



UNIVERSIDADE  
DE LISBOA



**IMAGENS INTERDITAS?**  
**LIMITES E RUPTURAS EM REPRESENTAÇÕES EXPLÍCITAS DO SEXO**  
**NO PÓS-25 DE ABRIL**

Luís Herberto de Avelar Borges Ferreira Nunes

DOUTORAMENTO EM BELAS-ARTES  
(Especialidade de Pintura)

Tese orientada pelo Professor Doutor Ilídio Óscar Pereira de Sousa Salteiro

2014



## **Resumo**

Esta investigação teórica, bem como prática, é estruturada na análise de representações sexualmente explícitas no território das artes plásticas, quando associadas a conteúdos considerados obscenos e/ ou pornográficos, em interpretações controversas entre o socialmente admitido e o ilícito, configurando uma temática reconhecida como provocatória e particularmente transgressora ao exceder a *erotica* comum.

Tem origem num contexto plástico experimental e provocatório, apresentado na Galeria Quadrum, em Lisboa, com efeitos reactivos no tecido social e nos processos criativos individuais.

É uma pesquisa direccionada para o debate referente às polémicas que geram interdições, censuras ou processos de autocensura, em projectos visuais desta natureza e com acesso público, procurando interpretar no território português manifestações artísticas neste sentido, incorporando influências e referências exteriores, incontornáveis nos processos conceptuais da investigação plástica experimental.

O século XX, particularmente nos últimos 25 anos, apresenta paradoxalmente e de um modo claro, um pudor público na fruição de representações artísticas da sexualidade, oculto nas liberdades que a evolução moral, política e social anunciam, revelando limites e gerando rupturas visuais significativas, na conquista do direito à liberdade de expressão.

O contexto nacional permite um reduzido conjunto de obras plásticas e sexualmente explícitas no território nacional, após o 25 de Abril de 1974 e que se estende até ao presente, o que possibilita agora, passadas quatro décadas, um olhar e um afastamento que se pretende imparcial, para uma análise da produção artística nesta temática tão controversa, realizada à luz das conquistas sociais estruturadas neste período.

## **Palavras-chave**

Artes Plásticas, Representação Explícita da Sexualidade, Pornografia, Interdito, Provocação, Rupturas.

## **Abstract**

This theoretical research, as well by project, is structured upon the analysis of sexually explicit depictions in the fine arts territories, setting up a theme field often recognized as particularly provocative and transgressive, as it exceeds the ordinary erotica and allow associations to contents deemed obscene and/ or pornographic, as well controversial interpretations between the socially accepted and the illicit.

Arises from an experimental and provocative artistic context, shown in Quadrum Gallery, in Lisbon, with reactive effects in social grounds and individual creative processes.

It is targeted to the debate concerning the controversies that generate prohibitions, censorship or self-censorship processes in visual projects of this nature and with public access, examining interpretations in the Portuguese territory of artistic expressions in this effect, incorporating influences and outdoor unavoidable references in the conceptual processes of experimental plastic research.

The twentieth century, mostly in its last 25 years, paradoxically presents an embarrassment in the delight of seeing the artistic representation of sexuality, hidden in the freedoms that the moral, political and social changes announced, revealing limits and generating significant visual disruptions in the accomplishment of the right to freedom of expression.

The national context allows a reduced set of fine arts and sexually explicit accomplishments within the national territory, after April 25<sup>th</sup> of 1974, extending to the present, making it possible now, after four decades, a look and a distance that is intended impartial, for an analysis of the artistic production in this very controversial subject, held in the light of the structured social achievements in this period.

## **Keywords**

Fine-Arts, Explicit Representation of Sexuality, Pornography, Forbidden, Provocation, Ruptures.

## **Agradecimentos**

Aos artistas que testemunharam e cederam generosamente o seu tempo para este estudo, em momentos esclarecedores, na busca do sentido grandioso da arte em conjunto com a ironia: agradecimento a Acácia Maria Thiele, Barahona Possollo, Clara Menéres, João Pedro Vale, Maria José Aguiar, Nuno Alexandre Ferreira e Vasco Araújo.

Agradecimento ao Professor Doutor Pintor Ilídio Salteiro pela orientação, dedicação e amizade, erguida em simultâneo com este projecto, iluminando caminhos obscuros e delicados.

Agradecimento ao Professor Doutor Jorge Bacelar, com quem iniciei esta investigação, ainda na Universidade da Beira Interior, pela orientação e pela amizade.

