblico tornou-se recorrente, de forma quase obsessiva: a história de Salomé. A “dançarina dos encantos delirantes”, para utilizarmos os eloquentes termos com que Des Esseintes a descreve em *À Rebours*, ganha notoriedade na estética de um século que se dedicara insistentemente a representar a agonia humana, para aventurar-se numa arriscada familiaridade com a morte. Salomé foi, segundo Carl Schorske, “a fêmea fálica preferida do *fin-de-siècle*”; e a execução capital de São João Batista, ainda que obscurecida pela “enigmática deusa das cerimônias sepulcrais”, para continuarmos com o personagem de Huysmans, revelaria que, daí em diante, não seria mais possível ao homem esconder de si mesmo a evidência de sua finitude, a transbordar na superfície plana de um prato.

Assim como Judite, Salomé utilizou-se de seus “artifícios femininos” para se vingar de seu inimigo. Porém, ao contrário de Judite, Salomé não empunhou a arma que degolou a cabeça de seu opositor; Judite usou seu poder feminino para convencer seu tio, Herodes, a ordenar São

João Batista à morte e trazer-lhe sua cabeça, o que Herodes fez a contragosto. Desse modo, ao contrário da força física e da partida à ação de Judite, Salomé utilizou seus encantos para terceirizar a ação de seus desejos, sendo apenas a mandante, e não a executora da ação. Mesmo que ambas as mulheres tenham atingido o mesmo fim, seus meios se diferenciam, e Judite aparece mais como a protagonista de sua ação do que Salomé, que se torna uma figura obscura que orchestra ações dos bastidores, sem precisar entrar em ação de modo direto.

Apesar de suas diferenças, é interessante considerarmos a semelhança na escolha de ambas de decapitar seus inimigos. Moraes estabelece um paralelo entre a decapitação (ou a “*guilhotinação*”, considerando que Moraes usa como exemplo a arte pós-revolução francesa) e a afronta ao modelo humano clássico, idealizado, masculino. Para Moraes (2002, p. 19):

Os retratos dos guilhotinados representariam, portanto, um ponto de contato entre a estética clássica do modelo humano e a ciência policial das identificações do rosto. Cabe lembrar ainda que, tanto num caso como no outro, estão supostas imagens ideais da figura humana, que tornariam visíveis os traços essenciais da “natureza humana” ou, ao menos, de sua “normalidade”.

A cabeça, cuja imagem foi muitas vezes entendida como sinônimo de racionalidade, é também o receptáculo do rosto. Quando pensamos na imagem, o rosto é o próprio identificador do sujeito, o elemento essencial que o humaniza, que organiza todas as partes do corpo e transforma o indivíduo em indivíduo. Considerando o discurso sobre os corpos e sobre a imagem, o rosto, em sintonia com o corpo, produz a verdade de sua imagem. A respeito do rosto, Deleuze e Guattari (2012, p. 36) afirmam:

Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes. Do mesmo modo, a forma da subjetividade, consciência ou paixão, permaneceria absolutamente vazia se os rostos não formassem lugares de ressonância que selecionam o real mental ou sentido, tornando-o antecipadamente conforme a uma realidade dominante. O rosto é, ele mesmo, redundância.

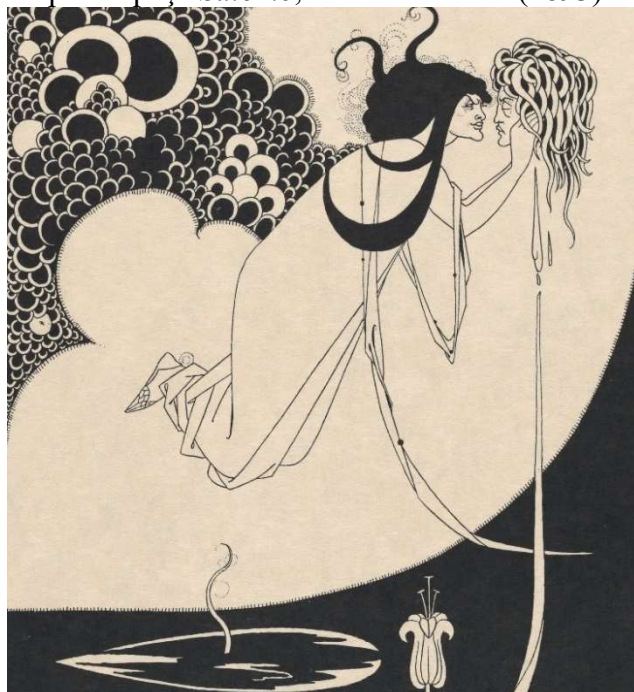
Desse modo, compreendendo o papel da cabeça e do rosto como delimitadores de uma subjetividade e como anuladores de expressões, conexões e imagens possíveis, como afirmam os autores, a imagem da decapitação (ou dos corpos guilhotinados, como menciona Moraes) vai além do simples ato de violência, do ato literal de assassinar alguém. Podemos entender a separação da cabeça do corpo como um ato de afronta à razão e às ideias que animam o discurso

clássico, o discurso patriarcal heteronormativo sobre os corpos, que impossibilita a formação de novas imagens e conexões possíveis. Talvez possamos pensar a obra de Gentileschi nessa perspectiva, considerando em especial o modo único como a artista retratou o tema de Judite. Novamente sobre o corpo, Moraes (2002, p. 79) afirma:

Nas suas dimensões restritas, o corpo humano reproduzia a ordem do universo. Assim sendo, ele representava um microcosmo [...] Como categoria de pensamento, diz ainda Foucault, o microcosmo aplica o jogo das semelhanças redobradas a todos os domínios da natureza; “garante à investigação que cada coisa encontrará, numa escala maior, seu espelho e sua segurança macroscópica”.

Talvez Gentileschi compreendesse que, mais do que um general qualquer a ser derrotado, Holofernes pudesse representar algo mais, e o impacto de sua obra superou a mera representação de uma narrativa bíblica e se tornou uma imagem de enfrentamento. Retornando à Salomé, também podemos fazer outras leituras sobre a personagem, seus atos e, também, seu sexo/gênero.

**Figura 16:** Detalhe da ilustração de Aubrey Beardsley para a peça *Salomé*, de Oscar Wilde (1893)



Fonte: Wikimedia Commons<sup>38</sup>

38

Disponível em:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aubrey\\_Beardsley%27s\\_Illustrations\\_to\\_Salome\\_by\\_Oscar\\_Wilde\\_MET\\_DP863674.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aubrey_Beardsley%27s_Illustrations_to_Salome_by_Oscar_Wilde_MET_DP863674.jpg)

As ilustrações de Beardsley causaram bastante comoção em sua época, sendo lembradas pelo que era considerado vulgaridade, crueza e ambiguidade sexual. Sua ilustração de Salomé para a peça homônima de Oscar Wilde é uma boa representação da maneira com que o artista trabalhava temas de sexo/gênero e violência. Novamente vale ressaltar que o tema de Salomé, comum na história da arte, passou a ser retratada sob uma nova sensibilidade nos séculos XIX-XX: a da *femme fatale*, a figura ambígua que foi reinscrita na história da arte do século XIX como uma anti-heroína sem piedade, que desafiava as convenções burguesas de modo semelhante ao herói byroniano (MORAES, 2002). Ao mesmo tempo que Salomé era hipererotizada em suas representações, tanto literárias quanto visuais, seu sexo e gênero muitas vezes eram colocados em dúvida. De acordo com Moraes (2002, p. 31),

Todavia, se Salomé foi definitivamente erotizada pelo *fin-de-siècle*, isso não impediu controvérsias acerca de sua identidade sexual. Pelo contrário, o que ficou oculto por baixo de seus decantados véus foi justamente o sexo, tendo se tornado, por isso mesmo, objeto de intensa especulação. Representada ora no papel de infanta, “ardendo de castidade” (Mallarmé), ora como virgem antes da dança e depois “mulher” (Flaubert), ou ainda como “deidade simbólica de indestrutível Luxúria e deusa da imortal Histeria” (Huysmans), a Salomé finissecular apresenta uma sexualidade turva e difusa.

Mais do que uma investigação histórica ou uma busca pela verdade, a suspensão da sexualidade de Salomé demonstra uma nova perspectiva sobre os corpos que foi representada por artistas que desafiavam o que era considerada a norma acadêmica do período. Adiante, Moraes prossegue (2002, p. 31):

À polêmica da virgindade soma-se outra, que indaga sua feminidade: em Flaubert, há a sugestão de que a “bela e risonha criatura de formas efêbricas” que atraiu o filho do cônsul romano no festim de Herodes teria sido a própria princesa, confundida com um menino. Assim também, a Salomé de Wilde nas ilustrações estranhas e sinuosas de Beardsley é muitas vezes identificada a um andrógino; o mesmo acontece com as telas de Moreau, onde testemunha-se o encontro de virgens e efebos a um só tempo assexuados e lascivos. A indeterminação sexual, porém, longe de revelar uma disputa de originalidade entre autores, vem insinuar que a época vivia um momento particularmente ambíguo no que concerne à erótica.

Em especial na ilustração de Beardsley, Salomé é representada não aos modos da beleza clássica, mas de modo ambíguo, masculino, sem a delicadeza feminina com a qual mulheres eram comumente retratadas na época. Se representações anteriores de Salomé a retratavam como uma mulher hipersexualizada e perigosa, as reinterpretações da personagem realizadas a partir dos séculos XIX-XX trazem a ocultação de seu sexo/sexualidade como armadilha. Como

mencionado por Moraes, essa nova imagem a respeito do corpo demonstra mais uma nova perspectiva sobre o erótico e a sexualidade neste período do que uma busca pela verdade da personagem de Salomé. Em especial no século XX, com o surgimento de novas ciências como a psicanálise e novos discursos, veremos uma mudança significativa na produção de imagens sobre o corpo e como este se relaciona com a identidade.

Não é por acaso que uma personagem antes tão claramente feminina como Salomé se torna sexualmente ambígua. Considerando como a ciência sexual consolida a diferença da orientação sexual no século XIX, trazendo também a imagem de um corpo sexualmente normativo, é esperado que artistas que enfrentam o cânone respondam às imagens criadas pela ciência sexual com suas próprias imagens. Essa crise em torno das representações do gênero e da sexualidade pode ser pensada como parte de uma crise ainda maior, emblemática do início do período moderno: a crise em torno da representação e da identidade. Gilles Deleuze (1988, p. 8) observa que

[...] o pensamento moderno nasce da falência da representação, assim como da perda das identidades, e da descoberta de todas as forças que agem sob a representação do idêntico. O mundo moderno é o dos simulacros. Nele, o homem não sobrevive a Deus, nem a identidade do sujeito sobrevive à identidade da substância. Todas as identidades são apenas simuladas, produzidas como um “efeito” óptico por um jogo mais profundo, que é o da diferença e da repetição.

Dessa forma, podemos observar como o espírito do mundo moderno se encontra em um ponto no meio do caminho, sem origem e sem fim. Esse novo espírito é o espírito da fragmentação, em que um eterno estado de instabilidade suspende as narrativas e as fundações anteriormente tidas como certas e seguras. Os movimentos artísticos desse período irão caminhar em direção à instabilidade, buscando também a criação de um novo mundo, com novas possibilidades que possam, enfim, romper com os velhos sistemas estipulados como normativos pela tradição ocidental, entre os quais os valores a respeito do regime sexo/gênero. O movimento surrealista, surgido na década de 1920, é um interessante exemplo de movimento que enxergou na imagem da mulher a imagem da diferença, a potência necessária para questionar temas em crise como a identidade e a razão. As mulheres eram vistas como as antagonistas principais ou anti-heroínas capazes de fazer oposição a uma sociedade patriarcal que as queria silenciadas. Nas palavras de Briony Fer (1998, p. 171),

Uma das maneiras como a diferença se expressava no Surrealismo era pela metáfora do “feminino”, e eu iria ainda mais longe dizendo que o “feminino” constituía para o Surrealismo a metáfora central promotora da diferença. Em

1945 André Breton escreveu que: “tempo virá em que as ideias de mulheres se afirmarão em detrimento das dos homens, cuja falência é hoje tão tumultuosamente completa. [Essa tarefa] cabe particularmente aos artistas, ainda que seja somente em protesto contra esse escandaloso estado de coisas, para assegurar a suprema vitória de tudo que vem do sistema feminino no mundo em oposição ao sistema masculino”.

A “falência tumultuosa” dos homens a que Breton se refere demonstra como os aspectos da sexualidade e da diferença sexual foram considerados como importantes lentes de análise da modernidade para os surrealistas. Afinal, o projeto ocidental moderno foi realizado a partir de uma ótica masculina, de modo a beneficiar homens brancos, das classes altas, heterossexuais e mantê-los na posição de protagonistas da história e da civilização. Breton compreendia que esse projeto havia falhado, sobretudo, em um período no qual resultou em duas grandes guerras que deixaram os indivíduos em condições semelhantes à da barbárie que esse mesmo projeto prometia suprimir. Ao criar estratégias que se opusessem a esse modo de vida, os surrealistas buscavam realizar uma revolução cultural capaz de realizar uma mudança de perspectiva, de modo a eliminar o ponto de vista inerentemente masculino e racionalista tido como necessário no período. Novamente, Fer (1998, p. 176) afirma que “no contexto cultural em que os surrealistas atuavam, a estratégia mais efetiva disponível a eles parecia ser falar *a partir* da posição do *irracional*, tentar falar da loucura ‘a partir do lugar da própria loucura’, não do ponto de vista da razão”.

A busca por uma nova posição, de um novo olhar e uma nova perspectiva deveria, portanto, se opor ao que havia sido posto em primeiro plano até então, e a prevalência do irracional sobre a consciência racional, vigilante, foi uma das soluções encontradas pelo movimento em suas buscas estratégicas. Porém, a construção original da figura masculina tradicional colocava o homem em uma posição de dominância não apenas física e econômica, como também racional. Assim, com o objetivo de criar uma imagem capaz de representar a irracionalidade e a loucura, uma das escolhas dos surrealistas seguiu sendo a imagem da mulher. De acordo com Fer (1998, p. 176-177),

As mulheres, para os surrealistas, estavam mais próximas daquele “lugar da loucura”, do inconsciente, do que os homens, e é através de uma construção particular da “mulher”, que a preocupação surrealista com a fantasia e o inconsciente foi definida. Por exemplo, a própria Oppenheim tinha sido um dos temas de uma série de fotografias de Man Ray publicada na revista surrealista *Minotaure* em 1934. Sua mão e braço foram lambuzados com tinta de impressão, e seu corpo colocado nu contra uma roda de impressora. O erótico e a máquina forma combinados aqui num modo que combatia a visão racionalista da modernidade. O Surrealismo valorizou e atraiu a atenção para tudo o que o “chamado à ordem” [...] havia reprimido – o subterrâneo da

modernidade, o erótico, o bizarro, a substância inconsciente da atividade mental. A “mulher” tornou-se o objeto de desejo e também permaneceu um símbolo do desejo.

É interessante analisarmos as origens do lugar da imagem da mulher na produção surrealista enquanto protagonista da diferença. A imagem da mulher como irracional, o “outro” do homem ou como conectada a um inconsciente mágico e sobrenatural não é nova e tem sido perpetuada na cultura ocidental desde muitos séculos. A título de exemplo, podemos citar a imagem das bruxas e feiticeiras, tão populares na Idade Média. Em seu livro *Testemunha ocular*, Peter Burke (2004, p. 169) diz que “um caso ainda mais extremo do ‘estranhamento’ da mulher por parte do homem é a imagem da bruxa, usualmente feia e muitas vezes associada a animais, como cabras e gatos bem como ao diabo”. Mais adiante, o autor irá citar também imagens da mulher como o outro no qual, diferente das bruxas, as mulheres ainda são representadas como objeto de desejo, mesmo que de forma traiçoeira e vulgar:

Distorções menos grosseiras e talvez menos conscientes podem ser encontradas em muitas imagens de mulheres – produtos do olhar masculino – que as representa como estranhas, sejam as imagens sedutores ou repulsivas. Imagens de prostitutas são o exemplo mais claro de estereótipos alienantes (BURKE, 2004, p. 169).

Dessa forma, podemos compreender como a imagem da mulher, em diferentes momentos da história da arte, sempre esteve envolta em estereótipos, sendo “rostificada” – para trazer de volta o conceito dos filósofos Deleuze e Guattari – na tentativa de se fixar uma imagem mental e uma identidade que estivessem inerentemente retidas e instantaneamente reconhecíveis na figura feminina. Essa imagem ambígua do sexo feminino, ao mesmo tempo objeto de desejo e figura monstruosa, destruidora de uma razão e consciência masculinas reguladoras do mundo ocidental, como pudemos observar neste subcapítulo, não é exatamente nova, e muito menos fruto de um olhar feminino. Talvez seja justamente a impossibilidade dos surrealistas de criticar seus próprios pontos de vistas que os mantêm dentro da figura da mulher, quando talvez a superação da feminilidade tenha apresentado imagens mais próximas à diferença que tanto buscavam. Sobre a questão do ponto de vista e do olhar, Burke (2004, p. 156) diz:

Ao analisar tais imagens, é difícil fazê-lo sem o conceito do “olhar” (gaze), um termo novo, tomado emprestado do psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981), para o que teria sido descrito anteriormente como “ponto de vista”. Seja quando pensamos sobre as intenções dos artistas ou sobre as maneiras pelas quais diferentes grupos de espectadores olhavam para os

trabalhos desses artistas, é interessante refletir em termos do olhar ocidental, por exemplo, o olhar científico, o olhar colonial, o olhar do turista, ou o olhar masculino. O olhar frequentemente expressa atitudes sobre as quais o espectador pode não estar consciente, sejam elas de medos, ódios ou desejos projetados no outro.

Desse modo, se a intenção do movimento surrealista era criar uma imagem da figura feminina que fosse capaz de desestabilizar uma certa ordem, um certo projeto de progresso considerado como masculino e julgado como destruidor, violento e barbárico, os artistas definitivamente tinham um grande obstáculo a superar: o olhar masculino e o estereótipo. Mesmo que existissem artistas femininas importantes no movimento (como a própria Meret Oppenheim), o movimento foi majoritariamente composto por homens, em especial quando consideramos a produção intelectual e acadêmica do movimento. A impossibilidade dos integrantes do movimento de reconhecerem a origem de seu olhar ou mesmo de buscarem criar um devir-mulher que fosse capaz de produzir um novo ponto de vista capaz de suprimir o masculino e de fugir de estereótipos é notória em diversas produções do movimento, e também pode ser vista como uma continuação de uma hierarquia masculina no mundo da arte que preexistiu o movimento e sempre deslocou as mulheres, relegando-as aos bastidores ou ao segundo plano. Mesmo a imagem da mulher como figura monstruosa, capaz de destruir velhos modos e criar um novo mundo, vem de um olhar estereotipador que já sabemos ser antigo.