Agradecimento a Giulia Lamoni, Mari Mikkola, Carlos Vidal, Margarida Areias e Ernesto Vilar, cujas conversas esclarecedoras e apoio em momentos de irresolução e discussão possibilitaram ultrapassar obstáculos.

Agradecimento a Ana Isabel Franco, que permitiu todo um tempo de reflexão insubstituível.

Agradecimento à Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, na pessoa da sua chefe de divisão, Licínia Santos; à Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian; à Biblioteca da *Casa de Velázquez*, em Madrid; à Biblioteca da Assembleia da República; à Biblioteca Nacional de Portugal, à Galeria 111, particularmente a Maria Arlete Alves da Silva, pela disponibilidade e simpatia, bem como aos demais colaboradores; à Biblioteca da Universidade da Beira Interior.

Agradecimento a Salvato Teles de Menezes e Júlio Conrado, da Fundação D. Luís/ Centro Cultural de Cascais, bem como aos demais e incansáveis colaboradores, na exposição *Nós e todos os outros...*

Agradecimento a Olga Maia Seco, pela amizade, bem como pela curadoria e dedicação, na exposição no Centro Hospitalar Universitário de Coimbra.

Agradecimento a Ilídio Salteiro, na exposição *Nós e todos os outros...*, na parceria FBAUL/ ISEG, em Lisboa.

Agradecimento a António Cerveira Pinto, que acreditou no projecto inicial e possibilitou a exposição *Sonhos Húmidos*, na Galeria Quadrum, determinante para este estudo.



*Para Cláudia e Rodrigo, nosso filho.*



## Índice

Índice de figuras .....	11
Introdução.....	17
[Parte I].....	47
Leituras do Interdito.....	47
[Cap. 1].....	49
Arte e/ ou pornografia. ....	49
A relação arte/ pornografia. ....	49
Reflexões sobre a pornografia na sua relação com a arte.....	66
[Cap. 2].....	71
Contextualização e memória moderna. ....	71
Memória clássica.....	71
Interdito e pornografia. ....	77
<i>Pornographos</i> . ....	81
Os contextos da pornografia na Idade Moderna. ....	86
[Cap. 3].....	99
Pornografia contemporânea. Legado e permanência. ....	99
A construção da moral no século XIX. ....	99
Memória moderna e territórios estruturantes.....	107
Percurso para o presente. ....	118
[Cap. 4].....	121
Sexualização da cultura contemporânea.....	121
Caminhos da sexualização na cultura contemporânea. ....	121
<i>Stonewall Inn</i> : Uma cultura emergente. ....	138
[Parte II] .....	145
Escritas do Interdito .....	145
[Cap. 5].....	147
Limites e rupturas nas representações explícitas do sexo. ....	147
Softcore e provocação. ....	147
A primeira exposição internacional de arte erótica, em 1968. ....	151
Lynda Benglis: Um caminho estruturante.....	154
Obsceno, hardcore e legitimação. ....	161
<i>X Portfolio</i> , de Robert Mapplethorpe.....	169

[Cap. 6].....	181
Feminismo, queer e manifesto hardcore.....	181
Género e identidade. Territórios radicais.....	182
<i>Queer, gay, 'homo'!</i> .....	189
Identidades emergentes e feminismo.....	195
[Cap. 7].....	219
O território português no pós-25 de Abril.....	<b>Erro! Marcador não definido.</b>
O período de transição.....	219
Novos paradigmas, novos caminhos.....	225
Maria José Aguiar: Guerra dos sexos, sempre.....	233
Acácia Maria Thiele: Territórios interditos no feminino.....	237
João Pedro Vale/ Nuno Alexandre Ferreira.....	248
Barahona Possollo: Um paradoxo subversivo.....	257
[Parte III].....	265
Projecto Prático de Pintura.....	265
[Cap. 8].....	267
Enquadramento Experimental e <i>Portfolio</i> .....	267
Bases conceptuais do projecto.....	267
<i>Sonhos Húmidos</i> , Galeria Quadrum, 2003.....	267
Projecto 1 de Pintura: <i>Amuos e Desamores</i> .....	277
Projecto 2 de Pintura: <i>Sonhos Húmidos II</i> .....	278
Projecto 3 de Pintura: <i>Nós e todos os outros...</i> , 2011.....	280
Portfólio.....	285
<i>Sonhos Húmidos</i> , 2003.....	287
<i>Amuos e Desamores</i> , 2008.....	315
<i>Nós e todos os outros...</i> , 2011.....	329
Conclusões.....	357
Bibliografia.....	369
Anexos.....	391
Entrevistas.....	391
Barahona Possollo, Artista Plástico.....	393
João Pedro Vale, Artista Plástico.....	401
Vasco Araújo, Artista Plástico.....	407
António Cerveira Pinto.....	413

## Índice de figuras

Fig. 1 - Júlio Pomar, <b>Sem título</b> , 1976.....	20
Fig. 2 - Clara Menéres, <b>Relicário</b> , 1970.....	21
Fig. 3 - Barahona Possollo, <b>Salgado</b> , 2012.....	22
Fig. 4 - Acácia Maria Thiele, <b>Caravelas ou a Colona</b> , 1997.....	23
Fig. 5 - Clara Menéres, <b>A Menina Amélia que vive na Rua do Almada</b> , 1968.....	29
Fig. 6 - Robert Mapplethorpe, <b>Self Portrait N.Y.C. (X Portfolio)</b> , 1978.....	33
Fig. 7 - Natacha Merritt, <b>Digital Diaries</b> , 2000.....	37
Fig. 8 - <i>Maria José Aguiar</i> , <b>Pintura</b> , 1974.....	44
Fig. 9 - Jeff Koons, <b>Red Butt (Close Up)</b> , 1991.....	51
Fig. 10 - Andres Serrano, <b>Budapest (Prostitute and Client)</b> , 1994.....	54
Fig. 11 - Thomas Ruff, <b>nudes mb09</b> , 1999.....	55
Fig. 12 - Antonio Allegri Corregio, <b>Júpiter e Io</b> , c.1530.....	58
Fig. 13 - John Currin, <b>Rita, Sue and Bob</b> , 2011.....	60
Fig. 14 - Jeff Koons, <b>Red Butt (Distance)</b> , 1991.....	62
Fig. 15 - Robert Mapplethorpe, <b>Jim and Tom, Sausalito (X Portfolio)</b> , 1977.....	65
Fig. 16 - Jenny Saville, <b>Passage</b> , 1999.....	74
Fig. 17 - Clara Menéres, <b>Berbigão</b> , 1980.....	75
Fig. 18 - Autor desconhecido, <b>I Modi</b> , c. 1550.....	88
Fig. 19 - Agostino Carracci, <b>Interpretação dos I Modi</b> , c.1602.....	90
Fig. 20 - Annie Sprinkle, <b>Deep Inside Annie Sprinkle</b> , 1982.....	92
Fig. 21 - Édouard Manet, <b>Le déjeuner sur l'herbe</b> , 1862-63.....	104
Fig. 22 - Gian Jacopo Caraglio, <b>Júpiter metamorfoseado em Sátiro e Diana</b> .....	109
Fig. 23 - Giulio Romano, <b>Due amanti</b> , c.1523-1524.....	110
Fig. 24 - <b>Leda</b> , segundo Michelangelo, c. 1529-31.....	111
Fig. 25 - Édouard Manet, <b>Olympia</b> , 1863.....	113
Fig. 26 - Gustave Courbet, <b>L'Origine du monde</b> , 1866.....	114
Fig. 27 - Ghada Amer, <b>KSKC</b> , 2005.....	123
Fig. 28 - Lawrence Weiner, <b>Water in Milk Exists</b> , 2008.....	125
Fig. 29 - Frank Hallam, <b>En Masse Sunners seen from Pier 45</b> , 1982, 2011.....	128
Fig. 30 - Tom Wesselmann, <b>Great American Nude #29</b> , 1962.....	133
Fig. 31 - Robert Mapplethorpe, <b>Louise Bourgeois</b> , 1982.....	135
Fig. 32 - <b>Stone Wall Riots</b> , 1969.....	141
Fig. 33 - <b>Stonewall Riots</b> , 1969.....	142
Fig. 34 - Cartaz da <b>Primeira Exposição de Arte Erótica</b> , 1968.....	151
Fig. 35 - Lynda Benglis, <b>Centerfold</b> , 1974.....	155
Fig. 36 - Lynda Benglis, <b>Fling, Dribble and Dip</b> , 1970.....	156
Fig. 37 - Lynda Benglis, <b>Smile</b> , 1974.....	157
Fig. 38 - Lynda Benglis, <b>Publicidade para a Susan Inglett Gallery</b> , NYC, 1974.....	161
Fig. 39 - Balthus, <b>La Leçon de guitare</b> , 1934.....	166
Fig. 40 - Robert Mapplethorpe, <b>Cock (Black Males)</b> , 1981.....	168
Fig. 41 - Robert Mapplethorpe, <b>Untitled, NYC (Z Portfolio)</b> , 1979.....	171
Fig. 42 - <b>Cartaz da exposição de Mapplethorpe</b> no ICA, Philadelphia.....	174
Fig. 43 - Robert Mapplethorpe, <b>Helmut and Brooks, NYC (X Portfolio)</b> , 1978.....	176
Fig. 44 - Vasco Araújo, <b>Diva, a Portrait</b> , 2000.....	183
Fig. 45 - Jenny Saville, <b>Matrix</b> , 1999.....	186
Fig. 46 - Del LaGrace Volcano, <b>Self Portrait</b> , 2004.....	187
Fig. 47 - Del LaGrace Volcano, <b>Three Graces, Jasper, Suzie and Gill</b> , 1992.....	188