Não podemos, no entanto, cair no engano de que, talvez, por conta de seu tempo, o surrealismo não foi capaz de imaginar uma imagem de diferença que não se encaixasse dentro do binário masculino-feminino. Breton, talvez o principal nome por trás do pensamento surrealista, afastou aqueles que haviam se interessado pelo movimento, independente do potencial criador desses indivíduos. O pensamento surrealista construiu-se coletivamente, a partir de inúmeras reuniões, trocas e discussões entre seus membros, e certamente não esteve imune a desacordos e controvérsias. Em uma dessas reuniões, alguns surrealistas reuniram-se para discutir a respeito da sexualidade:

Primeira sessão, 27 de Janeiro de 1927. André Breton, Max Morise, Pierre Naville, Benjamin Péret, Jacques Prévert, Raymond Queneau, Yves Tanguy, Pierre Unik.

PIERRE UNIK: De um ponto de vista físico, eu acho a homossexualidade tão nojenta quanto o excremento, e de um ponto de vista moral eu a condeno.

JACQUES PRÉVERT: Eu concordo com Queneau.

RAYMOND QUENEAU: É evidente para mim que existe um preconceito extraordinário contra a homossexualidade entre os surrealistas.

ANDRÉ BRETON: Eu acuso os homossexuais de confrontarem a tolerância humana com uma deficiência moral e mental que tende a se transformar em um sistema e paralisar todos os empreendimentos que eu respeito (BRETON

et al apud LOYD; MEYER, 2013, p. 268).

Em suas reuniões, os surrealistas debatiam a respeito dos mais diversos temas, desde amor e sexualidade à psicanálise e o pensamento surrealista. No trecho citado, é evidente que, com a exceção de alguns membros, a não heterossexualidade não era bem vista entre diversos membros do movimento, incluindo Breton. Talvez a falta de crítica de seus próprios olhares limitasse a capacidade de os surrealistas superarem a imagem da mulher destruidora da razão e buscar a criação de uma nova imagem, uma imagem mais *queer*, que trouxesse consigo um novo olhar, além do que a imagem coberta de estereótipos sexuais e de gênero pudesse lhes oferecer. Uma artista que flertou com o surrealismo, trazendo em seu trabalho todo seu potencial revolucionário ao mesmo tempo que buscava criar novos olhares e novas imagens – em especial no quesito identidade, gênero e sexualidade –, foi a artista francesa Lucy Schwob, melhor conhecida por seu pseudônimo artístico Claude Cahun. A respeito da relação de Cahun com o movimento surrealista, a autora Christy Wampole (2013, p. 102) afirma:

Surrealistas como André Breton se mantiveram relativamente indiferentes às tentativas de Cahun de ganhar afirmação artística deles. Ela conheceu muitos dos surrealistas e socializou com eles, porém ela nunca foi incluída como um membro nuclear do grupo. Acerca de sua morte em 1954, Cahun foi virtualmente esquecida como uma artista.

Talvez Cahun seja um perfeito exemplo de artista *queer* que soube trabalhar na arte do fracasso – ao modo que Halberstam o compreende – enquanto estética *queer*, como já mencionamos anteriormente e voltaremos a abordar no capítulo 3. Apesar de seu tímido reconhecimento em vida, Cahun foi capaz de criar uma arte que discutia conceitos como identidade, gênero e olhar de um modo que permanece inovador, quase como uma contraestética *queer avant la lettre*.

**Figura 17:** *Untitled (Self-Portrait)*, de Claude Cahun (1928)



Fonte: Artsy<sup>39</sup>

Lembra-se de Claude Cahun principalmente por suas fotografias, em sua maioria autorretratos. A ambiguidade de gênero e a androginia marcam a imagem que Schwob construiu para Cahun, indefinindo-se enquanto sujeito sexuado, ocultando as marcas de seu sexo e gênero em suas fotos. Para Wampole (2013, p. 101):

Claude Cahun incita o espectador de seus autorretratos a lidar com ela face a face, a confrontar sua androginia, a reconhecer seu status como exceção, como uma figura singular fora das normas sancionadas da dicotomia macho-fêmea. O impacto do retrato de Cahun não está apenas em seu repúdio às normas de gênero por meio do travestimento e de raspar sua cabeça, mas também – e talvez ainda mais – na natureza empática de seu olhar impudente, que aguça a crítica embutida em seus sinais transgênero.

O olhar *queer* de Cahun é um elemento essencial de sua obra, tanto o olhar presente na imagem quanto o olhar criador que gerou a imagem. A indefinição sexual da personagem de Cahun foi um elemento central de sua *persona*, e seu olhar impudente – como descrito por Wampole – desafia quem observa suas imagens a admitir que Cahun é diferente de qualquer corpo com o qual estamos acostumados: não é mulher nem homem, nem uma curiosa

<sup>39</sup> Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/claude-cahun-untitled-self-portrait>.

combinação dos dois: é o que existe de possibilidade criativa fora desse regime. Talvez o que torne o olhar de Cahun tão impactante é sua ressonância com as experiências vividas por Schwob: designada mulher ao nascer, tinha pouco interesse em se definir em qualquer gênero. Despistava marcas da identidade de gênero em sua vida, relacionava-se com mulheres, não se adequava entre seus contemporâneos. O interesse em resgatar a obra e vida de Schwob/Cahun nos últimos anos denuncia a urgência e a atualidade de seu trabalho. Novamente, para Wampole (2013, p. 101):

A impudência dos autorretratos de Cahun é de interesse para as audiências contemporâneas como o protótipo da demanda por dignidade – como uma pessoa transgênero, uma lésbica, uma artista mulher – que permaneceu fútil até as décadas recentes. Mesmo agora, essa dignidade foi de modo algum garantida. Para uma pessoa insatisfeita com o fato de que o gênero ainda é problemático em nossa época, Cahun pode ser apropriada como um avatar de si mesma, uma pessoa que diz “não” ao status quo sem qualquer traço de vergonha.

Entender Cahun como um avatar da dissidência de gênero é também entender que existências *queer* sempre estiveram presentes na história, seja na história da arte ou na história das sexualidades de modo geral. Schwob/Cahun diferenciava-se de outros artistas homossexuais de sua época justamente por não se encaixar em definições precisas; e, em escritos deixados por Cahun (2013), encontram-se tentativas de explicar sua relação com corpo/sexualidade bastante próximas do que hoje compreendemos como o não binarismo de gênero: uma experiência de gênero que não se encontra de maneira clara entre o masculino ou o feminino. Desde a primeira metade do século XX, Cahun já percebia a falência do sistema sexo/gênero em identificar existências – incluindo a sua – e já buscava estratégias de existência, por meio da arte, de criar para si uma existência diferente, um corpo inclassificável, uma outra relação com sua imagem que não fosse aquela que lhe foi designada por terceiros ao nascer.

Não é coincidência que Cahun teve mais reconhecimento por meio de seus retratos: o retrato, técnica artística canônica e presente em praticamente todos os períodos da história da arte ocidental, foi muito frequentemente reapropriado por *queers* que, como Cahun, viam no retrato/autorretrato a possibilidade de contar outras histórias, criar outras ficções de si e de reinventar suas próprias imagens. Ao pensar na reapropriação do retrato por *queers* e feministas, Zoe Adam (2018, p. 149) diz:

O retrato, repolitizado, participa na reivindicação das identidades feministas e *queers* assim como na visibilização dessas identidades. O retrato *queer* remete à singularidade do sujeito. Esta prática do retrato se distancia da prática

clássica desse gênero. A prática clássica visava, com efeito, permitir uma imortalização do indivíduo e vinha marcar sua importância social, sua notoriedade pública. A pessoa retratada devia ver toda sua personalidade simbolizada e unificada em uma única imagem. Os retratos *queer*, inversamente, se posicionam sobre uma veia mais documental. No lugar de procurar a glorificação de um indivíduo, os retratos de pessoas *queer* permitem diversificar as representações e permitem um reconhecimento do corpo, das identidades sexuais e identidades de gênero não heteronormatizadas.

Cahun em especial compreendia o potencial do retrato fora de sua prática clássica: em seus autorretratos, nunca aparecia de modo semelhante. Em vez de criar autorretratos que buscassem “imortalizar” sua individualidade, como menciona Adam ao falar do retrato clássico, Cahun criou fotografias em que sua imagem se transformava em cada série. Em seus autorretratos podemos ver Cahun de cabelo raspado, de cachos desenhados, com diferentes maquiagens, encarnando diferentes personagens a cada série de autorretratos que realizou – se pudermos arriscar, de um modo semelhante ao que Cindy Sherman fará em seus autorretratos nos anos 1980, mesmo que ainda de modo mais tímido. Talvez a única permanência e a única coincidência em todos seus autorretratos sejam o olhar impudente, citado por Wampole.

**Figura 18:** *I am in training don't kiss me*, de Claude Cahun (1927)



Fonte: Wia<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Disponível em: <http://wearewia.com/gillian-wearing-claude-cahun-behind-mask-another-mask-national-portrait-gallery-london/002-03-i-am-in-training-dont-kiss-me/>

Neste autorretrato, vemos Cahun de modo completamente diferente da obra anterior. Aqui possui maquiagem exagerada, cabelos em ondas desenhadas e chamativas e até mesmo mamilos bordados em suas vestes. Tudo parece concorrer para uma hiperfeminilização de Cahun, que aqui se veste aos modos de uma halterofilista. O contraste entre a hiperfeminidade e a atividade tipicamente vista como “masculina” de levantar peso dão um ar de ironia para a imagem, e novamente nos vemos confrontados pelo olhar desavergonhado de Cahun, que encara de modo estático quem lhe observa: “É homem ou mulher?” A figura no centro do retrato nos devolve a pergunta com seu olhar: homem ou mulher? Como nos encaixamos nesses moldes, e o quão próximos estamos dessas definições? O que definem homens e mulheres na história da humanidade? Estampada em sua camiseta está a frase “*I am in training, don't kiss me*” [Eu estou treinando, não me beije], o que contribui para o tom humorístico da obra, adicionando mais um elemento da estranheza que nos é oferecida pela imagem da absurda personagem de Cahun. Cahun definitivamente esteve à frente de seu tempo, tanto em suas imagens quanto em seu olhar; e, se hoje o seu trabalho é revisitado, é justamente pela atualidade e pela urgência de suas imagens, de sua inadequação à norma e, claro, de seu olhar impudente.

## CAPÍTULO 3

### 3.1 FRACASSO E PERFORMANCE

Nos capítulos anteriores, revisamos de maneira sucinta o funcionamento do mundo da arte e seus componentes – como sua história – e os conflitos existentes dentro desse mundo. Observamos as inquietações entre a disputa de criação de imagens e formas e como essas inquietações existem no contexto da identidade, em especial da identidade de gênero e das sexualidades não heterossexuais. Observamos também como o esgotamento desse sistema da arte provocou respostas de artistas, sobretudo de artistas feministas, e como o igualmente esgotado sistema sexo/gênero existe em interminável tensão entre suas identidades e diferenças. Porém, a busca por diferentes imagens, formas, perspectivas e práticas não encerra apenas no contexto artístico. É importante compreender como essas diferentes reações de artistas funcionam também como estratégias, capazes de criar novas formas e imagens fora do mundo da arte, modificando-as também no pensamento e na própria existência.

É necessário considerarmos as marcas que a identidade produz, por meio dos discursos que a sustentam em nossos corpos. É possível conceber um corpo anterior à identidade? Materialmente, talvez. Porém, é possível que um corpo *exista* antes da identidade? É possível interpretar um corpo fora dos discursos que o produzem? É árdua a tarefa de separar o corpo de suas marcas discursivas, como seu gênero, seu sexo, sua organização, seu funcionamento... A respeito da existência de um corpo anterior às suas marcas, Butler (2015, p. 30) diz:

Não se pode dizer que os corpos tenham uma existência significável anterior à marca do seu gênero; e emerge então a questão: em que medida pode o corpo *vir a existir* na(s) marca(s) do gênero e por meio delas? Como conceber novamente o corpo, não mais como um meio ou um instrumento passivo à espera da capacidade vivificadora de uma vontade caracteristicamente imaterial?

Poucas coisas são tão *queer* quanto reimaginar o corpo e suas possibilidades. A produção de imagens e formas não é exclusiva dos artistas; todavia, a despeito de não possuírem o monopólio da criação, os artistas têm sido bem-sucedidos em oferecer imagens e formas inventivas – e, por que não, subversivas – capazes de reimaginar não apenas os corpos, como também existências. E isso artistas *queer* fazem especialmente bem. E produzir novas imagens não é uma tentativa distante de mudar estruturas, ao contrário, é uma forma presente de existir

na diferença, de repensar a identidade também em existência. Para Halberstam (2011, p. 89): “Estudos *queer* nos oferecem um método para imaginar, não uma fantasia de um outro lugar, mas alternativas existentes a sistemas hegemônicos”. O mesmo pode ser dito da arte feita por *queers*. Retornemos ao questionamento levantado por Butler. Ao compreender o gênero não apenas como construção social, mas também como performance, ou seja, um processo que se reinstaura sobre o corpo a todo momento, vale mencionar a distinção realizada pelo filósofo John L. Austin (1990) a respeito dos enunciados constataivos e performativos: o primeiro descreve um estado de coisas e possui um referente mais ou menos estável, sendo, portanto, verificável pela experiência; os enunciados performativos, por sua vez, instauram as condições de sua significação, criando os objetos que posteriormente eles descrevem. Por exemplo, os performativos jurídicos (a lei que tipifica o crime, que ela posteriormente será capaz de enquadrar) ou, ainda, declarações e rituais... “Declaro aberta a sessão”, “Eu vos declaro marido e mulher”, “É um menino/É uma menina”, entre outros. Nesse sentido, o enunciado performativo assemelha-se ao verbo divino. O sentido não existe senão *après-coup*, isto é, ele é produzido retroativamente. O gênero como performance, portanto, se manifesta não como uma identidade natural que deriva de uma essência igualmente natural, mas sim como produto concomitante à performance. A performance ao mesmo tempo cria o gênero e ajuda a fixá-lo enquanto ideia, imagem e conceito.

Compreender o gênero como performance implica também compreender que o modelo que o gênero busca performar ainda não existe, e que este modelo se cria ao mesmo tempo que a performance age. A performance cria e repete a imagem do gênero a todo o momento, propositalmente tornando seu referencial nebuloso. Porém, não podemos deixar nossa análise se encerrar apenas nos discursos sobre o gênero. É comum a crença de que a essência do gênero, seu referencial “perdido”, seja o sexo. Que o gênero, por seu caráter cultural, até poderia sofrer transformações, mas que o sexo permaneceria sempre fixo. Butler acredita que o sexo é igualmente fruto do discurso e da performance, e que talvez não seja de fato tão natural. Para Butler (2015, p. 27):

O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica) [...]. Resulta daí que o gênero não está para cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual “a natureza sexuada” ou um “sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discursivo”, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra *sobre a qual* age a cultura.

Portanto, a ideia da natureza do sexo pode ser compreendida também como produção

do sistema sexo/gênero – ou Império Sexual, para emprestar o conceito de Preciado (2011) –, algo criado e repetido a todo momento, tornando-se verdadeiro apenas no discurso. Preciado também comenta a respeito da suposta natureza do sexo. Para o autor (2014, p. 25),

O sexo, como órgão e prática, não é nem um lugar biológico nem uma pulsão natural. O sexo é uma tecnologia de dominação heterossocial que reduz o corpo a zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica de poder entre os gêneros (feminino/masculino), fazendo coincidir certos afectos com determinados órgãos, certas sensações com determinadas reações anatômicas. A natureza humana é um efeito da tecnologia social que reproduz nos corpos, nos espaços e nos discursos a equação natureza = heterossexualidade. O sistema heterossexual é um dispositivo social de produção de feminilidade e masculinidade que opera por divisão e fragmentação do corpo: recorta órgãos e gera zonas de alta intensidade sensitiva e motriz (visual, tátil, olfativa...) que depois identifica como centros naturais anatômicos da diferença sexual.

Estabelecidos o caráter performativo do gênero e a arbitrariedade da distinção gênero-cultura/sexo-natureza, é importante compreender também que a identidade *queer* não é apenas um acidente ou algo não antecipado da sexopolítica; ao contrário, a existência *queer*, mais do que uma existência apenas não heterossexual, é uma falha produtora. Assim, *queers* não são a negação do sistema sexopolítico, mas sim um modo de vida próprio, múltiplo, inspirado em uma multidão de diferenças em vez de uma identidade segura. Se *queers* podem ser entendidos como falhas ou fracassos do Império Sexual, esse fracasso é gerador de uma terceira via, de uma zona gris da estrutura identitária que não pode ser inteiramente identificada.

Para Jack Halberstam, o fracasso enquanto prática é uma possibilidade de novas perspectivas, e esta prática é particularmente bem sucedida na experiência *queer*. Segundo o autor:

Fracassar é algo que *queers* fazem e sempre fizeram excepcionalmente bem; para *queers* o fracasso pode ser um estilo, para citar Quentin Crisp, ou um modo de vida, para citar Foucault, e isso pode contrastar com os cenários sombrios de sucesso que dependem de “tentar e tentar de novo”. De fato, se o sucesso requer tanto esforço, então talvez o fracasso é mais fácil a longo prazo e oferece diferentes recompensas (HALBERSTAM, 2011, p. 3).

As diferentes recompensas que podem ser oferecidas pelo fracasso não podem ser previstas. A possibilidade do sucesso só apresenta suas recompensas – como estabilidade financeira, uma vida familiar heteronormativa, acúmulo de capital, entre outras – e adverte sobre os perigos do fracasso (mesmo que, dentro de uma lógica capitalista, para se obter sucesso seja necessário que outros fracassem). Porém, o fracasso como objetivo pode abrir possibilidades e recompensas antes inconcebíveis. Experimentar o fracasso como um estilo ou

um modo de vida, como mencionado pelo autor, significa mais do que uma incapacidade de atingir um suposto sucesso. E o fracasso enquanto estratégia sempre foi algo presente entre *queers*, inclusive enquanto ativismo político. A respeito de intervenções e táticas de fracasso enquanto ativismo político, Meyer afirma que, entre ativistas e grupos organizados *queers*, a estratégia do fracasso sempre existiu. Segundo o autor:

Com suas táticas baratas, astutas, de bater e fugir, tais ativistas recusaram a definição de sucesso da mídia de massa, trabalhando suas alterações em um nível preciso e local. As intervenções empurraram a política cultural para fora do campo da visualidade exortativa – isso é, a imagem positiva de identidade – e tornaram a representação subcultural em uma questão de escanear as entrelinhas e ler a escrita na parede (MEYER, 2013, p. 31).