Fig. 48 - Robert Mapplethorpe, <b>Ken, Lydia and Tyler</b> , 1985 .....	191
Fig. 49 - Andres Serrano, <b>Piss Christ</b> , 1987 .....	193
Fig. 50 - Cindy Sherman, <b>Untitled Film Still #3</b> , 1977.....	198
Fig. 51 - Carolee Schneemann, <b>Interior Scroll (Performance)</b> , 1975 .....	199
Fig. 52 - Cosey Fanni Tutti, <b>Prostitution</b> , 1976 .....	202
Fig. 53 - Shigeeko Kubota, <b>Vagina Painting</b> , 1965 .....	205
Fig. 54 - Natacha Meritt, <b>Digital Diaries</b> , 2000.....	209
Fig. 55 - Robert Mapplethorpe, <b>Marty and Veronica</b> , 1982 .....	213
Fig. 56 - Lisa Yuskavage, <b>Couch</b> , 1997.....	215
Fig. 57 - Tracey Emin, <b>I've got it all</b> , 2000 .....	216
Fig. 58 - Júlio Pomar, <b>Petite peinture ovale</b> , 1975 .....	221
Fig. 59 - Clara Menéres, <b>Bordado - Torso</b> , 1972.....	225
Fig. 60 - Julião Sarmiento, <b>Parasite</b> , 2003.....	227
Fig. 61 - Carlos Vidal, <b>A Pintura e a Política</b> , 1999.....	228
Fig. 62 - Gabriel Abrantes e Katie Widloski, <b>Olympia I &amp; II</b> , 2006 .....	231
Fig. 63 - Gabriel Abrantes, <b>Big Sausage Pizza</b> , 2008 .....	232
Fig. 64 - Maria José Aguiar, <b>Festa das Cruzes</b> , 1975 .....	235
Fig. 65 - Maria José Aguiar, <b>Pintura</b> , 1974.....	236
Fig. 66 - Acácia Maria Thiele, <b>Ecce Homo ou Maria surpreendida</b> , 1995.....	240
Fig. 67 - Acácia Maria Thiele, <b>Maya yo</b> , 1995 .....	241
Fig. 68 - Acácia Maria Thiele, <b>Lavando o pipi todas somos Marias</b> (tríptico), 2000 .....	244
Fig. 69 - Acácia Maria Thiele, <b>Miando ou o Lobo Mau</b> , 1998 .....	245
Fig. 70 - Acácia Maria Thiele, <b>Leda</b> , 2006 .....	246
Fig. 71 - João Pedro Vale, <b>Can I wash you?</b> , 1999.....	250
Fig. 72 - João Pedro Vale, <b>Beefcake</b> , 2000 .....	253
Fig. 73 - João Pedro Vale, <b>Festa Brava</b> , 2005.....	254
Fig. 74 - JPV e Nuno Alexandre Ferreira, <b>Hero, Captain and Stranger</b> , 2009 .....	255
Fig. 75 - Barahona Possollo, <b>Picante</b> , 2013 .....	259
Fig. 76 - Barahona Possollo, <b>InCulo</b> , 2012.....	260
Fig. 77 - Barahona Possollo, <b>Amargo</b> , 2013.....	262
Fig. 78 - Vista da exposição na Galeria Quadrum, 2003.....	272
Fig. 79 - Vista da exposição na Galeria Quadrum, 2003.....	273
Fig. 80 - <b>Sonhos Húmidos</b> , 2001/ 03.....	274
Fig. 81 - <b>Amuos e Desamores</b> , 2008.....	278
Fig. 82 - <b>Está mesmo a apetecer-me um fellatio</b> , 2008/ 10.....	280
Fig. 83 - <b>Vida Secreta</b> , 2008/ 11 .....	281
Fig. 84 - <b>Estudo (Sara)</b> , 2003.....	289
Fig. 85 - <b>Estudo</b> , 2002.....	290
Fig. 86 - <b>Estudo</b> , 2002 .....	291
Fig. 87 - <b>Estudo</b> , 2001 .....	292
Fig. 88 - <b>Estudo</b> , 2002 .....	293
Fig. 89 - <b>Sonhos Húmidos</b> , 2002.....	294
Fig. 90 - <b>Sonhos Húmidos</b> , 2002.....	295
Fig. 91 - <b>Sonhos Húmidos</b> , 2002.....	296
Fig. 92 - <b>Sonhos Húmidos</b> , 2003.....	297
Fig. 93 - <b>Sonhos Húmidos</b> , 2003.....	298
Fig. 94 - <b>Sonhos Húmidos</b> , 2002.....	299
Fig. 95 - <b>Sonhos Húmidos</b> , 2002/ 03.....	300
Fig. 96 - <b>Sonhos Húmidos</b> , 2002.....	301
Fig. 97 - <b>Sonhos Húmidos</b> , 2002/ 03.....	302

Fig. 98 - <b>Sonhos Húmidos</b> , 2003.....	303
Fig. 99 - <b>Sonhos Húmidos</b> , 2003.....	304
Fig. 100 - <b>Sonhos Húmidos</b> , 2002/ 03.....	305
Fig. 101 - <b>Sonhos Húmidos (Sara)</b> , 2003.....	306
Fig. 102 - <b>Sonhos Húmidos (Teresa)</b> , 2003.....	307
Fig. 103 - <b>Sonhos Húmidos</b> , 2001/ 02.....	308
Fig. 104 - <b>Sonhos Húmidos (Raquel)</b> , 2003/ 04.....	309
Fig. 105 - <b>Sonhos Húmidos (João)</b> , 2003/ 04.....	310
Fig. 106 - <b>Sonhos Húmidos</b> , 2002/ 03.....	311
Fig. 107 - <b>Sonhos Húmidos</b> , 2001/ 03.....	312
Fig. 108 - <b>Sonhos Húmidos</b> , 2001/ 03.....	313
Fig. 109 - <b>Amuos e Desamores (quarto de hotel)</b> , 2008.....	317
Fig. 110 - <b>Estudo</b> , 2007.....	318
Fig. 111 - <b>Estudo (J.)</b> , 2007.....	319
Fig. 112 - <b>Estudo</b> , 2008.....	320
Fig. 113 - <b>Estudo</b> , 2008.....	321
Fig. 114 - <b>Estudo</b> , 2008.....	322
Fig. 115 - <b>Amuos e Desamores</b> , 2008.....	323
Fig. 116 - <b>Amuos e Desamores</b> , 2008.....	324
Fig. 117 - <b>Amuos e Desamores</b> , 2008/ 09.....	325
Fig. 118 - <b>Amuos e Desamores</b> , 2008.....	326
Fig. 119 - <b>Amuos e Desamores (Quarto de Hotel)</b> , 2008.....	327
Fig. 120 - <b>Alex (estudo)</b> , 2011.....	331
Fig. 121 - <b>Estudo</b> , 2011.....	332
Fig. 122 - <b>Estudo</b> , 2011.....	333
Fig. 123 - <b>Estudo para Vida Secreta</b> , 2008/ 11.....	334
Fig. 124 - <b>Três é uma multidão</b> , 2012.....	335
Fig. 125 - <b>Três é uma multidão</b> , 2012.....	336
Fig. 126 - <b>Estudo</b> , 2010.....	337
Fig. 127 - <b>Estudo</b> , 2010.....	338
Fig. 128 - <b>Estudo</b> , 2010.....	339
Fig. 129 - <b>Estudo</b> , 2011.....	340
Fig. 130 - <b>Estudo</b> , 2010.....	341
Fig. 131 - <b>Estudo</b> , 2011.....	342
Fig. 132 - <b>Está mesmo a apetecer-me um felattio</b> , 2010/11.....	343
Fig. 133 - <b>Saudade</b> , 2008/ 11.....	344
Fig. 134 - <b>Estudo para Alex</b> , 2011.....	345
Fig. 135 - <b>Nós e os outros</b> , 2011.....	346
Fig. 136 - <b>Fanny</b> , 2011.....	347
Fig. 137 - <b>Livro de Cabeceira</b> , 2011.....	348
Fig. 138 - <b>Cá estamos</b> , 2011.....	349
Fig. 139 - <b>Casting</b> , 2011.....	350
Fig. 140 - <b>Tanto faz...</b> , 2011.....	351
Fig. 141 - <b>E nós?</b> , 2011.....	352
Fig. 142 - <b>Vida Secreta</b> , 2008/ 11.....	353
Fig. 143 - <b>Todos os outros</b> , 2011.....	354
Fig. 144 - <b>Dançam nos meus passos...</b> , 2011.....	355