E o fracasso enquanto estratégia contribuiu também para afastar a todo momento a identificação e assimilação da experiência *queer* enquanto forma identitária. Fracassar também é recusar a representação, por isso, compreendemos sua importância e seu caráter *queer*. Desse modo, a recusa de se tornar bem-sucedido é completamente intencional, e essa recusa nos deixa à espreita do que não poderíamos conceber de outro modo. Novamente, para Halberstam (2011, p. 89):

O senso comum heteronormativo leva a equação de sucesso com avanço, acúmulo de capital, família, conduta ética, e esperança. Outros subordinados, *queers*, ou modos contra hegemônicos de senso comum levam à associação de fracasso com não conformidade, práticas anticapitalistas, estilos de vida não reprodutivos, negatividade e crítica. José Muñoz produziu o relato mais elaborado de fracasso *queer* até agora e explica a conexão entre *queers* e fracasso em termos de uma “rejeição de pragmatismo” utópica, por um lado, e uma igualmente utópica recusa de normas sociais por outro.

A recusa *queer* em obter sucesso nos parâmetros do senso comum também se repete na recusa a uma identidade clara. Soa necessário que sejamos capazes de nos identificar com clareza, e que nossa identidade seja uma identidade reconhecida e identificada em outros. Mas o que uma vida que busca escapar da identidade normativa pode nos oferecer? Que recompensas estão do outro lado? É nesse sentido que este trabalho busca explorar como certas práticas artísticas, quando inseridas em uma perspectiva *queer*, ganham um novo significado. Novamente trazemos o termo contraestética: contra no sentido de existir como uma contraprodução alternativa aos parâmetros estéticos de sucesso. Como mencionamos em páginas anteriores, os artistas que serão discutidos neste capítulo podem ser compreendidos, apreciados, e inclusive obterem sucesso e reconhecimento em uma perspectiva estética comum.

Porém, observar suas práticas a partir de uma perspectiva *queer* permite que enxerguemos seus trabalhos e suas ações além do contexto do mundo da arte; talvez, ao incluirmos em nossa análise um olhar *queer*, sejamos capazes de entender como essas práticas podem transbordar o contexto artístico e se inserir na própria construção da imagem sobre os corpos, identidades e formas de existência.

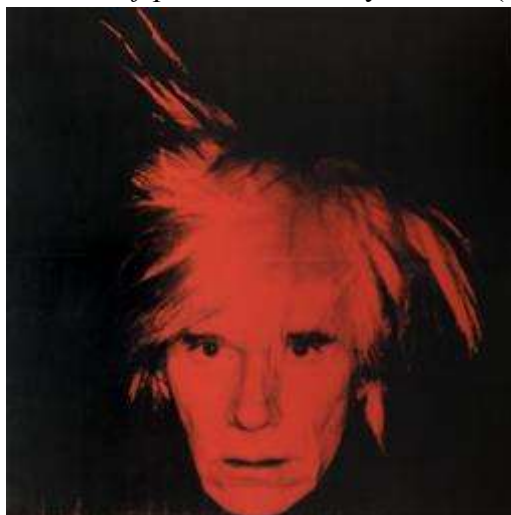
Considerando o fracasso voluntário como busca de alternativas ao senso comum, Halberstam considera o fracasso e a escuridão como partes importantes de uma estética *queer*. Para o autor (2011, p. 96):

O ethos particular de resignação ao fracasso, a falta de progresso e uma forma particular de escuridão, uma negatividade realmente [...] pode ser chamada de estética *queer*. Para Crisp, assim como para um artista como Andy Warhol, o fracasso apresenta uma oportunidade ao invés de um fim da linha; no verdadeiro estilo camp, o artista *queer* trabalha com ao invés de contra o fracasso e habita a escuridão. De fato, a escuridão se torna uma parte crucial da estética *queer*.

Andy Warhol certamente foi um dos nomes mais reconhecidos e bem-sucedidos da arte no período moderno. Sendo um dos principais nomes da Pop Art, as obras de Warhol estão entre as mais reconhecidas e reproduzidas imagens do mundo ocidental, desde a famosa capa do álbum de estreia da banda Velvet Underground até a serigrafia de Marilyn Monroe. Warhol será o primeiro artista que abordaremos neste capítulo, e, em nossa abordagem, consideraremos os avisos de Halberstam a respeito de seus fracassos, de sua negatividade e de sua escuridão.

### 3.2 ANDY WARHOL

**Figura 19:** *Self-portrait*, de Andy Warhol (1986)



Fonte: Tate<sup>41</sup>

Na estranha trajetória de sua vida, Andy Warhol trilhou vários caminhos. Muitos desses caminhos foram contraintuitivos, no sentido de serem absolutamente opostos: Warhol caminhou ao lado de artistas estabelecidos e respeitados pelo mundo da arte e celebridades de sucesso ao mesmo tempo que experienciava a vida *underground* em meio a ícones *queer* e jovens *junkies* que, em vários sentidos, existiam em um mundo à margem. No meio desses caminhos, estava a relação próxima e emocionalmente dependente do artista com sua mãe, que com ele morou por inúmeros anos de sua vida adulta. E, entre todos esses caminhos, encontramos Warhol, ao mesmo tempo criativo genial e *loser* observador. Nas palavras de Danto (2012, p. 75),

No centro de tudo estava Warhol, pessoalmente nem um pouco bonito, um trabalhador compulsivo que ao mesmo tempo se dedica à arte, dirigia o ateliê e usava os jovens desorientados que se agregavam à Factory como forma de inspiração em troca da permissão de observá-los.

Em diferentes momentos de sua vida, Warhol se colocou na posição de observador. Em sua perspectiva em relação ao mundo, Warhol admirava a beleza, o holofote e a frivolidade de uma vida bela e rica, e, se parte de sua observação se baseava na admiração, a outra parte se baseava na inspiração e na apropriação de ideias<sup>42</sup>. Ao mesmo tempo consumidor e produtor de imagens e formas, a postura de observador de Warhol surge tanto de um desejo de encontrar ideias e inspirações quanto de um sentimento de não pertencimento do artista em relação aos espaços que frequentava – mesmo em espaços marginalizados –, como o da comunidade gay. Em vários sentidos Warhol se sentia inadequado, uma presença que fracassava em suas tentativas de pertencimento.

É evidente que Warhol não era o único artista homossexual no mundo da arte, especialmente considerando que o ápice de sua carreira foi na década de 1960, uma época em que as liberdades sexuais e de gênero estavam em evidência na história dos Estados Unidos. Porém, Warhol se sentia inadequado em comparação aos seus contemporâneos LGBT. Novamente, nas palavras de Danto (2012, p. 34),

Esses artistas, especialmente Rauschenberg e Johns, tiveram poderosa

---

<sup>41</sup> Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-self-portrait-t07146>

<sup>42</sup> “Em 1970, numa conversa com Gerard Malanga, seu assistente e companheiro inseparável, Warhol afirmou: ‘Minhas ideias sempre vêm de outras pessoas. Às vezes, nem modifico a ideia; outras vezes, não uso a ideia de imediato, mas guardo-a na lembrança para usar mais tarde. Adoro ideias’” (DANTO, 2012, p. 57-58).

influência em Warhol. Havia ainda o fato de que eles eram amantes, como também foram Rauschenberg e Twombly. O fato de serem gays interessou muito a Warhol, que tinha a mesma orientação sexual. Todos eram muito masculinos e por isso Warhol era muito tímido para aproximar-se deles. Disse que se achava “bicha demais” para ser aceito por eles. O código de conduta dos gays masculinos estava mudando tanto que a maneira afeminada era cada vez menos aceitável. O objetivo agora era ser o mais agressivamente masculino possível.

Eis outra lembrança do fracasso de Warhol em encontrar seu espaço: mesmo em uma comunidade que prometia incluí-lo, sua afetação o tornava indesejável, estranho. E, mesmo sendo homossexual, Warhol possuía uma relação estranha quando se tratava de afeto, amor e sexo. Curiosamente, é justamente a partir de sua estranheza e afetação que Warhol começou a se notabilizar como artista. Se a princípio essas características o tornavam um *outsider*, eventualmente elas se tornaram características memoráveis de seu trabalho. Para Danto (2012, p. 34),

Não é fácil caracterizar em termos sexuais o tipo de arte a que [Warhol] se dedicou, mas a que fizera dele uma figura respeitável do mundo comercial da década de 1950 era marcadamente afetada. Uma forma de arte quase folclórica, repleta de gatinhos e querubins, na qual sua assinatura começava com uma linha interrompida recheada de bombons em azul-claro e cor-de-rosa, amarelo e verde.

A tarefa de caracterizar em termos sexuais o trabalho de Warhol pode ser difícil, como menciona Danto. Porém, é igualmente difícil separar a arte de Warhol de seu lado *queer*: seja por sua afetação, suas estratégias ou, até mesmo, sua escuridão e negatividade, como mencionou Halberstam. É lícito dizer, nesse sentido, que a experiência *queer* pode ser encontrada de diferentes maneiras em seu trabalho. Neste momento, iremos iniciar nossa abordagem sobre o trabalho de Warhol a partir de suas serigrafias e fotografias. A primeira obra que iremos abordar certamente é uma de suas serigrafias mais icônicas: o díptico de Marilyn Monroe.

**Figura 20:** *Marilyn Diptych*, de Andy Warhol (1963)



Fonte: Artspace<sup>43</sup>

A palavra icônica é usada aqui de modo proposital. Warhol, um ícone da arte popular estadunidense, reproduziu 50 vezes o mesmo retrato do maior ícone da feminilidade do século XX, a atriz Marilyn Monroe. Aqui, o artista se utiliza da serigrafia e da repetição para criar seu díptico e, em sua repetição, os retratos se modificam, lado a lado, a cada reprodução. A princípio, notamos a diferença entre as cores: 25 dos retratos são coloridos, em cores vibrantes e fantasiosas, enquanto 25 são pretos e brancos, com variações em contraste, iluminação e até mesmo em visibilidade. À primeira vista, um dos elementos que mais desperta a atenção nessa obra é a clara divisão entre as imagens: isso porque se trata de um díptico que reproduz o mesmo conjunto de retratos lado a lado, com variação entre cada imagem. Por muito tempo, pinturas realizadas na forma de um díptico estavam majoritariamente associadas à arte sacra, em especial, à arte medieval. Podemos sugerir que o *Díptico de Marilyn* representa, se assim podemos dizer, uma sacralização de uma artista pop. Mas, ao mesmo tempo, uma laicização de uma arte quase sempre devotada à arte sacra. A repetição é outro elemento central da obra: Warhol repete imagens que são frutos da mesma matriz, mas sua repetição não é uma repetição de imagens iguais. Apesar de todas as imagens representarem o mesmo retrato de Marilyn, não

<sup>43</sup> Disponível em: [https://www.artspace.com/magazine/art\\_101/in\\_depth/anatomy-of-an-artwork-marilyn-diptych-1962-by-andy-warhol-56500](https://www.artspace.com/magazine/art_101/in_depth/anatomy-of-an-artwork-marilyn-diptych-1962-by-andy-warhol-56500)

há uma imagem que seja idêntica à outra. Aqui, vemos a repetição de diferentes; semelhantes, sim, mas nunca iguais. A repetição se tornou uma das assinaturas de Warhol, parte memorável de sua estética própria. Segundo Danto (2012, p. 59),

Nenhum dos outros artistas pop usava esse tipo de formato no qual a imagem se repete inúmeras vezes. Inclusive quando ele, mais tarde, começou a fazer retratos, continuou a usar um painel com o mesmo retrato, da mesma pessoa, em cores diferentes [...]. A repetição é um dos principais elementos do que pode se chamar de estética de Andy Warhol.

De fato, a repetição é uma estratégia presente em diferentes obras de Warhol. Aqui, analisamos a repetição do retrato de Marilyn, mas também poderíamos mencionar as diferentes repetições das latas de sopa Campbell, revisitadas pelo artista mais de uma vez em suas obras, ou mesmo as repetições de manchetes trágicas, motivos de grandes controvérsias na época em que foram realizadas. Porém, o *Díptico de Marilyn* tem um caráter transformador que o diferencia de seus usos prévios da repetição. Desde as mudanças discretas dos retratos coloridos até as manchas que cobrem alguns dos “rostos” de Marilyn em seus retratos preto e brancos, a repetição ganha novos sentidos nessa obra. Danto (2012, p. 68) traz importantes observações a respeito do díptico de Warhol:

As cores do retrato são espalhafatosas: no cabelo, uma amarelo-cromo, nos olhos uma sombra verde amarelada, da cor do licor Chartreuse, e um batom vermelho untuoso. Eram dois grupos de 25 retratos da Marilyn, coloridos à esquerda, e outros tantos em preto e branco à direita. Os retratos coloridos são bem uniformes, ainda que sem a preocupação de as cores ocuparem com exatidão as regiões que preenchem. Nos retratos em branco e preto há certa variação. Na segunda fileira da esquerda, a tinta preta parece acumular-se na tela, como se uma sombra caísse sobre o rosto da atriz. As feições vão empalidecendo até que no quadro de cima, do lado direito, o rosto parece desaparecer do mundo à medida que percorremos o díptico com o olhar – como uma representação gráfica de Marilyn morrendo sem que o sorriso lhe deixe a face. Nesse sentido, os cinquenta rostos de Marilyn Monroe são muito diferentes da série de trinta e duas latas de sopa Campbell, sempre uniforme e luminosas. Nestas, não há nenhuma transformação interna. No *Díptico de Marilyn* há repetição, mas é uma repetição transformadora, na qual foram preservados os acidentes do processo serigráfico como os graves e os agudos extremos de um solo de saxofone de John Coltrane.

Desse modo, podemos entender a particularidade da repetição trazida no díptico. Aos poucos, etapa por etapa, a repetição do rosto de Marilyn vai destruindo a imagem original; a matriz se altera e, em cada imagem, vemos um rosto que se transforma até praticamente desaparecer. A sugestão sobre a morte de Marilyn é impossível de ser ignorada: Danto observa

que a atriz cometeu suicídio no mesmo dia em que Warhol encerrou sua exposição na Ferus Gallery, onde expôs seus retratos da artista. Danto (2012, p. 67) menciona também o tom sacro: “Warhol pintou a cabeça de Marilyn como uma santa sobre um campo de folhas douradas num ícone religioso. Santa Marilyn das dores. Sua beleza era uma máscara. [...] Isso transformou o rosto dela numa máscara que ele reproduziu um sem-número de vezes”. Danto não se refere à máscara por acaso: um dos efeitos da repetição é a própria criação de máscaras, a reafirmação de uma imagem a todo o momento, mesmo que esta imagem apresente falhas devido à própria prática da repetição. Devemos nos perguntar: a repetição dessa imagem, nessa obra, em forma de díptico, foi uma escolha meramente estética? Que consequências podemos retirar de sua repetição com diferenças, e de que modo podemos compreender a escolha do retrato de Marilyn como imagem-máscara?

Marilyn Monroe foi o nome artístico da atriz estadunidense Norma Jeane Mortenson. Norma Jeane teve uma vida conturbada, desde sua infância traumática, entre a rejeição e o abandono, até sua morte trágica aos 36 anos. Mas Marilyn, sua imagem tornada máscara, se manteve imortalizada como o ícone de sua geração, o *sex symbol* mais popular da segunda metade do século XX. Se tivéssemos que eleger uma contraparte masculina que fizesse jus à imagem de Marilyn, Elvis Presley (que também teve sua imagem reproduzida por Warhol, mais de uma vez) certamente seria um dos poucos candidatos à altura. A imagem de ambas as celebridades existia em constante repetição e reprodução na mídia, e mais do que sujeitos, ambos se tornaram ícones, símbolos de algo que transbordava suas individualidades. Mais do que seres humanos, Marilyn e Elvis se tornaram modelos a serem repetidos, símbolos da feminilidade e masculinidade ideais, respectivamente.

Ao falar sobre a cirurgia de transgenitalização, em que uma pessoa designada homem ao nascer transforma seu pênis em uma vagina e uma pessoa designada mulher ao nascer transforma sua vagina em um pênis, Preciado (2014) menciona Marilyn e Elvis como modelos de feminilidade e masculinidade, respectivamente, a serem “atingidos” pela cirurgia: “Pelo menos desde os anos setenta, a tecnologia médica se felicita de poder criar uma Eva a partir de Adão, ou melhor, Marilyn a partir de Elvis” (PRECIADO, 2014, p. 123). De acordo com o autor, podemos deduzir que Elvis e Marilyn se tornaram os modelos perfeitos a serem reproduzidos por homens e mulheres de sua geração, representando um papel semelhante ao que Adão e Eva representaram durante grande período da cultura ocidental. Preciado (2014, p. 203) continua:

Marilyn e Elvis eram dois corpos perfeitamente plásticos, carburados pelas

drogas, tão plásticos como o vinil no qual suas vozes foram gravadas. Os novos protótipos de masculinidade e de feminilidade já eram tão artificiais que ninguém teria sido capaz de apostar um dólar para demonstrar que Elvis não era um *drag king* ou Marilyn uma transsexual siliconada. Anos mais tarde, o Caesars Palace de Las Vegas organizará um concurso de Marylins e de Elvis, imitações modelares de seus heróis de plástico, vindos de todo o país.

Desse modo, podemos interpretar a escolha de Warhol em utilizar a repetição nessa obra como uma sugestão da artificialidade da imagem original. Mais do que reafirmar a matriz da repetição – o retrato de Marilyn –, a repetição de Warhol nos mostra que a repetição repete apenas a própria repetição; o retrato de Marilyn é uma máscara vazia desde o começo, e a repetição só demonstra isso de maneira mais evidente. O senso comum tende a acreditar que a condição de possibilidade da repetição é o passado, ou seja, é necessário que um termo preexistisse àquele que irá repeti-lo. Todavia, “a repetição é o pensamento do futuro” (DELEUZE, 1988, p. 31). Dito de outro modo, a repetição engendra o termo que repete, isto é, o primeiro termo só existe à força de sua repetição: a primeira vez, portanto, é sempre e já a segunda. Como já mencionamos, Marilyn não era seu nome verdadeiro, sua vida glamurosa e rica não condizia com os traumas de sua vida pessoal, e seu possível suicídio trágico, sua experiência de vida como sujeito designado mulher não poderia nem competir com o modelo de feminilidade que seu rosto-máscara ajudou a estampar; no *Díptico de Marilyn*, vemos a imagem de seu rosto se repetir, primeiro como farsa, depois como tragédia.