**I** O' l' uoglio in cultu mi perdonerai,  
O donna io non uo far questo peccato:  
Perche quest'è un cibo da prelato;  
C'hanno il gusto perduto sempre mai;  
**Deb** mettil qui, non farò, si farai  
Perche non s'usa plu da' a' tro lato,  
Idest in porta: si, ma gli è piu grato  
Il cazzo dietro, che dinanzi a' s'ai;  
**Da** uoi lasciar mi uoglio consigliare,  
Il cazzo e uost: o, e s'ei ui piace tanto,  
Com'a cazzo gli haue a comandare,  
**Io** l'accetto ben mio, spingil da canto,  
Piu la, piu giu, ei c'è senza sputare;  
O cazzo tuon compagno, o cazzo santo.  
Togliete' l' tutto quan: o,  
**Io** l'ho tolto entro piu, che uolent'ere,  
**Ma** starni un'anno ci uorre a sedere.



## **Introdução**

### **Limites e rupturas nas representações explícitas do sexo.**

Esta investigação em Pintura desenvolve-se através da análise de representações sexualmente explícitas e no contexto específico das Belas-Artes, configurando uma temática reconhecida como provocatória e particularmente transgressora, por muitos autores, como Mari Mikkola (*Pornography, Art and Porno-Art*, 2011), Christy Mag Uihir (*Why Pornography Can't Be Art*, 2009), ou Kelly Dennis (*Art/ Porn. A History of Seeing and Touching*, 2009), entre outros, sobretudo quando envolve interpretações de actos sexuais direccionadas para temáticas pornográficas, sem esquecer a produção panfletária de grupos com agendas reactivas específicas, nomeadamente os grupos LGBT (lésbicas, gays, bissexuais e transgéneros) e grupos feministas que exercem pressão social e exploram questões de identidade e de género associadas a representações da nudez.

As representações artísticas sexualmente explícitas são frequentemente associadas a conceitos como obscenidade, que por si, é uma categoria cultural susceptível de provocar leituras de intensidade variável na conjugação de noções anexas e oscilantes como indecente, vulgar, ordinário ou grosseiro, subordinadas à corrupção moral, ou no que representa a pornografia, nos pressupostos comuns que a determinam no presente.

A produção visual resultante deste enquadramento também não se define claramente nos actuais limites do que expressa o erotismo, enquanto género na gramática dos estilos, questionando estes mesmos limites nos territórios culturais, num contexto histórico em que é visível uma sexualização da cultura nas sociedades democráticas e

capitalistas. Esta concepção é já proposta por McNair<sup>1</sup> em 2002 (*Striptease Culture. Sex, Media and the Democratization of Desire*), ao avançar uma ideia de ‘esfera pornográfica’ cultural e colectiva em sociedades capitalistas ocidentais, na transição do século XX para o XXI, como consequência da massificação gradual da informação sexualizada e também de carácter sexualmente explícito visíveis nos meios de comunicação a partir da década de 1990. De igual modo, é emergente e pública a carga pornográfica da cultura popular, reflectindo interesses económicos aliados aos avanços sociais na questão das orientações sexuais, e desenvolve conceitos como ‘porno-esfera’ e ‘porno-chic’<sup>2</sup>, associados a uma cultura de elites, estimulando questões convergentes como a censura, o pudor e o obsceno nas questões de género, reflectindo-se em artistas como Robert Mapplethorpe (1946-1989) ou Jeff Koons (n.1955), entre outros, que desenvolvem temáticas que tornam visíveis no espaço público mediático, representações de práticas sexuais interditas previamente marginalizadas (Arthurs, 2003).

A abordagem dos *media* ao sexualmente explícito e ao sugerido, em conjunto com a investigação académica, interroga sobre o modo como estas questões se desenvolvem no território artístico, numa evidente discussão sobre a variação dos significados de erótico, obsceno, sexualidade e pornografia na arte, em diferentes culturas e sociedades e em diferentes tempos históricos, como também referem já Lynda Nead (*The Female Nude: Pornography, Art, and Sexuality*, 1990), Linda Williams (*‘What do I see, What do I Want?’*, 1994), Mari Mikkola (*Pornography, Art and Porno-Art*, 2011) ou Giulia Lamoni<sup>3</sup> (*Are You Pro-Porn or Anti-Porn?* Estratégias de Apropriação, Exploração Crítica e Desvio do Pornográfico no Trabalho de Cosey Fanni Tutti e Annie Sprinkle,

---

<sup>1</sup> McNair classifica o efeito resultante desta visibilidade (*pornographication*, no texto original), como um índice de maturidade sexual das sociedades capitalistas, rejeitando assim a carga degenerativa e moralista frequentemente defendida em ambientes mais conservadores. Cf. McNair, B. (Ed.). (2002). *Striptease Culture. Sex, Media and the Democratization of Desire*. London: Routledge e Attwood, F. (Ed.). (2010). *Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture*. New York: I. B. Tauris & Co. Ltd.

<sup>2</sup> A ‘porno-esfera’ demarca a investigação na temática, a partir da transformação da ‘pornografia’ em artefactos culturais com clara evidência no espaço público (publicidade, arte, teatro e cinema e educação), que surge no chamado período pós-Moderno. No contexto de uma ‘democratização do desejo’, McNair determina o conceito de ‘porno-chic’ como a representação da pornografia (não a pornografia em si), na cultura e arte com intenção não-pornográfica.

<sup>3</sup> A produção artística na exploração do sexualmente explícito e consequente reacção política possibilita um forte debate acerca da sexualidade feminina, do feminismo e da pornografia. Lamoni apresenta um estudo comparado entre Annie Sprinkle (n.1954), que iniciou a sua carreira na prostituição e no cinema pornográfico, avançando para a *performance*, igualmente em contornos *porno* e Cosey Fanni Tutti (n.1951), que realizou o inverso, ao realizar incursões no cinema pornográfico e fotografia para revistas eróticas masculinas, sem contudo abandonar o circuito artístico.

2012). Estes autores investigam artistas com obra sexualmente explícita, explorando diferenças e evoluções nos discursos visuais entre o masculino e o feminino e, regra geral, não recusam a pertinência da imagem com atributos pornográficos e nos seus contextos próprios.

Das diversas interpretações para a palavra pornografia, esta é habitualmente definida no sentido de provocar excitação sexual, recorrendo no entanto de factores arbitrários que poderão não se referir apenas a representações sexualmente explícitas (Vidal G., 1999), mas de um modo geral, a qualquer material sexualmente explícito (imagens ou palavras), permitindo debates sobre o seu significado em categorias que oscilam do discurso popular ao discurso académico (West, 2013). Assim, neste documento, a referência a pornografia implica uma abordagem a representações explícitas de actos sexuais, visuais ou literárias, do socialmente interdito.

É sobretudo no domínio da controvérsia entre o socialmente admitido e o interdito, que residem as interrogações desta investigação, partindo do princípio que o século XX apresenta paradoxalmente para determinadas representações do corpo e da sexualidade, na arte de vanguarda, um pudor da fruição, oculto na liberdade de expressão que a evolução moral, política e social anunciam. Assim, este estudo recorre a uma metodologia analítica direccionada para o debate às principais polémicas que geram interdições, censuras ou processos de autocensura, em projectos visuais de acesso público, procurando interpretar no território português as principais manifestações artísticas nestas temáticas. Artistas e obras incorporam influências e referências exteriores, incontornáveis nos processos conceptuais da investigação plástica experimental e que nos levam ao outro lado do Atlântico, sobretudo aos Estados Unidos da América, em obras e momentos provocatórios neste domínio, de artistas plásticos como Lynda Benglis (n.1941), Robert Mapplethorpe ou Jeff Koons, que representam rupturas em momentos significativos e estruturantes da arte contemporânea no último quarto do século XX.

Para esta investigação, a análise do contexto português, que se estende do 25 de Abril de 1974 até ao presente, revela um reduzido conjunto de realizações plásticas e sexualmente explícitas com algum impacto no território nacional. A Revolução dos Cravos estabelece uma charneira nas conquistas das liberdades pessoais e colectivas, demarcando o termo das actividades da então Direcção Geral da Informação e da Comissão do Exame Prévio, possibilitando agora, passadas quatro décadas, uma análise

que se pretende imparcial e realizada à luz das conquistas sociais estruturadas neste período, da produção artística desta temática tão controversa. Assim, este estudo procura entender as suas dúvidas de investigação às consequências da censura moral e política durante o Estado Novo, na estruturação das mentalidades das gerações posteriores ao 25 de Abril de 1974, e de que modo este contexto é determinante, face ao novo clima de liberdade criativa e de expressão, consagradas na Constituição Portuguesa de 1976<sup>4</sup>.