Retornando à criação de máscaras por meio da repetição, Deleuze afirma que desde o princípio a máscara é o verdadeiro sujeito da repetição. Para o autor,

Em toda a parte, a máscara, o travestimento, o vestido é a verdade do nu. É a máscara o verdadeiro sujeito da repetição. É porque a repetição difere por natureza da representação que o repetido não pode ser representado, mas deve sempre ser significado, mascarado por aquilo que o significa, ele próprio mascarando aquilo que ele significa (DELEUZE, 1988, p. 47).

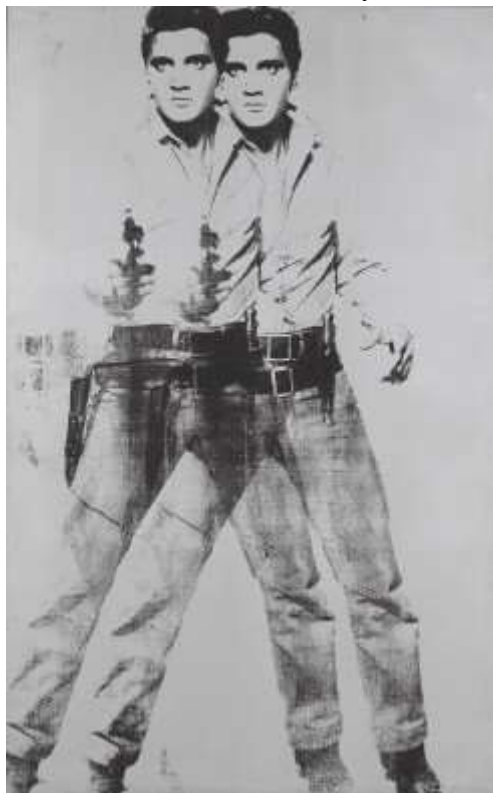
Porém, é necessário compreender que a simulação de uma imagem, máscara ou modelo não impede que este se repita enquanto verdade, ou que tenha consequências reais em nossas vidas. No processo da repetição, a máscara assume o local do “verdadeiro” da mesma forma que a performance do gênero cria a natureza do gênero, ou que um enunciado performativo cria os objetos que supostamente visa descrever. Warhol compreendia a potência das imagens e sua influência na cultura de maneira geral, e a influência das imagens foi especialmente preponderante no principal período de atuação do artista (anos 1960-1980), em que as imagens artísticas se tornavam cada vez mais próximas de imagens presentes no cotidiano de qualquer

pessoa; por exemplo, imagens de rótulos, embalagens, estrelas de cinema, histórias em quadrinhos etc. Nesse sentido, Danto (2012, p. 23) afirma que

Warhol [...] tornou ao mesmo tempo invisível e monumental a distinção entre uma peça de arte banal e uma peça de arte culta. E isso significa que ele não mudou nosso modo de ver a arte, mas o modo de compreendermos a arte. Quer dizer, entre 1959 e 1961, foram plantadas as sementes de uma revolução visual, e mais, de uma revolução cultural.

Ao modificar a distância entre obras de arte e meras imagens/objetos comuns, Warhol modificou a imagem da vida comum na cultura. Seu trabalho sobre as imagens e a “banalização” da arte visual não dizia respeito a temas elevados e nobres nem à transformação da prática artística no sentido plástico formal: suas imagens dialogavam de forma direta com a vida, e suas repetições revelavam a arbitrariedade das imagens que nos cercam. Segundo Danto (2012, p. 24), “Ele encarnava uma concepção de vida que abraçava os valores da era em que ainda vivemos. Sob certos aspectos, Warhol criou uma imagem icônica do que a vida é. Nenhum outro artista chegou perto disso”. Imagens icônicas de aspectos de nossas vidas, repetidas inúmeras vezes em suas obras, tornam o próprio referencial turvo. O que são as imagens que nos cercam? De que modo são verdadeiras e como são feitas? Warhol entendia a importância dessas questões e sua presença silenciosa no cotidiano, refletindo essas questões e imagens em suas obras: “Tenho certeza de que vou olhar no espelho e não ver nada. Estão sempre dizendo que eu sou um espelho e se um espelho olha num espelho o que tem pra ver?” (WARHOL, 2008, p. 19). Como já observamos, a repetição se tornou uma espécie de “assinatura” de Warhol e de seu trabalho como artista, e o díptico de Marilyn não foi a primeira nem a última obra do autor a se utilizar desse artifício. Iremos citar outra serigrafia de Warhol que se utiliza da repetição, porém, de um modo mais sucinto daquela que observamos no *Díptico de Marilyn*.

**Figura 21:** *Double Elvis*, de Andy Warhol (1963)



Fonte: MOMA (*Museum of modern art*)<sup>44</sup>

Assim como o rosto-máscara de Marilyn dialoga com o modelo de feminilidade estabelecido pelo sistema sexo-gênero, o rosto-máscara de Elvis pode ser relacionado ao modelo de masculinidade. A obra *Double Elvis* reproduz a imagem do ator e cantor Elvis Presley: arma em riste, em uma pose de enfrentamento, apontando sua arma para uma figura fora de quadro. Diferente de Marilyn, que teve sua imagem repetida 50 vezes em colorações diferentes, a imagem de Elvis se repete apenas uma vez, em uma coloração preto e branco monocromática. Seu rosto permanece sério e focado apesar de sua personagem se encontrar em uma situação de potencial perigo, visto a necessidade do ator de erguer sua arma. Seu olhar compenetrado se mantém focado na figura invisível que o ronda, e sua imagem permanece imóvel, eternizada em sua posição de defesa. Assim como no díptico de Marilyn, a imagem repetida também não se repete de maneira idêntica; as imagens se encontram em alturas diferentes no quadro e em opacidades diferentes. A transparência das figuras causa um entrecruzamento entre os “Elvis”: o Elvis que supostamente estaria atrás do outro agora “entra” na imagem à sua frente, e sua arma, que supostamente deveria protegê-lo de um mau externo, penetra o torso de seu duplo. Sem a repetição, a imagem pode ser interpretada como um homem

---

<sup>44</sup> Disponível em: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/andy-warhol-double-elvis-1963/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-double-elvis-1963/).

que se defende de uma ameaça externa. Com a repetição, este mesmo homem pode ser visto, ao mesmo tempo, apontando a arma contra outro e contra si mesmo.

Em suas obras que se utilizam do processo da serigrafia, Warhol trabalha a partir de seus erros. Se, de uma serigrafia bem-sucedida ou “normal”, espera-se uniformidade de imagem e cor e uma reprodução que se aproxime o mais fielmente possível da matriz, o “fracasso” das serigrafias de Warhol permitem que o artista crie efeitos anteriormente não previstos. As transparências, as manchas, os borrões, as alterações de cor; nada disso podia ser previsto por Warhol quando o artista decidiu criar suas repetições. Essa arte *queer* do fracasso, como é chamada por Halberstam (2011), pode ser facilmente interpretada como incompetência ou passividade quando comparada a uma técnica “bem-sucedida”. Porém, essa interpretação apressada esconde o enfrentamento e a inovação que é trabalhar a partir do fracasso: o aperfeiçoamento da técnica já anuncia seu resultado igualmente perfeito; já a técnica imperfeita traz consigo resultados novos, com novas imagens e novos fins. Nesse sentido, Halberstam (2011, p. 88) afirma que

O conceito de “armas dos fracos” pode ser usado para recategorizar o que aparenta inação, passividade, e falta de resistência em termos da prática de protelar os negócios dos dominantes. Nós também podemos reconhecer o fracasso como um modo de recusar aquiescer às lógicas dominantes do poder e disciplina e como uma forma de crítica. Como uma prática, o fracasso reconhece as alternativas que já estão embutidas no dominante e que o poder nunca é total ou consistente; de fato o fracasso pode explorar a imprevisibilidade da ideologia e suas qualidades indeterminadas.

E Warhol certamente encontra qualidades indeterminadas em seus trabalhos. Se tentarmos visualizar suas serigrafias de outro modo, sem suas transparências e defeitos, a leitura e a recepção de seu trabalho certamente seriam outras. Ao aceitar o que comumente compreendemos como falhas em seus trabalhos, Warhol recusa trilhar o caminho da perfeição técnica, aceitando todo tipo de acidente e desvio nas imagens que criou, em especial por meio da serigrafia. A postura de Warhol foi inovadora tanto em relação ao seu período como em relação à maneira que enxergamos e lidamos com a arte em si. Suas escolhas artísticas iam muito além de preferências estéticas, e suas práticas extrapolavam o objeto de suas obras de modo a se relacionar com o pensamento, a postura, as imagens e até mesmo a vida de sua época. Mais do que uma arte “retiniana”, as obras de Warhol estavam ligadas a modos de vida e a transformações profundas no pensamento e no modo de fazer arte e imagens. Para Danto (2012, p. 74),

Ele inventou, por assim dizer, um estilo de vida inteiramente novo para um artista, um modo de viver que incluía música, moda, sexo, uma linguagem própria, cinema, drogas e... arte. Muito além disso, ele mudou o próprio conceito de arte; seu trabalho inspirou uma transformação tão profunda da filosofia da arte que se tornou impossível pensar a arte como se fazia poucos anos antes de Warhol aparecer. Pode-se dizer que ele foi motivo de uma profunda descontinuidade na história da arte ao eliminar da concepção usual artística a maior parte do que todo mundo julgava pertencer à essência dela.

Warhol via na descontinuidade um caminho possível justamente por ser essa descontinuidade o motor de sua prática artística e de seu modo de vida. A potência de seus trabalhos estava justamente em não temer interferir nas imagens dominantes, e, de modo semelhante ao díptico de Marilyn, *Double Elvis* também realiza essa interferência. Assim como no trabalho anterior, a repetição da imagem de Elvis nos lembra de sua banalidade, de seu status de *sex symbol* e sua idealização masculina, de seu reflexo constante nas vidas e no imaginário da sociedade na década de 1960. Da mesma maneira que Marilyn, Elvis não foi apenas um homem, foi também a imagem que estampou o ideal de masculinidade em seu período, e a arma em suas mãos não deixa dúvidas de que essa masculinidade é agressiva, imponente e, ao menos na duplicação de Warhol, traiçoeira, visto que sua arma poderia se voltar contra si mesmo.

A escolha de Warhol de estampar astros do cinema, da música e da mídia em seus trabalhos não estava apenas em sua banalidade e em sua presença cotidiana; o artista compreendia como a imagem das “estrelas” de sucesso, para além de sua artificialidade, exercia grande poder e influência na sociedade como um todo. Nesse sentido, Honneth (2000, p. 08) afirma:

O sociólogo e cineasta Edgar Morin observou que nós projetamos um sem número de necessidades e desejos que não podem ser preenchidos na vida real no ser mítico e exaltado (das estrelas); ele assim define o requisito sociopsicológico mais importante na criação do culto do astro de cinema do século 20, do *pop star*, etc. O ídolo parece irreal, uma aparição feita de luz e sombras. O culto ao ‘astro’ não é de fato reservado ao ser humano de carne e sangue – sua presença física meramente apresenta a prova de que essa aparição de fato existe.

Desse modo, podemos entender que, ao criar reproduções de astros em suas obras, Warhol compreendia a irrealidade das imagens que criava: imagens projetadas de papéis de gênero e de modos de vida completamente incompatíveis com os seres humanos que estampavam tal modelo. Mais do que um culto à personalidade vazio, Warhol demonstrava um entendimento sobre as imagens além da visualidade, encontrando também o discurso que as sustentavam, e é justamente por essa razão que suas repetições, que se tornaram sua assinatura,

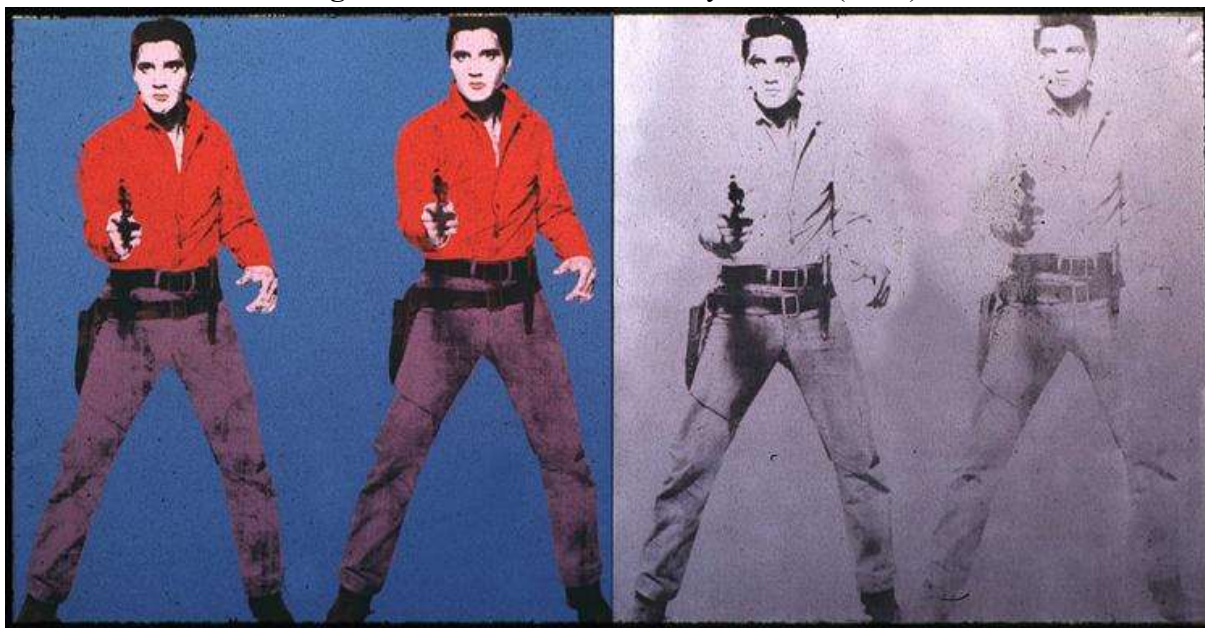
extrapolavam o aspecto plástico-formal de suas obras. Sobre isso, Deleuze (1988, p. 461) diz:

A maneira pela qual, em pintura, a Pop-Art soube compelir a cópia, a cópia da cópia etc., até o ponto extremo em que ela se reverte e se torna simulacro (têm-se, assim, as admiráveis séries “serigênicas” de Warhol, nas quais todas as repetições, de hábito, de memória e de morte encontram-se conjugadas).

Certamente, a repetição foi uma prática que precedeu a obra de Warhol, sendo inclusive prática comum na própria Pop Art. Porém, nenhum artista usou da repetição de maneira tão desafiadora quanto Warhol, tão aberta a seus acidentes, tão consciente de seus efeitos, de seu impacto sobre imagens e modos de vida. Em *Double Elvis*, já não há um modelo que sirva de matriz, o original possui o mesmo estatuto da cópia. Podemos ir além e afirmar que o próprio Elvis, independente das obras de Warhol, nunca existiu, ao menos não da maneira que sua imagem existiu e permanece existindo longamente após sua morte. Em *Double Elvis*, podemos observar com clareza o aspecto fantasmagórico, quase espectral que a imagem-máscara de Elvis possui no quadro: cores ausentes e sem qualquer tom preenchendo sua pele, vemos apenas o contorno do artista ressaltado pelo alto contraste das imagens, quase como reflexos acidentais de uma presença em processo de desaparecimento, e essa leitura pode ganhar um aspecto ainda mais sombrio quando consideramos que uma imagem aponta sua arma contra a outra. Ao contrário de Marilyn, que sofreu várias transformações no meio de suas repetições em seu díptico, Elvis aparece de modo econômico, quase sumindo, a despeito de sua pose solene. Sua agressividade masculina nada pode fazer para manter sua imagem presente, e a traição de ser vítima de si mesmo nessa imagem contribuiu para seu apagamento. Mais uma vez, Warhol nos lembra da vacuidade da imagem-máscara, de como o referencial que nos é apresentado como verdadeiro é um referente vazio, ou um simulacro, para retomarmos o termo utilizado por Deleuze.

Em 1963, Warhol dedicou várias de suas serigrafias a diferentes astros do cinema, e mesmo Marilyn e Elvis aparecerão mais de uma vez neste período. A obra *Elvis I & II* representa o cantor na mesma pose em que o vimos em *Double Elvis*, porém, de uma maneira diferente.

**Figura 22:** *Elvis I & II*, de Andy Warhol (1963)



Fonte: WikiArt<sup>45</sup>

Aqui, temos quatro variações das mesmas poses de Elvis utilizadas em *Double Elvis*; agora com alguns elementos que diferenciam ambas as obras. Ao lado esquerdo da obra, vemos dois Elvis em posições praticamente idênticas, salvo alguns pequenos detalhes como a posição dos olhos e das mãos. Nessa parte da obra, Warhol inseriu cores vibrantes, combinando o alto contraste que já observamos na obra anterior a uma saturação exagerada das cores. As cores hiperbólicas aparecem de modo a transformar nosso próprio olhar em relação à imagem original, destoando completamente da versão monocromática a que somos apresentados na outra metade da obra. Nas imagens coloridas, Elvis aparece com a pele uniformemente pálida, com a leve presença de um tom rosa, e seus lábios possuem um vermelho vibrante que se repete em sua camisa – tudo isso contrastando com um sólido fundo azul. Do lado direito, temos duas figuras, novamente em preto e branco, em pose semelhante. Aqui, vemos que uma das imagens é significativamente mais nítida, enquanto a outra é uma mera sugestão da figura do artista, quase desaparecendo do quadro. A figura principal parece assombrada por sua repetição, que, mesmo em sua aparência fantasmagórica, permanece com as mãos firmes em sua arma, mantendo sua posição de ataque. Ao todo, temos quatro Elvis repetidos em *Elvis I & II*, todos semelhantes e diferentes entre si ao mesmo tempo.

A começar pelas figuras de cores vibrantes, suas cores irreais tornam a imagem de Elvis mais semelhantes à de um *drag king* maquiado imitando o estilo do ator do que de sua real

<sup>45</sup> Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/elvis-presley>.

aparência. Novamente nos lembramos da artificialidade do modelo que Elvis ajudou a estampar: como Preciado (2014) menciona, a plasticidade da imagem de Elvis é tão sintética e arbitrária quanto o modelo de masculinidade a que sua figura foi associada. Ao repetir a figura do ator em transformações tão notáveis, vemos a produção da diferença não apenas em suas figuras repetidas, como também uma subversão da imagem de masculinidade que o ator personificava. Em vez da agressividade masculina que a matriz da serigrafia de Elvis evocava, vemos um homem maquiado em cores irreais, congelado em um universo pop que existia apenas nas obras de Warhol. Ao repetir imagens de ícones pop e astros do cinema em suas serigrafias, inversamente Warhol se tornou um iconoclasta. A subversão e a diferença trazidas em suas repetições criaram novas imagens em vez de aceitar as imagens e formas que normalmente acompanhavam seus ícones fora de suas obras, trabalhando a partir do fracasso de suas serigrafias para criar novas imagens e novas perspectivas em torno dessas figuras. Mesmo na parcela monocromática da obra, a sugestão da figura que originou a serigrafia é praticamente invisível, desaparecendo em dois movimentos, quase como se a própria obra demonstrasse um processo de transformação da imagem.

É como se a arte de Warhol fosse arte completamente por acidente, isto é, como se o artista, em vez de se utilizar dos recursos da estética para criar suas obras, decidisse modificar imagens, sem uma preocupação meramente artística. Warhol se interessava pela vida e por modos de vida, e suas obras tiveram grande impacto não apenas na vida como também em toda a maneira como compreendemos imagens e a própria arte – talvez seja essa a revolução cultural/visual promovida por Warhol da qual Danto (2012) nos adverte. Para Larry Bell (apud ARCHER, 2001, p. 202),

Warhol foi capaz de remover da arte o toque do artista. Ele não tentou fazer dela uma ciência, como fez Seurat, mas produziu uma anti-ciência, uma antiestética, uma arte anti-‘artística’, totalmente despida de todas as considerações que possamos ter achado necessárias. Ele assumiu uma atitude supersofisticada e transformou-a em arte, fazendo de suas pinturas a expressão de um completo tédio com relação à estética como a conhecermos. ... Ela é absoluta, é pintura e, acima de tudo, é arte. De qualquer modo, e não importa o que se decida quanto a ela, nada pode tirar dela as importantes mudanças que sua obra fez nas considerações de outros artistas.

Queremos emprestar o conceito de antiestética mencionado por Bell e transformá-lo em contraestética: as práticas de Warhol enquanto artista transbordam a Pop Art e seus meios, tornando-se importantes práticas e estratégias quando as observamos a partir de uma perspectiva *queer*. Utilizando-se da repetição fracassada de suas serigrafias deliberadamente,

Warhol subverte imagens de gênero e as performances que as acompanham, e a falsidade da matriz de suas serigrafias não é mais falsa do que a falsidade dos modelos de gêneros dos ícones estampados pelo artista. O próprio caráter fantasmagórico de Elvis e Marilyn em suas repetições adia a verdade da imagem que jamais existiu em sua plenitude. A respeito da complexidade do gênero, Butler (2015, p. 42) diz:

O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada. Uma coalizão aberta, portanto, afirmaria identidades alternativamente instituídas e abandonadas, segundo as propostas em curso; tratar-se-á de uma assembleia que permita múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um *telos* normativo e definidor.

A desobediência de Warhol é sem dúvida uma das características mais potentes de seu trabalho: é justamente essa desobediência que permite que suas repetições não sejam interpretadas como meras reproduções mecânicas ou recursos formais, e sim como práticas afirmativas de iconoclastia e transformação das imagens banais de nossas vidas. Warhol compreendia a potência da repetição de modo semelhante a Deleuze (1988, p. 27): “Se a repetição é possível, ela o é tanto contra a lei moral quanto contra a lei da natureza”. Desse modo, é absolutamente necessário que sejamos capazes de compreender o caráter revolucionário da repetição, sem incorrer no erro de uma interpretação apressada. A repetição é o contrário da representação, ou melhor, ela desfaz a representação, revela seu caráter ilusório. A repetição, Deleuze (1988) o lembra, é transgressão.

Como já mencionamos no início do capítulo, Warhol frequentemente se colocava na posição de observador. O artista se mantém à espreita, observando o mundo e a vida ao seu redor em busca imagens e ideias que o interessassem. Andy nunca se preocupou em criar obras que fossem originais, e certamente não é pela originalidade que seu trabalho é conhecido. Mesmo a repetição enquanto estratégia não foi exclusividade de Warhol – apesar de sua maestria em utilizar essa prática –, sendo esta uma estratégia presente entre *queers* atentos ao potencial subversivo da repetição. Já podíamos observar a repetição como estratégia em performances e bailes *drag*, em que a repetição excessiva de elementos masculinos/femininos contribui mais para desmascarar o caráter plástico e sintético dos ideais de gênero do que para reafirmá-los. Outro exemplo interessante foi a prática conhecida como *clone dressing*. Meyer (2013, p. 27) descreve a prática dos clones da seguinte forma:

No final dos anos 1970, o termo ‘clone’ passou a descrever um estilo altamente codificado de autorrepresentação gay que se apropriou dos papéis

(cowboys, policiais, trabalhadores da área de construção) e atributos (bigodes, corpos musculosos, fala lacônica) da masculinidade americana mítica.

Um olhar apressado pode interpretar o *clone dressing* como uma tentativa de reafirmação da imagem masculina, buscando simular uma virilidade mítica. Porém, se considerarmos a prática clone de modo semelhante às repetições serigráficas de Warhol, podemos compreender que a repetição de papéis e de atributos hipermasculinos, ao invés de reafirmar uma masculinidade, contribui para desmascará-la. O exagero das vestimentas dos clones chega a demonstrar um caráter cômico, que, segundo Deleuze (1988, p. 27), é bem próprio da prática da repetição: “A repetição pertence ao humor e a ironia, sendo por natureza transgressão, exceção”. O *clone dressing* subverte a verdade da imagem de modo semelhante à prática drag, além de também trazer humor e, claro, atração aos que dela participam. Por sua estética *Camp*, com seu excesso de adorno, de cores e seu excesso de repetições, os clones se tornaram facilmente reconhecíveis, e certamente o exemplo mais famoso a estampar essa estratégia é o grupo Village People.

**Figura 23:** Grupo musical *Village People*, em fotografia de Aaron Cobbett



Fonte: The New York Times<sup>46</sup>

Se, a princípio, parte da comunidade LGBT questionou a prática clone e sua efetividade; com o tempo, percebeu-se a ironia de sua repetição exagerada como uma performance *drag* urbana, cotidiana. Novamente, para Meyer (2003, p. 27):

Um ensaio de 1982 no *Advocate* argumentava em favor do estilo clone como um disfarce declarado operando junto aos eixos tanto da orientação sexual

<sup>46</sup> Disponível em: <https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2009/02/25/cant-stop-the-music-village-people-can-perform-while-lawsuit-moves-forward/>

quanto da identidade de classe [...]. A performance do clone de masculinidade como uma forma de fantasiar-se autoconsciente, até mesmo uma forma de *drag*, distinguia sua marca de machismo de sua contraparte mais sincera e heterossexual.

Certamente o sucesso global do supergrupo Village People, e em especial a música “Y.M.C.A.”, um de seus hits mais célebres, contribuíram para a desmistificação do *clone dressing*. Outro ponto interessante a se observar é a escolha estratégica de papéis assimilados na prática de clones: policiais, militares, bombeiros... todos esses papéis são perfeitos protótipos da masculinidade e da virilidade estadunidense, simulando imagens que combinam, ao mesmo tempo, estereótipos de gênero e ideais nacionais de trabalho e de defesa da nação. Ao subverter justamente esses papéis por meio da repetição exagerada de seus atributos, os clones reinterpretam esses heróis míticos, humanizando-os e tornando-os *queer*.

A desconfiança de certa parcela da comunidade LGBT com o *clone dressing*, porém, vem de suspeitas anteriores. Em razão da preocupação de que convenções heterossexuais pudessem ser assimiladas e reproduzidas em relacionamentos e comunidades LGBT, de modo heteronormativo, temia-se que as práticas tradicionais e desiguais da heterossexualidade normativa pudessem se instaurar em meios LGBT. A respeito desse medo, Butler (2015, p. 66) afirma:

A “presença” das assim chamadas convenções heterossexuais nos contextos homossexuais, bem como a proliferação de discursos especificamente gays da diferença sexual, como no caso de *butch e femme* como identidades históricas de estilo sexual, não pode ser explicada como a representação quiméricas de identidades originalmente heterossexuais. E tampouco elas podem ser compreendidas como a insistência perniciososa de construtos heterossexistas na sexualidade e na identidade gays.

Certas performances de papéis e estilos sexuais causavam preocupação devido à crença de que de alguma forma esses comportamentos trariam resquícios do que há de pior da heterossexualidade normativa. Porém, Butler acredita que esses papéis não existiam como uma imitação literal, e sim como diferentes configurações dos papéis de gênero entre relações não heterossexuais. Mais adiante, a autora pergunta:

Haverá formas de repetição que não constituam simples imitação, reprodução e, conseqüentemente, consolidação da lei [...]? Que possibilidades existem de configurações de gênero entre as várias matrizes emergentes – e às vezes convergentes – da inteligibilidade cultural que rege a vida marcada pelo gênero? (BUTLER, 2015, p. 66).

E é justamente a estratégia de repetição que acreditamos possibilitar a citação e assimilação de imagens de modo a criar a diferença, em vez de reproduzir os mesmos papéis de gênero e sexualidade dominantes. Por meio da estratégia da repetição somos capazes de subverter o sentido originário, demonstrando a falsidade do que se pretende como representação natural, desvelando simulacros. Resumindo: a repetição destrói o modelo; a repetição é originária. É esse potencial, ao mesmo tempo destruidor e criador, que torna a repetição uma estratégia tão potente, em especial quando partimos de uma perspectiva *queer*.

Enquanto criador, Warhol utilizou diversas técnicas e práticas para suas criações. Além da serigrafia, o artista é lembrado por seus filmes, seus desenhos, suas pinturas e suas fotografias. Nesse segundo momento, gostaríamos de focar em algumas fotografias do artista, em especial em alguns de seus autorretratos. Sobre a importância das imagens de si para a comunidade *queer*, Saslow (apud LORD; MEYER, 2013, p. 320) afirma:

A arte é um campo de batalha na luta para autodeterminação – para pessoas gays mais do que para outras, por que não nascemos em nossa própria cultura. Nós descobrimos sua relevância apenas tarde na vida, e é lá onde nós desesperadamente precisamos de modelos e imagens que são tão raramente disponíveis.

A ideia da arte como um campo de batalha em constante disputa também significa a disputa de imagens, formas e olhares que coexistem nesse campo. Considerando a exclusão histórica de pessoas *queer*, mulheres e pessoas não brancas do mundo da arte e de suas narrativas, bem como a contínua exclusão e discriminação na sociedade estadunidense de maneira geral, a criação de um repertório imagético que contemplasse existências fora do discurso dominante se tornou uma importante ferramenta para artistas, tanto dentro da arte *queer* quanto da arte feminista. As disputas do campo artístico, porém, estavam além das obras e mesmo do mercado artístico: a maneira como um artista se portava em público também era um fator determinante para a carreira, aceitação e sucesso no mundo da arte. Inicialmente, Warhol teve conflitos devido à sua imagem pública e em relação a outros artistas, que demonstravam animosidade com a forma como Andy se portava e a imagem que passava.

Em uma conversa com seu amigo De, Warhol pergunta o porquê de outros artistas, como Robert Rauschenberg e Jasper Johns – que, assim como Warhol, eram homossexuais –, não gostarem dele. De explica à Andy que alguns de seus comportamentos eram considerados impróprios para certos artistas, desde sua afetação até hábitos como colecionar obras de outros artistas e a aceitação do rótulo de artista comercial. Após a surpresa de Warhol com a resposta de seu amigo, o artista responde:

Finalmente, eu disse algo estúpido: “Eu conheço vários pintores que são mais bichas do que eu”. E De disse, “Sim, Andy, tem outros que são mais bichas – e menos talentosos – e ainda outros que são menos bichas e tão talentosos quanto, mas os *grandes pintores* tentam parecer hétero; você eleva a afetação, é como uma armadura pra você”. Não havia nada que eu poderia dizer sobre isso. Era tudo muito verdadeiro. Então eu decidi que eu apenas não iria me importar, porque aquelas eram coisas que eu não queria mudar, de qualquer maneira, que eu não achava que eu *deveria* querer mudar. Não havia nada de errado em ser um artista comercial e não havia nada de errado em colecionar arte que você admirava. Outras pessoas poderiam mudar suas atitudes, mas não eu – eu sabia que estava certo. E sobre a minha “afetação”, eu sempre me divertia muito com isso – apenas assistindo às expressões no rosto das pessoas. Você teria que ter visto a maneira que os pintores do expressionismo abstrato se portavam e os tipos de imagens que eles cultivavam, para entender o quão chocadas as pessoas ficaram ao ver um pintor bicha. Eu certamente nunca fui um cara masculino por natureza, mas eu devo admitir, eu me esforçava para expressar o outro extremo (WARHOL apud LORD; MEYER, 2013, p. 298).

Novamente, Warhol utiliza-se do fracasso inicial em sua postura artística como uma oportunidade: em vez de adequar seu comportamento, o artista utiliza essa rejeição como demarcador de sua singularidade. Sem o interesse em adequar sua conduta a expectativas externas, Warhol criou imagens de si sob seus próprios parâmetros.

**Figura 24:** *Self Portrait in Drag*, de Andy Warhol (1981)



Fonte: Museu Guggenheim<sup>47</sup>

Enquanto figura pública, Warhol gerou muita curiosidade em torno de sua personalidade. O fato de o artista expor sua imagem, seus pensamentos e até mesmo seus diários

<sup>47</sup> Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/15490>

abertamente apenas intensificou a curiosidade do público, que se perguntava quem, de fato, era Andy Warhol. O artista nunca se esquivou em responder essas questões, mas talvez a simplicidade de suas respostas criava mais curiosidade do que respostas satisfatórias aos olhos do público. A respeito da persona do artista, Danto (2012, p. 30) afirma:

Quando Warhol declarou, com seu estilo aforístico, “Se você quer saber quem é Andy Warhol, apenas olhe para o meu rosto ou para a superfície do meu trabalho. Está tudo lá”, ele estava rejeitando essa concepção romântica da alma do artista. Os expressionistas abstratos e os artistas pop tinham concepções radicalmente opostas sobre o que os artistas faziam. O artista pop não tinha segredos íntimos. Se ele revelava alguma coisa aos espectadores, era algo que estes já conheciam ou pelo menos tinham ouvido falar.

Warhol recusava a figura do artista genial romântico, com mistérios e segredos a serem descobertos. Ao contrário da imagem do criativo solitário e torturado, o artista foi descrito por muitos como um espelho, refletindo o que consumimos, sonhamos, desejamos e observamos. Warhol também trabalhou em cima de sua própria autoimagem, transformando-se em obra em inúmeros autorretratos nos mais variados estilos. O artista transformou sua imagem também em um ícone, facilmente copiável, facilmente reproduzível, igualmente artificial. Na figura 24, vemos um autorretrato de Warhol em *drag*. Com os lábios vermelhos e uma peruca prateada de tamanho médio – vale mencionar também que, na maior parte de sua vida pública, o artista utilizou perucas prateadas diariamente, mesmo sem a transformação *drag* total –, Warhol encara o observador inexpressivamente. Andy sempre se rodeou de pessoas que o inspiravam tanto em sua vida quanto em seu trabalho, o que incluiu inúmeras *drag queens* e travestis, que inclusive se tornariam conhecidas como *superstars* de Warhol, como a *drag queen* e dramaturga Jackie Curtis e as atrizes transgênero Holly Woodlawn e Candy Darling. O artista, que já possuía o hábito de se vestir de maneira elaborada em eventos sociais e festas, sentia-se particularmente fascinado com a ideia de transformar sua imagem em algo completamente oposto. Assim, surgiu sua série de autorretratos em *drag*, em que o artista explorou diferentes perucas, maquiagens e poses.

**Figura 25:** Conjunto de autorretratos em *drag* de Andy Warhol (1981)



Fonte: Far Out Magazine<sup>48</sup>

Nessas fotografias, podemos ver diferentes versões de Warhol em torno de sua autoimagem, examinando diversas perucas e estilos de maquiagem. A transformação promovida pela montagem *drag* permite ao artista experimentar variações de sua própria imagem, quase como diferentes personagens interpretados pelo mesmo ator; afinal, todas essas fotografias, com todas suas diferenças, são ainda autorretratos. O autorretrato, como já mencionamos anteriormente, é uma importante prática entre *queers*, e os retratos/autorretratos de Warhol não seriam diferentes. Ao assumir sua afetação como armadura, o artista não temia explorar sua imagem de modo livre, visto que as expectativas em torno da postura de artista já não eram uma preocupação.

Ao observarmos os autorretratos acima, é interessante notarmos a semelhança com retratos de outro artista do século XX igualmente revolucionário: Marcel Duchamp.

**Figura 26:** Retrato de Duchamp como *Rose Sélavy*, de Man Ray (1920)



Fonte: Another Magazine<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Disponível em: <https://faroutmagazine.co.uk/andy-warhol-self-portrait-drag-polaroids/>

<sup>49</sup> Disponível em: <https://www.anothermag.com/art-photography/8084/meet-rose-selavy-marcel-duchamp-s-female-alter-ego>

A personagem retratada é Rose Sélavy, criada por Duchamp e trazida à vida por meio da fotografia de Man Ray. Duchamp, conhecido por suas ironias e seu enfrentamento da arte e de suas estruturas, deu vida à sua personagem também de modo a ironizar imagens e estereótipos femininos. Annateresa Fabris (2014) nos atenta para a presença da ironia e da paródia no retrato de Rose: desde seu nome, Rose Sélavy, um jogo com a frase *Eros, c'est la vie*, até os detalhes de seu retrato: os olhos escuros, expressivos e marcados, os lábios vermelhos e desenhados, a pose típica de modelos de revista, a luz baixa e suave, a pele, as joias e até mesmo as mãos (que não pertencem a Duchamp), tudo isso contribui para o caráter paródico do retrato do artista, que, além de Rose, realizou retratos encarnando outros personagens. Sobre a dimensão paródica da imagem de Rose, Fabris (2014, p. 05) afirma:

A dimensão paródica abarca, pelo menos, dois significados. Ao apropriar-se das convenções do retrato glamouroso, o artista se insere na (breve) tradição da fotografia com uma atitude irônica que transforma a semelhança em diferença. O esvaziamento dos clichês fotográficos ocorre a partir de um duplo movimento: a incorporação das normas implícitas que regem o retrato de celebridades e um desafio simultâneo graças a uma imitação não de todo perfeita.

A ironia de Duchamp dirige-se, em especial, à tradição fotográfica e a seus clichês, especificamente quando se trata do retrato de mulheres glamurosas. Ao parodiar um clichê de maneira imperfeita, o artista se posiciona diante da prática do retrato, e sua imitação em repetir símbolos do retrato de celebridades – assim como a repetição de Warhol – também produz uma diferença em relação ao modelo originário retratado. Apesar das semelhanças de postura e da coincidência de seus retratos travestidos, os autorretratos de Warhol em *drag* apresentam importantes diferenças em relação aos de Duchamp. A começar pela diferença entre as próprias definições: enquanto Duchamp realiza um retrato de uma personagem, as fotos de Warhol são autorretratos; a caracterização não busca uma identidade outra que não a do próprio artista, e os autorretratos de Andy estão entre os outros inúmeros registros que o artista fez de si, todos diferentes e semelhantes. Enquanto Duchamp trabalha sobre clichês facilmente identificáveis, a transformação de Warhol é a sincera experimentação do artista sobre sua própria imagem, e mesmo havendo a citação de símbolos e de elementos da “feminilidade”, o olhar do artista, encarando o observador, nos lembra quem está por trás do disfarce, presentificando seu autor.

Considerando a habilidade de Warhol em criar e manipular imagens, o artista também não teve medo de ser fotografado em momentos de vulnerabilidade, revertendo o que

inicialmente parecia um defeito e algo a ser escondido em parte de sua imagem-obra. Em junho de 1968, a escritora Valerie Solanas, que trabalhou esporadicamente em pequenos papéis nos filmes de Andy, entrou no estúdio do artista na Union Square e atirou contra Warhol, acusando-o de supostamente ter roubado suas ideias. O incidente, que por pouco não tirou a sua vida, causou grande trauma físico e psicológico em Warhol, que teve como consequência diversas limitações físicas e adaptações ao seu estilo de vida e modo de trabalho. Após os tiros, o corpo de Warhol ficou coberto de cicatrizes e, em 1969, o artista aceitou ser fotografado por Richard Avedon, expondo as marcas da violência em seu corpo para o público.

**Figura 27:** *Andy Warhol (scars)*. Richard Avedon (1969)



Fonte: The Richard Avedon Foundation<sup>50</sup>

Warhol decidiu aceitar a permanência de suas cicatrizes, incorporando-as à sua imagem. As cicatrizes se estendem por toda a região do torso do artista, que teve vários órgãos atingidos no incidente, e suas marcas são bastante visíveis. Warhol chegou a comparar suas cicatrizes a um vestido *Yves Saint Laurent*, quase como um vestido de alta costura costurado sob medida, diretamente em seu corpo. Ao observarmos a habilidade do artista em assimilar suas cicatrizes e sua experiência traumática e revertê-la em parte de sua própria imagem, podemos encontrar a estratégia/conceito de performatividade *queer*, que trataremos com maior profundidade ao analisarmos o trabalho de John Waters. Curiosamente, a postura de Warhol também remonta às suas serigrafias de manchetes de jornal, nas quais o artista repetia diversas vezes manchetes

---

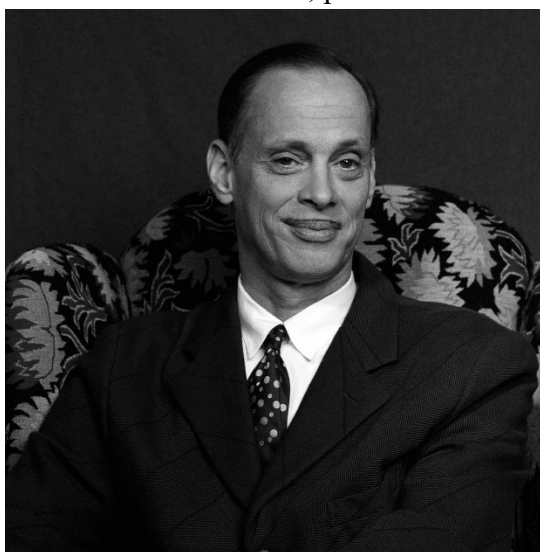
<sup>50</sup> Disponível em: <https://www.avedonfoundation.org/the-work>

com notícias trágicas e violentas de modo a dessensibilizar seus observadores. Desse modo, o artista toma o controle da narrativa de sua vida e subverte as narrativas dominantes, em um jogo de reescrita – tanto de sua própria experiência quanto de nosso modo de interpretar o mundo.

Na trajetória de sua vida, Warhol se colocou na posição de observador: desde sua infância, em que se sentia inadequado em relação aos colegas da mesma idade, até em sua vida adulta, quando seus gostos, sensibilidades e comportamentos pareciam indesejáveis aos olhos de alguns profissionais do mundo da arte. Em sua observação atenta do mundo, Warhol compreendeu o domínio que as imagens têm sobre os indivíduos, sustentando discursos, comportamentos, modelos de vida, entre outros. Assim, em sua própria estratégia de sobrevivência enquanto *queer* e artista, Warhol torna-se manipulador de imagens, subvertendo o que entendemos como verdadeiro e natural e denunciando a arbitrariedade e artificialidade do mundo de imagens que nos coloniza.

### 3.3 JOHN WATERS

**Figura 28:** Retrato de John Waters, por Donald Maclellan (2008)



Fonte: Vulture<sup>51</sup>

John Waters é um cineasta independente estadunidense natural de Baltimore, no estado de Maryland. Baltimore, cidade natal de Waters, é frequentemente retratada em séries e filmes, especialmente por seu conhecido problema de violência urbana e alto índice de assassinatos. A série para televisão do canal HBO *The Wire*, criada pelo escritor e ex-jornalista policial David Simon, certamente é um dos exemplos mais famosos e, assim como na obra televisiva de Simon,

---

<sup>51</sup> Disponível em: <https://www.vulture.com/2014/12/john-waters-is-a-national-treasure.html>

Baltimore é uma personagem importante nos filmes de Waters. Todos os filmes da fase inicial do diretor foram filmados em Baltimore, e a cidade que Waters nos apresenta é uma amostra bem particular da perspectiva do artista sobre sua cidade natal. A violência presente na Baltimore inventada por Waters é de outra natureza, e sua potência reside em uma inversão completa de valores e ideais do senso comum – uma violência que choca, enoja e se torna banal na medida em que descobrimos suas obras. A inversão de valores presente nos filmes de Waters pode ser notada em diversas maneiras: a valorização do grotesco, a perspectiva simpática em relação a personagens física e moralmente reprováveis, a violência gratuita e impulsiva, relações sexuais impróprias e abjetas, para ficar em alguns poucos exemplos. O diretor ironizava a representação de narrativas e de valores presentes em filmes, desde arquétipos românticos até ideais de beleza e, em sua ironia, o artista invertia os valores e padrões de seus filmes em absoluto, causando choque e espanto em qualquer público desavisado que se deparasse com seus filmes. Isso não significa, porém, que Waters não possuísse seu próprio público. Se a princípio o diretor era majoritariamente desconhecido pela massa, a partir dos anos 1970, seus filmes alcançariam um *status cult*, transformando-o em um nome reconhecido no meio *underground*. Segundo Gerace (2015, p. 165),

Hoje, com a filmografia inteira disponível no mercado, Waters é levado à altura de *cult*. Um tanto compreensível dentro da lógica do mercado audiovisual recente. Pois, se até o fim dos anos de 1970 ele era *trash* por indefinição, ou por realmente estar fora de qualquer raciocínio cinematográfico da época, agora justamente o “ultrajante, escatológico e bizarro” ganha o *status* de alternativo e moderno.

Se posteriormente o diretor conseguiria uma certa fama no meio do cinema marginalizado, sua trajetória inicial foi, no mínimo, desafiadora. Devido ao teor vulgar de seus filmes e a seu caráter independente e de baixo orçamento, o trabalho do autor era divulgado por outro circuito que não o comercial: os filmes de Waters se tornariam reconhecidos por meio de sua divulgação como *Midnight movies*. De acordo com Da Silva (2009), certos tipos de filmes, considerados transgressivos e de mau gosto, enfrentavam dificuldades de encontrar divulgação no circuito comercial tradicional, sofrendo resistência do grande público e inclusive sendo combatidos por sua imoralidade. Se, por um lado, esse circuito era resumido a um público reduzido; por outro, esse público selecionado formava grupos fiéis em torno da obra de determinados autores, incluindo Waters. Sobre o surgimento dos *Midnight movies*, Da Silva (2009, p. 43) diz:

Os *Midnight Movie* começaram a surgir como circuito cinematográfico no começo da década de setenta, principalmente na cidade de Nova York. Um dos primeiros sucessos deste circuito foi o filme *The Rock Horror Picture Show*, dando visibilidade a esse fenômeno e transformando em *Cult* filmes esteticamente relacionados a um cinema B, com produção de baixo orçamento.

Assim, podemos compreender o fenômeno dos *Midnight Movies* como um modo que artistas independentes encontraram de exibir suas obras, descobrindo seu público e sendo por eles descobertos. Esse modo de exibição paralelo ao circuito comercial conferia um caráter subversivo aos filmes, em especial, devido à maneira transgressiva com a qual costumavam interagir com temas incendiários como sexo, família, tradições e valores, tudo isso em uma estética própria, de baixo orçamento e – frequentemente – de gosto duvidoso. E, como artista transgressor, mesmo após atingir reconhecimento nos meios *underground*, seu trabalho segue chocando e revoltando espectadores, como mostra essa passagem mencionada por Gerace (2015, p. 165): “Restrito ao circuito exibidor dos *filmes da meia-noite*, de filmes não comerciais, Waters afirmou que ‘o público médio nunca entendeu filmes como *Pink Flamingos*. Fui exibir o filme em uma prisão e quiseram me linchar. E olha que esses caras eram todos assassinos e estupradores!’”

Justamente por criar filmes de gosto questionável que não seriam facilmente produzidos ou exibidos no circuito tradicional, Waters criou sua própria companhia de produção, a qual o autor deu o nome *Dreamland Productions*. Foi por meio de sua pequena companhia independente que Waters produziu seus filmes, e o elenco que o acompanhava de modo recorrente também foi apelidado de *Dreamlanders*. Especialmente na fase inicial da carreira do diretor, Waters trabalhou com um elenco de atores e atrizes amadores, em sua maioria, amigos da infância e juventude de Waters, entre eles Divine (persona *drag* de Harris Glenn Milstead), Mink Stole, Mary Vivian Pearce, Edith Massey, David Lochary, entre outros.

Cabe situar os *Midnight Movies* no contexto em que surgiram, tanto cronologicamente quanto cultural e ideologicamente. O caráter revolucionário dos movimentos sociais teve grande impacto nos anos 1960, e esse impacto manteve certa influência na década seguinte. A produção artística do período, tanto como criadora quanto como observadora, trouxe em suas obras esse desejo convulsivo por liberdade e pelo desafio à ordem e às narrativas dominantes, e isso pode ser observado nas imagens trabalhadas pelos cineastas do período. A respeito das imagens que tratavam de gênero, sexo e sexualidade, Gerace (2015, p. 136) afirma que

Discutimos aqui algumas imagens sexuais significativas que se desdobraram

em filmes produzidos durante as décadas de 1960 e 1970, não apenas no sentido cronológico, mas também relativo ao conteúdo dos processos sociais imbricados no período e incorporados pelas cinematografias. Essas imagens problematizariam propostas de transformação sociais e sexuais, em um movimento dialético marcado por conflitos, mobilizações e contravenções, nas quais a questão da liberdade era fundamental. Contra a opressão socioeconômica e política, debatia-se também sobre as sexualidades, o racismo, a emancipação da mulher, os direitos humanos igualitários, a liberdade de expressão, ou seja, tudo o que o cinema vigiado pelos códigos de censura reprimira anteriormente.

É interessante notar o caráter interseccional das reivindicações presentes no período, expandindo a luta contra a opressão e a compreendendo como parte de uma estrutura de poder que regula a vida de indivíduos em diferentes níveis, desde a exploração da classe trabalhadora à exploração da mulher, de pessoas não brancas etc. O que antes poderia ser enxergado como problemas separados, agora era visto como uma causa interconectada, e o desejo de liberdade era generalizado. De modo semelhante, o texto “O pessoal é político”, escrito pela jornalista feminista Carol Hanisch, em 1969, demonstrou como nossos comportamentos e ações também são permeados pelo discurso político diariamente e de modo íntimo, jogando luz sobre os efeitos individuais que o poder exerce em nossas vidas. Desse modo, o uso de imagens sexuais em caráter de protesto por cineastas e outros artistas não se dava apenas por um apelo erótico, mas também como um modo de compreender que absolutamente todas as dimensões de nossas vidas são permeadas por forças políticas, e imagens do sexo podem ser tanto uma importante ferramenta de denúncia desse poder quanto uma própria fonte de potencial criador que busca desestabilizar esse poder. De acordo com Gerace (2015, p. 138): “Muitos filmes, ao colocarem o *princípio do prazer* em detrimento do *princípio da realidade*, questionaram a tradição do amor romântico e burguês, aliado à monogamia, ao casamento e às relações de poder entre os sexos”. Portanto, trabalhar com imagens que dialogavam com temas como prazer, amor, sexualidade e gênero em filmes não era apenas uma escolha temática; ao criar imagens desses temas, os artistas do período também estendiam suas críticas a instituições tradicionais como a família, o casamento e a moral romântica das relações.

Os movimentos feministas e LGBTQIA+, que, de certo modo, se viam afetados pelo discurso sobre o gênero e a sexualidade de maneira mais urgente, descobriram no cinema um potencial de criação e de denúncia acerca desses temas. Novamente, para Gerace (2015, p. 160),

Imersos na contracultura, nos movimentos gays (StoneWall) e feministas, muitos filmes abarcaram discussões em torno do homoerotismo e do feminismo, projetando a sexualidade engajada como discurso político. Os filmes avançaram mais na discussão política para explorar com maior

liberdade a permissividade da época como forma alienada de assimilação. Pasolini, por exemplo, via na permissividade uma forma de *reificação* das relações, pois lá existia sim uma liberdade sexual, mas uma liberdade limitada, concedida àquilo que era concebido como possibilidade dentro dos critérios morais: o sexo aparecia então como metáfora do poder.

A imagem freudiana do sexo como metáfora do poder apareceu de modo frequente no cinema *queer* e feminista, mantendo um olhar crítico sobre relações sexuais e afetivas. Especialmente em filmes exibidos como *Midnight movies*, em que os artistas possuíam maior liberdade de criação e transformação de imagens que os filmes exibidos nos circuitos *mainstream* e hollywoodianos. As discussões sobre a imagem do sexo e de gênero eram levadas além, sempre contendo doses de choque e humor, sendo que esses filmes inclusive criticados fora desse meio: “Segundo depoimento de John Waters para o documentário sobre os *Midnight Movie*, estes filmes deveriam ser engraçados e chocantes, surpreendentes e completamente novos em relação ao que tenha sido feito antes. Segundo o diretor, a sociedade do *mainstream* odeia esses filmes” (DA SILVA, 2009, p. 43). Com efeito, podemos compreender como certos filmes não poderiam existir fora de circuitos *outsider*, sendo incapazes de ser assimilados pelo meio *mainstream* e incompatíveis com seus valores. É exatamente nesse espaço onde se encontram os filmes de Waters. Segundo Gerace (2015, p. 161),

John Waters, cineasta norte-americano independente, levou o obsceno à cena cinematográfica de modo irreverente e *camp*. Sem grandes metáforas ou simbolismos sexuais, seus filmes *outsiders* eram concretos, mostravam tramas mirabolantes situadas em cidades interioranas dos Estados Unidos e vividas por personagens histriônicas.

O *camp*, como já observamos em capítulos anteriores, é uma sensibilidade, uma “experiência estética do mundo” (2013) e da vida, particularmente presente no gosto e nas produções artísticas *queer*, e certamente presente nas obras de Waters. O exagero, a frivolidade, a vulgaridade, o comportamento histriônico e o humor convulsivo dos filmes de Waters levam o *camp* além de sua definição quando encontram o obsceno característico do autor e presente em suas tramas e personagens. Essa união do *camp* com a obscenidade faz parte da assinatura do diretor enquanto artista, e essa união é um dos motivos pelos quais Waters se tornou conhecido como *king of filth* (rei da sujeira). Para Gerace (2015, p. 161), seus filmes buscavam o marginalizado, iluminando aquilo que mesmo dentro dos movimentos sociais era mal visto: “Waters flagrou os discursos e práticas sexuais marginalizados: transexualidade, travestimento, orgia, pornografia, escatologia e elementos tidos como ‘bizarros’ eram estilizados em uma estética autoral, irônica em relação ao verniz dos *cultmovies*, crítica à Hollywood”.

Iniciaremos lançando nosso olhar a um de seus filmes mais conhecidos, e certamente o principal *cult* clássico de sua filmografia: *Pink Flamingos*, lançado em 1972.

**Figura 29:** Poster do filme *Pink Flamingos*, de John Waters (1972)



Fonte: IMDb<sup>52</sup>

*Pink Flamingos* (1972), primeiro longa-metragem de sucesso do diretor, conta a peculiar história de Divine e sua família. O filme se inicia nos apresentando o lar de Divine, composto por um trailer cor-de-rosa em um terreno aberto. Em volta do trailer, podemos ver objetos decorativos de plástico, como flamingos cor de rosa – de onde vem o nome do filme –, um cone com um objeto esférico espelhado no topo e galinhas de plástico, antecipando uma cena notória do filme em que foram utilizadas galinhas reais. Ao modo de uma reportagem, o narrador apresenta o trailer como o esconderijo da “notória e bela Divine”, conhecida localmente como a pessoa mais nojenta do mundo. Para escapar da fama e do assédio que a acompanham, Divine é obrigada a disfarçar sua aparência e adotar o pseudônimo Babs Johnson, recolhendo-se em seu trailer. Junto com Divine moram Cotton, sua companheira de viagens, seu filho “delinquente” Crackers, e sua mãe “doente mental” (sic) Sra. Edie.

<sup>52</sup> Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0069089/>

**Figura 30:** Trailer de Divine e sua família

Fonte: Screenshot de *Pink Flamingos* (1972)

Após essa apresentação inicial, entramos no trailer de Divine, onde conhecemos melhor os personagens e suas rotinas. Sra. Edie, mãe de Divine, vive em um berço, onde impacientemente pergunta onde está o “homem do ovo”, que fornece ovos, o alimento favorito de Edie. Enquanto Divine, Cotton e Edie possuem seus próprios cômodos no trailer, Crackers, filho de Divine, dorme em um galpão próximo ao lar. Fora a estranheza das personagens, a princípio sua rotina matinal não difere muito de uma família tradicional, e, enfim, Babs/Divine vai até a cozinha preparar os ovos de sua mãe. Em um segundo momento, somos apresentados aos antagonistas da trama: Connie e Raymond Marble, o casal “pervertido e invejoso” que tem como objetivo roubar o título de pessoa mais nojenta do mundo de Divine. O filme apresenta os personagens já prenunciando seu fim fracassado, descrevendo sua oposição à Divine como “o começo do fim”. A princípio conhecemos apenas Connie, que demonstra sua frieza e sua crueldade ao encerrar a entrevista de emprego de uma candidata chamando-a de estúpida e outras ofensas. Connie, Raymond e Channing, ajudante do casal, possuem um pequeno negócio no centro de Baltimore, onde sequestram mulheres com o objetivo de engravidá-las e vender seus bebês a casais de lésbicas. Raymond também possui o hábito de observar jovens mulheres no centro da cidade com seus binóculos, eventualmente, se aproximando e expondo seu pênis, causando medo e horror às jovens.

**Figura 31:** O casal Marble

Fonte: Screenshot de *Pink Flamingos* (1972)

Após a apresentação dos antagonistas, voltamos ao trailer de *Divine*, que está de saída para o centro da cidade, em que levará Crackers para um encontro. Uma observação interessante que podemos notar é a discreta referência que Waters faz a Andy Warhol, de quem Waters era fã, em algumas cenas do filme: desde um retrato de Elizabeth Taylor em serigrafia, réplica do trabalho de Warhol, na casa dos Marble, até a cena em que *Divine* entra em uma loja de conveniência com prateleira cheias de latas de sopa Campbell, podemos notar alguns detalhes que presentificam a admiração de Waters por Warhol.

Mesmo nas cenas do passeio de *Divine* pelo centro de Baltimore, podemos notar detalhes que causam certo choque ao público desavisado, por exemplo, a cena em que *Divine* caminha no centro em frente a um muro contendo a pichação “Libertem Tex Watson”, conhecido assassino da família Manson envolvido no assassinato de Sharon Tate. Em outra cena, *Divine* compra cortes de carne bovina, retirando-os de sua embalagem e guardando-os no meio de suas pernas, e, em outra, a personagem se agacha em frente ao jardim de um edifício para fazer suas necessidades, descartando o papel higiênico na grama ao terminar. Raymond também percorre o centro da cidade e, enquanto *Divine*, passeia em um ato de exibicionismo, a visita de Raymond à cidade ocorre para que o personagem possa assediar jovens mulheres. Sobre a peculiaridade da travessia dos personagens pela cidade, Da Silva (p. 69, 2009) diz:

O fato dos dois personagens – antagonista e protagonista – apresentarem a cidade mostra-se paradigmático. *Divine*, apensar de estampar capas de revistas e ser procurada pela polícia, mostra-se no passeio e reafirma a sua integração com o ambiente urbano e sua vontade de chocar. A cidade nos é mostrada de forma apática, repleta de cinzas e de prédios. Raymond, ao contrário, aparece mascarado e escondido. Sua primeira aparição no ambiente urbano se dá de forma marginal, escondido atrás de um muro, segue colegiais e só se mostra por trás de uma máscara.

Da Silva (2009) compreende a cidade de Baltimore como elemento de grande importância no filme, e não apenas como o espaço onde a trama se desenvolve. A cidade cinzenta abriga seus personagens e tramas e, segundo Da Silva (2009, p. 71): “Ela [Baltimore] também é um personagem, com seus prédios cinzentos e seu aspecto sóbrio, contrastando com as histórias contadas e com os atores apresentados”. Após o fim do passeio dos personagens, descobrimos que, como parte do plano de derrotar *Divine*, o casal Marble propõe à jovem Cookie, que irá se encontrar com Crackers, que espione a casa de *Divine*, em busca de informações sobre *Divine* e sua família. Em seguida, acompanhamos o encontro de Crackers com Cookie, que, ao chegar no trailer da família, é apresentada à Cotton e à Edie, descobrindo

então que Divine realizará uma festa de aniversário na quinta-feira. Apesar da informação, Cookie não revela seu disfarce, sabendo que ainda precisa “finalizar” seu encontro com Crackers. Assim, na próxima cena, vemos ambas as personagens nuas no galpão de Crackers, que insiste em colocar duas galinhas vivas entre seu corpo e o corpo de Cookie durante a penetração, causando a morte das galinhas em um ato sexual bizarro. Durante o ato, a câmera se afasta dos personagens e revela a presença de Cotton na janela do galpão, observando o ato com expressão de prazer.

**Figura 32:** Ato sexual com galinhas



Fonte: Screenshot de *Pink Flamingos* (1972)

Na cena seguinte somos apresentados a mais uma personagem, mencionada logo no início da trama: o “homem dos ovos”, ou *Mr. Eggman*. *Mr. Eggman* é o vendedor de ovos itinerante, indo até o trailer para oferecer seus produtos – ovos comuns, de diferentes tamanhos e cores – guardados em sua mala. Edie anima-se com sua chegada e implora à Cotton que compre todos os ovos disponíveis, e Cotton concede seu desejo. A cena inusitada é um interessante exemplo de como Waters cria personagens unilaterais, com pouco espaço para ambiguidade. Como apontado por Da Silva (2009), as personagens do filme não possuem grande complexidade: Edie ama ovos, *Mr. Eggman* ama vender ovos, o casal Marble antagoniza a protagonista, sem grandes adendos. Segundo Da Silva (2009, p. 70),

Edie então pede que *Mr. Eggman* nunca desista do seu emprego, ao que ele responde: “Srta. Edie, enquanto houver galinhas pondo ovos, um caminhão potente e meus pés caminhando, pode ter certeza que eu lhe trarei o mais fino dos finos, o maior dos maiores e o mais branco dos brancos. Em outras palavras, aqueles ovos de casca fina de ave doméstica nunca estarão seguros enquanto houver uma galinha chocadeira e eu estiver vivo, pois eu sou o seu Homem dos ovos e não há nenhum outro melhor na cidade”. Essas falas prolixas, inclusive, são característica dos diálogos do filme, assim como os diálogos sem acréscimo de informações pontuais à narrativa. Aqui, as informações dadas são as cotidianas, com o uso de termos sinônimos e repetições que têm como função reafirmar um discurso já conhecido do espectador.

Da Silva (2009) vê essa a exposição de personagens de personalidade unificada, sem qualquer dimensão ou complexidade, como uma postura irônica em relação ao padrão hollywoodiano. Para Da Silva (2009, p. 71): “Em *Pink Flamingos*, a narração segue uma lógica de fácil compreensão, situando o espectador na história e dedicando, aos seus personagens, comportamentos, cenários, falas e figurinos que não contradizem suas ansiedades”. Desse modo, para Da Silva, a ironia se solidifica por apresentar uma “narrativa clássica”, em que as personagens perseguem seus objetivos e a resolução de problemas, porém, com a subversão de inverter os valores e as resoluções dos personagens e seus propósitos. O autor prossegue (2009, p. 71): “As necessidades básicas de afirmação social (filhos, cachorro, família heterossexual, entre outros) são substituídas pela necessidade de fama dentro de um submundo”.

Voltando à narrativa, o casal Marble, enfim, consegue as informações de Cookie a respeito do pseudônimo e do paradeiro de Babs Johnson/Divine, partindo então para a execução inicial de seu plano de hostilizar Divine e roubar seu título, enviando um pacote, com o remetente “às pessoas mais nojentas do mundo”, embrulhado para presente – que, posteriormente, descobrimos conter fezes. Ao abrir o presente, Divine fica enfurecida, interpretando o presente como um ataque à sua “divindade, um ataque direto à paz e harmonia” de suas vidas, e a protagonista jura vingança. Após a entrega do presente, testemunhamos a festa de aniversário de Divine, em que observamos a protagonista em um vestido longo branco abrindo presentes em volta dos participantes da festa. Entre os presentes abertos, estão um papel com vômito seco, um machado e uma cabeça de porco, e Divine exhibe alegremente seus presentes ao público em volta. Em outros momentos da festa, deparamo-nos com outras cenas inusitadas, como uma dançarina que realiza um *strip-tease* enquanto dança com uma cobra e um jovem que exhibe seu ânus fazendo movimentos de pompoarismo. Durante a festa, Connie e Raymond observam o evento à distância por meio de seus binóculos e, para dar continuidade, ao plano de derrotar Divine ligam para a polícia, alertando-os a respeito de uma festa depravada que ocorre no endereço de Divine.

Novamente a trama subverte o esperado: ao avistar a polícia se aproximando, Crackers avisa à sua família e aos participantes da festa, e todos fogem e se escondem. Ao chegar, a polícia se depara apenas com o trailer vazio, porém, logo são surpreendidos com um ataque coletivo de todos os participantes da festa – Divine, inclusive, estreia seu machado em um dos agentes – e são brutalmente assassinados e canibalizados pelo grupo.

**Figura 33:** Aniversário de Divine

Fonte: Screenshot de *Pink Flamingos* (1972)

Após o encerramento da festa, Divine e Crackers vão à residência do casal Marble executar sua própria vingança. Ao chegarem a casa, Divine e Crackers percebem que o casal Marble estão ausentes e, assim, iniciam o primeiro passo de suas vinganças: cospem e babam em todos os cômodos, móveis, louças e objetos da casa, desde o quarto até a sala de jantar do casal. As personagens entram em uma espécie de êxtase durante o ato, e Divine oferece a Crackers o “presente que apenas uma mãe poderia dar”: sexo oral. Diante de todos os elementos grotescos e depravados contidos no filme, observamos que Waters consegue criar um espaço em que esses acontecimentos são completamente possíveis, seja por meio do exagero, do choque, do mau gosto ou mesmo do riso. Para Gerace (2015, p. 164),

Assim, Waters mostrou personagens em situações aparentemente “grotescas”, mas totalmente verossímeis na *diegese*: uma obesa é mantida em cativeiro dentro de uma gaiola humana, onde vigia a vida do irmão e cultiva ovos de galinha de vários tamanhos; um casal homossexual pratica coito explícito com uma galinha viva no meio deles, até que, pela fricção dos corpos, o animal mutila-se em meio a sangue e orgasmo; mãe (vivida por uma travesti) e filho lambem e cospem saliva pelos móveis de uma sala na casa do vizinho inimigo para “infectarem” o ambiente. Depois disso, em outra cena, a mãe oferece ao filho o “maior presente que uma mãe pode dar”: ela arria as calças do rapaz e pratica sexo oral nele – em cena explícita –, em um êxtase inverso ao da amamentação materna. Em vez de ele sugar os seios da mãe, é ela quem suga o pênis do filho, embaralhando o complexo de Édipo do avesso.

Novamente, ao inverter a lógica das relações familiares por meio do obsceno e do tabu, Waters esvazia o modelo de família e o imaginário em torno da relação mãe e filho. As ações das personagens, as famílias que nos são apresentadas, todas funcionam como um rompimento com qualquer ideal familiar e qualquer modelo de comportamento, convulsionando a expectativa tradicional a respeito de protagonistas e heroínas de cinema. Enfim, ao aceitar o “presente” de sua mãe, Crackers e Divine acreditam que seu ato sexual proibido será a chave

para amaldiçoar a casa da família Marble. Por fim, a vingança se desenvolve da seguinte maneira: Crackers e Divine libertam as jovens sequestradas de seu cativeiro e permitem que castrem seu algoz, Channing, o que causa sua morte. O casal Marble retorna para casa (após atear fogo no trailer de Divine) e se deparam com a dupla vingadora, agora acompanhados por Cotton, e são amordaçados e levados de volta ao terreno onde Divine e sua família moravam. A família convoca uma coletiva de imprensa para noticiar o julgamento improvisado do casal e, após responder algumas perguntas dos jornalistas, Divine amarra suas vítimas em um tronco de árvores, cobre-os com piche para humilhá-los e finaliza sua vingança atirando em ambos.

**Figura 34:** Punição do casal Marble



Fonte: *Screenshot de Pink Flamingos (1972)*

Após a conclusão da vingança, a família se reúne para planejar sua fuga, escolhendo um local particularmente moralista e incompatível com seus estilos de vida: a cidade de Boise, em Idaho. Segundo Da Silva (2009, p. 84),

Após a resolução do problema, a situação volta ao estado de calma inicial e a história chega ao fim. Isso acontece quando o três resolvem seguir viagem para a cidade de Boise no estado de Idaho, cidade colonizada por mórmons e ainda afeita a um estilo de vida ameno, convencional e defensora dos valores da família, ordem e religião.

A família também pensa suas estratégias de fuga, afinal, após a filmagem do assassinato e do falso julgamento ao vivo entendem que serão procurados pela polícia. Assim, o grupo planeja seu próximo disfarce, desde o estilo até a cor de seus cabelos e, no final do filme, vemos a chegada do bando em Boise, onde Divine realiza seu último ato de nojeira. É interessante notar como nesse momento o narrador confunde propositalmente personagem e atriz, implicando que ambas são pervertidas. Segundo Da Silva (2009, p. 84-85),

Depois desse leitmotiv, o narrador chama a atenção para um último ato da protagonista. “Divine prova que não é só a pessoa mais pervertida do mundo, mas que é também a atriz mais pervertida do mundo. O que vocês verão agora é de verdade”. Questionando a história contada e provando que a farsa foi proposital, o narrador anuncia para a cena que vem a seguir. Primeiro vemos um close de Divine lambendo os lábios, depois um close em Cotton e outro em Crackers e um plano conjunto dos três. Em seguida é mostrado um cachorro poodle defecando, Divine entra em quadro, pega as fezes e come. Ela faz cara de nojo e sorri para a câmera, pisca o olho e cospe uma parte das fezes, termina o filme olhando para a câmera com um meio sorriso e os dentes repletos de fezes.

E assim o filme se encerra, com o olhar de Divine mostrando, ao mesmo tempo, atriz e personagem em um último ato indecente.

**Figura 35:** Divine come fezes de cão



Fonte: Screenshot de *Pink Flamingos* (1972)

Assim como o título de Divine, o filme também carrega a fama de ser visto como um dos filmes mais “nojentos” já realizados, uma fama da qual Waters se orgulha. O artista via a repulsa causada por seus filmes como uma prova de sua potência e um atestado de como o mau gosto causa efeitos em seus observadores. Um exemplo curioso citado por Gerace (2015) foi a criação de um cartão olfativo que Waters chamou de “Odorama”, utilizado no lançamento de um de seus filmes: *Polyester*, de 1981. O Odorama era um cartão enumerado, que poderia ser raspado para que o público sentisse o cheiro que Waters quis passar com determinadas cenas. Assim, ao aparecerem números específicos projetados durante a exibição do filme, o observador poderia raspar o número que aparecia na tela e sentir os mais diversos cheiros desagradáveis: fezes, inseticidas, suor, entrou outros. É curioso notar os planos de Waters em tornar a experiência do observador a mais completa possível, incluindo até mesmo os odores das cenas nas salas de cinema. Voltando ao uso do mau gosto e da escatologia de forma subversiva, Gerace (2015, p. 161) afirma que

Transgressor na essência, seus filmes traziam o erotismo revestido de humor, escatologia em tom familiar, ambientação *kitsch* em narrativas convencionais, tramas subversivas ao *status quo* dentro de uma estrutura de um falso

melodrama de família feliz. Exemplo mais emblemático foi *Pink Flamingos* (1972), em que toda transgressão ao padrão burguês ocorria por meio do discurso transgressor do obsceno, a começar pela trama: um concurso para eleger a pessoa mais nojenta do mundo. O pornográfico aparecia em cenas imbuídas de piada e riso, que traziam masturbação, ejaculação, escatologia, zoofilia, sexo oral e incesto.

A palavra “obsceno” é derivada do latim *obscaenus*, e seu significado literal seria “nos bastidores”. Considerando que o obsceno é o que geralmente está oculto, escondido por detrás da cortina, Waters subverte a expectativa do público ao colocar o que é pouco visto/discutido como parte principal de sua trama, de forma escancarada e sem remorsos. A eliminação da cortina na obra de Waters nos lembra de imagens e de afetos que não costumam ser contemplados, aspectos da vida que são vistos como repreensíveis, escatológicos, coisas a não serem observadas diretamente. Ao tocar na ferida do espectador de modo irônico e humorístico, passado o choque inicial, podemos encarar na obra de Waters uma trama sarcástica e crítica a um conjunto de valores tradicionais que são frágeis, empurrados de maneira irrefletida pelo cinema comercial ao seu público e que, quando confrontados, perdem seu valor. Não à toa que Waters escolhe o “gosto” – mais do que a estética – como ferramenta de experimentação nesse processo; afinal, o gosto “agradável”, hegemônico, caracteriza-se justamente por sua passividade e ausência de questionamento. Nesse sentido, para Da Silva (2009, p. 17):

O gosto que podemos considerar convencional, por ser agradável à grande parte da população, geralmente se caracteriza por não apresentar um teor agressivo ou questionador. Ele tende a reunir os elementos aceitos com base na beleza e no equilíbrio, estabilizando os gostos e as crenças dos que optam por esse tipo de fruição. São colocados em evidência valores da sociedade hegemônica e a representação estética é adequada ao momento vivido. Sua associação com o belo se faz não apenas por conceitos estritos à arte, mas também através de regras de moral e de bom gosto. Essa apreciação, então, passa a ser, além de estética, temática.

Podemos notar também um olhar irônico de Waters em relação ao gosto de massa de maneira geral, não apenas no meio cinematográfico, em especial pelo aspecto *kitsch/camp* do filme. Como afirma Da Silva (2009, p. 72): “Elementos *Kitsch* estão presentes em todo o filme parodiando o gosto hegemônico, pois o *Kitsch* é sintomático de uma cultura de massa que não se importa com uma ideal de originalidade ou com inovações estéticas”. De modo semelhante ao *camp*, o *kitsch* é um problema de gosto e de sensibilidade, e a presença dessas sensibilidades no filme é uma forma do diretor voltar o seu olhar às famílias de classe média, aproximando inclusive o consumo de uma cultura de massa ao mau gosto. Novamente, para Da Silva (2009,

p. 72-73),

Localizamos a presença de elementos Kitsch na própria concepção estética do filme, pois nos créditos iniciais vemos anões de jardim em formato de flamingos e galinhas, objetos comuns na classe média e no arranjo de parede que pede que a casa móvel seja abençoada. Apesar de apresentar outros elementos, acreditamos que esses dois resumem a crítica a um Kitsch-Mensch, pois a presença desses elementos se mostra proposital e crítica não apenas ao comportamento da família média, mas questiona também o limite entre o bom e o mau gosto, que tem como modelo, em muitos casos, símbolos colocados como falsos e frágeis, facilmente ironizados também de forma simbólica.

A artificialidade de flamingos de plástico e de anões de jardim, por exemplo, não se mostra menos verdadeira do que a estrutura familiar tradicional, e o gosto medíocre do *kitsch* é um testemunho dessa artificialidade. A escolha do diretor em mergulhar na mediocridade e no clichê do *kitsch* enquanto explora o mau gosto de modo extremo, deformando o gosto que espelha o modelo da classe média tradicional, avança sua crítica a modos de vida. Isso não significa que devemos desejar um mundo moralmente avesso como os filmes de Waters, mas sim que reconhecer as armadilhas de um mundo retratado por meio de imagens pretensamente belas, artificiais, vitoriosas e moralmente adequadas é uma importante ferramenta para compreender a artificialidade desse mundo, e que o fracasso em se adequar a essas imagens, apesar de inevitável, não significa o fim. Por trás de toda essa reflexão, porém, está um filme que compreende sua rejeição e vulgaridade e que, apesar de ser realizado com a maior seriedade por Waters e pelo elenco de *Dreamlanders*, não tem a pretensão de ser mais do que é: uma obra vulgar de mau gosto, transgressora, frívola, irônica e, de um modo muito único, uma arte *queer*. Afinal, como nos lembra Halberstam (2011, p. 06): “Ser levado a sério significa perder a chance de ser frívolo, promíscuo e irrelevante”. O humor irônico como estratégia *queer* traz a potência do riso, transformador em sua possibilidade crítica. A ironia de Waters põe em perspectiva a pretensão de um moralismo hegemônico em ser alternativa única para a vida, e esse moralismo se estende nos discursos sobre modos de vida em toda a sua abrangência, incluindo as estruturas sexo/gênero. Se, em alguns momentos do filme, Divine rejeita questionamentos políticos mais claros, sua própria existência acende o debate a respeito de corpos ambíguos, indefinidos. Para Da Silva (2009, p. 81),

Mas, ao mesmo tempo em que questionamentos políticos são descartados outros surgem, como, por exemplo, a confusão em torno da sexualidade de Divine. Ela é um travesti [sic] que tem um filho e faz o papel de uma mulher que se diz, entre outras coisas, lésbica. Isso nos remete à teoria dos simulacros, onde o próprio referencial inicial procura se deslocar, pois temos como base

alguém que já se apresenta ambíguo. Na teoria dos simulacros observamos a presença de uma perda de referenciais, essa perda, aqui, é simbólica, pois a personagem não chega a se assumir mulher, mas tem um filho. Como então situar essa personagem? Ao nosso ver, como pessoa mais obscena do mundo, independente do seu sexo ou de sua orientação sexual.

A própria existência de Divine põe sob suspeita a naturalização dos discursos a respeito do sexo e do gênero. Os seus papéis de mãe, mulher e lésbica em contraste com seu corpo de homem *drag queen* são dados simplesmente aceitos pelo público, completamente plausíveis na trama criada por Waters. Como nos lembra Preciado (2014, p. 31), corpos ambíguos como os de Divine são vistos como: “...‘brincadeiras ontológicas’, imposturas orgânicas, mutações prostéticas, recitações subversivas de um código sexual transcendental falso”. Além disso, seu título de pessoa mais obscena do mundo toca em outro conceito que se demonstra uma estratégia de contraestética *queer* de grande importância: a performatividade *queer*. Segundo Preciado (2014, p. 28), podemos entender o conceito de performatividade *queer* da seguinte maneira:

Butler utilizará essa noção de performatividade para entender os atos de fala nos quais as sapas, as bichas e os transsexuais viram do avesso a linguagem hegemônica, apropriando-se de sua força performativa. Butler chamará de “performatividade *queer*” a força política da citação descontextualizada de um insulto homofóbico e da inversão das posições de enunciação hegemônicas que este provoca. Dessa maneira, por exemplo, *sapatona* passa de um insulto pronunciado pelos sujeitos heterossexuais para marcas as lésbicas como “abjetas”, para se transformar, posteriormente, em uma autodenominação contestadora e produtiva de um grupo de “corpos abjetos” que, pela primeira vez, tomam a palavra e reclamam sua própria identidade.

A prática da performatividade *queer*, portanto, envolve reclamar para si termos da linguagem hegemônica, em especial insultos, e modificar seu significado, tornando-se uma palavra de autodenominação combativa às posições de enunciação dominantes. Se para Butler a performance cria o gênero por meio dos discursos, modificar a linguagem – e, ao pensarmos na linguagem, não nos referimos apenas ao texto de modo literal; formas e imagens, como já vimos, também contribuem para a manutenção de discursos hegemônicos quando compreendidas além de sua visualidade – é uma poderosa ferramenta de subversão à escritura dos corpos, e a performatividade *queer* é uma importante estratégia de criação e resistência. A própria palavra *queer* é um ato de performatividade *queer*, visto que seu significado hegemônico é um insulto às pessoas consideradas desviantes, tanto em seu gênero quanto em sua sexualidade. Se a tradução de *queer* é sempre imprópria, podemos encontrar outros

exemplos de performatividade *queer* na língua portuguesa: bicha, viado, sapatão, trava, todas essas palavras podem ser (e são) ressignificadas de modo a devolver o poder àqueles que são vistos como abjetos por seus corpos e práticas.

Dada a contextualização a respeito do conceito de performatividade *queer*, voltamos nosso olhar para *Pink Flamingos*. Podemos ver a presença da performatividade *queer* como uma estratégia contraestética de Waters a todo o momento: se o corpo ambíguo de Divine é visto como “abjeto”, toda sua força e potência virá do seu título de ser literalmente a pessoa mais nojenta do mundo. O que antes poderia ser visto como algo negativo e passível de crítica torna-se o maior trunfo da personagem, e seu gosto pelo “mau gosto” e a violência são o que garantem sua vitória diante de seus inimigos. Se a maquiagem exagerada de Divine (e o fato de esta ser interpretada por um homem em *drag*) é visto como feio e repulsivo, Divine será apresentada pelo público como a “bela e notória” Divine. Se sua história é uma história de pecados, violações, vulgaridades e violência, seu nome remete à divindade, invertendo a todo o momento a expectativa negativa em torno de sua história em potência produtiva: para resumir de modo simples, é do lixo que Divine faz seu luxo.

A performatividade *queer*, enquanto prática de bagunçar a linguagem de modo a reescrever os enunciados, pode ser vista de modo semelhante às práticas utilizadas pelas artistas feministas dos anos 1960-1970 de reescrever a história das mulheres e a história da arte. Se antes suas presenças eram apagadas e esquecidas, as feministas reescreviam suas histórias, produziam outra perspectiva, realizavam uma crítica mais pertinente às suas vidas do que a crítica artística do mundo da arte. Assim como *queers*, mulheres fracassaram, e o fracasso têm sido uma aposta segura de potência para mulheres assim como para *queers*. Novamente sobre o fracasso, Halberstam (2011, p. 4) assinala que

Da perspectiva do feminismo, o fracasso tem sido uma aposta melhor que o sucesso. Enquanto o sucesso feminino é sempre medido sob padrões masculinos, e o fracasso de gênero frequentemente significa ser aliviada da pressão de atingir ideais patriarcais, não ter sucesso em sua “mulheridade” [*womanhood*] pode oferecer prazeres inesperados. Em vários modos essa tem sido a mensagem de várias feministas renegadas no passado. Monique Wittig (1992) argumentou em 1970 que se a “mulheridade” depende de uma estrutura heterossexual, então lésbicas não são “mulheres”, e se lésbicas não são “mulheres”, então elas estão fora das normas patriarcais e podem recriar um pouco do significado dos seus gêneros.

Assim como mulheres, cis e trans, recriaram o significado de seus gêneros, Waters recriou o significado de ser *queer*, transformando hostilidade e rejeição em potência, trabalhando sob sua própria perspectiva, debatendo o mau gosto ao mesmo tempo que colocava

um espelho diante de sua audiência (novamente, de modo semelhante a Warhol) e proporcionando estratégias contraestéticas que modificam olhares, gostos, corpos e discursos.

Acreditamos na contraestética *queer* como uma forma de produção e criação alternativa. A contraestética *queer* apresenta-se como uma alternativa à margem visto o caráter inassimilável da experiência *queer*, e a sua importância estende-se além do caráter estético, visual ou de gosto, sendo necessário compreendê-la também como um conjunto de práticas e estratégias de sobrevivência *queer*, bem como de resistência à naturalização dos discursos que atravessam e moldam os corpos. Isso posto, devemos compreender que modos de vida não hegemônicos – mulheres, *queers*, pessoas não brancas, deficientes, intersecções entre todas essas experiências – lidam com barreiras e exclusão na construção de suas próprias narrativas. Desse modo, a importância de uma contraestética como produção de imagens e olhares que visam escapar da narrativa dominante é uma questão também de sobrevivência. Ao dialogar com Foucault, Butler (2014) nos alerta: não existem sujeitos anteriores aos discursos; a experiência, a imagem, o discurso, toda essa rede atravessa os corpos, que apenas posteriormente a esses processos se tornam sujeitos. A contraestética entende a urgência de uma criação que compreenda a arbitrariedade dos discursos e das imagens dominantes, entende que é por meio dessa escrita alternativa – em vez de uma tentativa de reescrita que mantém estruturas inabaladas – que modos de vida subalternos buscam abalar as posições de enunciação. Também em diálogo com Foucault, Margareth Rago (2018) utiliza a noção de “escrita de si” para refletir acerca de como feministas buscaram novas formas de “contar-se” em suas autobiografias, como modo de produzir uma subjetividade mais pertinente e menos subalterna, e buscamos aqui as palavras da autora para estender essa noção para as subjetividades *queer* também. Segundo Rago (2018, p. 52),

A noção de “escrita de si” é fundamental, nesse contexto, para diferenciar os discursos autobiográficos dessas militantes das autobiografias confessionais tradicionais, em que o indivíduo parte para uma busca introspectiva de si, pela escrita, tendo em vista reencontrar sua verdade essencial supostamente alojada no fundo da alma [...]. Aqui, ao contrário, trata-se de assumir o controle da própria vida, tornar-se sujeito de si mesmo pelo trabalho de reinvenção da subjetividade possibilitado pela “escrita de si”.

Estendemos também o conceito de “escrita de si” para além do significado de uma escrita literal, abrangendo também a prática de criação de imagens. Afinal, como nos lembra Belting (2011), a importância das imagens encontra-se além do reino da visualidade, que produzem seus efeitos em todas as esferas da vida. Desse modo, assumir o controle sobre nossas

próprias imagens nos possibilita uma transformação. Novamente, para Rago (2018, p. 56): “Escrever-se é, portanto, um modo de transformar o vivido em experiência, marcando sua própria temporalidade e afirmando sua diferença na atualidade”. Assim, ao considerarmos a contraestética de modo semelhante à noção de “escrita de si”, somos capazes de compreender que obras de artistas como Warhol e Waters, quando observadas a partir de uma perspectiva *queer*, contribuem para essa afirmação da diferença, para a denúncia dos modelos hegemônicos e sua artificialidade, assim como para o rompimento com a submissão de corpos e de modos de vida diante dos discursos. As estratégias da contraestética são muitas: desde a diferença e repetição até a ironia, do fracasso à performatividade *queer*, *queers* produzem suas vidas e experiências com suas próprias ferramentas.

## CONCLUSÃO

Nosso trabalho encerra-se reconhecendo a dificuldade de se chegar a um fim. As inquietações que trouxeram o desejo de produzir esta pesquisa carregavam consigo novas inquietações, dúvidas e ansiedades, e a impossibilidade de esgotar nosso tema nos mantém atentos ao fato de que nenhuma pesquisa de fato se encerra, e que todo ponto final não é senão reticências. Neste trabalho, buscamos encontrar práticas artísticas *queer* que excedam sua função estética e encontram sentido também na vida, como estratégias *queer* de sobrevivência, e não apenas experiências estéticas. Para este fim, foi necessário perpassar por uma análise de alguns aspectos do funcionamento da arte e de suas instituições, o que fizemos no primeiro capítulo por meio do conceito de “mundo da arte” de Danto, reconhecendo os critérios do que pode e deve ser considerado arte; como esses critérios se estabelecem e se movimentam no decorrer da história da arte e como a arte se encontra após o fim dessa história, compreendendo como os critérios podem ser ainda mais difusos quando vemos uma arte tão próxima da vida, tão imaterial e tão conceitual como a arte contemporânea.

Também abordamos como o domínio dos critérios do mundo e da história da arte contribuíram para a manutenção de determinadas imagens e formas tradicionais, imagens e formas estas que produziram efeitos sobre os corpos e discursos dos indivíduos e participaram da tentativa de fixação de modelos de comportamento, de humanidade e de modos de vida, seja por meio da criação de um gosto idealizado, seja pelo modo como corpos não convencionais ou não dominantes seriam trabalhados ou retratados dentro de uma estética tradicional dominante. Compreender certas imagens e formas como tradicionais e dominantes significa também compreender que os efeitos destas sobre vidas e corpos são reais, e que sua tradição e dominância não são mais do que uma tentativa de naturalização e fixação dessas imagens, e esses movimentos necessariamente excluem imagens e formas alternativas. Um movimento que soube usar sua revolta na tentativa de subverter a tradição de modo a produzir suas próprias imagens e formas foi o movimento feminista, que abordamos também no primeiro capítulo, por meio de estratégias como uma reescrita da história, do corpo e da forma mulher, ou mesmo a crítica do olhar masculino. Também observamos outros fatores a respeito das imagens, por exemplo, o fato de que as imagens de corpos LGBTQIA+ mais populares no mundo moderno eram imagens médicas, patologizantes, e como foi necessário encontrar estratégias (semelhantes às estratégias feministas) para produzir suas próprias imagens e gostos. Assim, iniciamos a discussão a respeito da contraestética como uma forma de produção de imagens, gostos e sensibilidades alternativa à produção dominante, buscando inclusive possibilidades

alternativas de vida e de comportamento.

No segundo capítulo, analisamos brevemente diferentes obras da história da arte e o modo como estas abordavam o corpo, o gênero e a sexualidade. Desde obras da antiguidade grega, onde relações sexuais explícitas e homoerotismo eram retratados sem grande pudor, até artistas que se aproximaram das vanguardas europeias, como Claude Cahun, que criava autorretratos além do binarismo de gênero. Por fim, no terceiro capítulo abordamos a proximidade das experiências *queer* com a experiência do fracasso, como a aborda Jack Halberstam, interpretando no fracasso um modo alternativo de vida que se contrapõe aos modelos de sucesso excludentes. Buscamos demonstrar a contraestética *queer* na obra de dois artistas: Andy Warhol e John Waters, testemunhando como em suas obras os artistas se utilizam de determinadas estratégias de contraprodução *queer* de modo a dialogar e subverter imagens, formas e gostos dominantes. Todo esse trajeto se fez necessário para abordar como a influência das imagens existe além do reino da visualidade, compreendendo como imagens e formas – dentro e fora da arte – contribuem para a naturalização de discursos que atravessam corpos, comportamentos e vidas. Pensar em uma contraestética, capaz de produzir alternativas a formas de vida excludentes e opressivas, demonstra-se uma questão de sobrevivência, uma estratégia que repensa a vida e suas experiências, em especial quando se trata de vidas *queer*, vidas de mulheres, de pessoas não brancas e de toda existência marginalizada. Nosso fracasso não é um fim, mas sim uma eterna possibilidade.

## REFERÊNCIAS

- ADAM, Zoe. *Praxis Queer: les corps queers comme sites de creation et de résistance*. Lille: Université Charles de Gaulle. Tese [doctorat en art et histoire de l'art], 2018.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução de Alexandre Klug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- BELTING, Hans. *An Anthropology of Images: picture, medium, body*. Tradução de Thomas Dunlap. Princeton: Princeton University Press, 2011.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 21-35.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CARILLO, Jesus. *Entrevista com Beatriz Preciado*. Tradução de Gisele Ribeiro. *Revista Poiésis*, n. 15, p. 47-71, jul. 2010.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Edysseus, 2006a.
- DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- DANTO, Arthur. "O mundo da arte". Tradução de Rodrigo Duarte. *Revista ArteFilosofia*, n. 1, p. 13-25, jul. 2006b.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DIDI-HUBERMAN, George. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ECO, Umberto. *A definição da arte*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- ECO, Umberto. *História da Feiura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FABRIS, Annateresa. *Disfarce e identidade: o corpo travestido*. In: Encontro Estadual de História da ANPUH-SP, 22., 2014, Santos-SP. *Anais...* Santos: ANPUH-SP, 2014, p. 1-14.

FER, Briony et al. Surrealismo, mito e psicanálise. In: FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul (org). *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras*. Tradução de Cristino Fino. São Paulo: Cosac Naify, 1998, p. 47-85.

HALBERSTAM, Judith. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press, 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HONNEF, Klaus. *Andy Warhol, 1928-1987: commerce into art*. Tradução de Carole Fahy and I. Burns. Köln: Taschen, 2000.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror: poesias, cartas, obra completa*. 2 ed. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2005.

LEITE JR., Jorge. "Que nunca chegue o dia que irá nos separar": notas sobre epistémê arcaica, hermafroditas, andróginos, mutilados e suas (des)continuidades modernas. *Cadernos Pagu*, n. 33, p. 285-312, dez. 2009.

LORD, Catherine; MEYER, Richard. *Art & Queer Culture*. London: Phaidon, 2013.

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

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

O'BRYAN, Robin. Carnal Desire and Conflicted Sexual Identity in a 'Dominican' Chapel. In: POLLALI, Angeliki; HUB, Berthold (org.). *Images of Sex and Desire in Renaissance Art and Modern Historiography*. New York: Routledge, 2018, p 41-60.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual*. Tradução de Maria Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Beatriz. Multidões *queer*: notas para uma política dos "anormais". *Revista Estudos Feministas*, v. 19, n. 1, p. 11-20, abr. 2011.

PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RAGO, Margareth. *A Aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

SASLOW, James M. *Pictures and passions: a history of homosexuality in the visual arts*. New York: Viking, 1999.

SORABELLA, Jean. *The Nude in Western Art and Its Beginnings in Antiquity*. *The*

*Metropolitan Museum of Art*. 2000. Disponível em: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/nuan/hd\\_nuan.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/nuan/hd_nuan.htm) (January 2008). Acesso em: 20 mar. 2020.

WAMPOLE, Christy. The Impudence of Claude Cahun. *L'Esprit Créateur*, vol. 53, n. 1, p. 101-113, 2013.

WRIGHT, Elizabeth. MY PROSTHETIC AND I: Identity Representation in Bodily Extension. *FORUM: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture & The Arts*, n. 8, p. 1-14, jun. 2009.