Fig. 1 - Júlio Pomar, *Sem título*, 1976  
Acrílico sobre tela, 25,5 cm diâmetro, Colecção Manuel de Brito

Por um lado, procura-se analisar a obra de artistas plásticos que trabalharam temáticas com representações explícitas do sexo e que atravessam estes dois momentos políticos significativos, com um evidente papel de destaque no panorama cultural português, como por exemplo, Júlio Pomar (n.1926), em representações declaradamente explícitas (Fig. 1), na série *Les Bains Turcs*, de 1969-1971 ou nos retratos da actriz Graça Lobo, em 1973, continuando por toda a década de 1970 na exploração da temática, trabalhando pelo signo e pelo símbolo, em códigos de significados que remetem para o público a construção das fantasias eróticas (Costa, 1993), não deixando contudo de

---

<sup>4</sup> De acordo com o Artigo 42.º - Liberdade de criação cultural (1. A livre criação intelectual, artística e científica.) e o Artigo 37.º - Liberdade de expressão e informação. (1. Todos têm o direito de exprimir e divulgar livremente o seu pensamento pela palavra, pela imagem ou por qualquer outro meio, bem como o direito de se informar, sem impedimentos nem discriminações.)

produzir obras com uma figuração mais descritiva, que Pomar expõe na galeria *La Différence*, em Bruxelas (1978) e na galeria Bellechasse, em Paris (1979), escrevendo Gilles Plazy no prefácio do catálogo, que Pomar ‘*ainda podia devolver à pintura o estímulo do escândalo*’, numa ‘*apoteótica jubilação do acto sexual*’ (Plazy, 1979; Pomar, 1979).

Também Julião Sarmento (n.1948), cujas obras suscitam indefinições na interpretação de limites entre erotismo e pornografia, sobretudo na sua produção a partir de meados da década de 1970, em que materializa uma linguagem directa e crua, no filme e na fotografia, em obras emblemáticas no seu percurso, como *Faces*, de 1976 (Marques, 2010; Sarmento, 2012/ 13).

Como Pomar e Sarmento são dois artistas investigados academicamente, serão admitidas neste documento, apenas as referências contextuais na aproximação a conteúdos em obras sexualmente explícitas.



Fig. 2 - Clara Menéres, *Relicário*, 1970  
Cortesia da artista.

No feminino, Maria José Aguiar (n.1948), com uma primeira exposição na Galeria Alvarez, no Porto, em 1973, em que explora o corpo masculino e feminino na *erotica*, enquanto género que permite apresentar imagens ou textos sexualmente estimulantes, sem recurso à sua forma explícita, em oposição ao subgénero pornográfico. Maria José

Aguiar continua a exploração de temáticas sexualmente explícitas nas décadas seguintes, em questões mais panfletárias da guerra dos sexos.

De um modo mais circunscrito, a obra de Clara Menéres (n.1943), surge com evidentes interrogações sociais, assumindo um posicionamento bem definido nas questões de género e através de experimentações radicais para a sociedade portuguesa da época, particularmente com um grupo escultórico, em gesso policromado, com o título *A Menina Amélia que vive na Rua do Almada* (1968), ou o *Relicário*, de 1970 (Fig. 2), uma obra que permite leituras entre o hedonismo e a crítica à sociedade patriarcal (Tavares, 2009).

Os artistas nascidos à luz de uma outra realidade política e social, estabelecida após o 25 de Abril de 1974, apresentam um quadro de soluções criativas nesta temática, e conseqüentemente estabelecem novos paradigmas sociais para representações explícitas com carácter pornográfico. Nestes, enquadram-se a dupla João Pedro Vale (n.1976) e Nuno Alexandre Ferreira (n.1973), com obras ocasionais e polémicas, mas cada vez mais frequentes intervenções panfletárias, em construções declaradamente pornográficas, exteriores ao registo formal da pintura, em discursos de género e identidade.



Fig. 3 - Barahona Possollo, *Salgado*, 2012  
Óleo sobre tela em madeira, 100 x 100 cm. Cortesia do artista.

Barahona Possollo (n.1967), explora a temática em composições figurativas realistas, com relativa contenção no que diz respeito a representações explícitas de actos sexuais, remetendo para um discurso claro nos pressupostos da *'pornografia com sabor renascentista'* (Possollo, 2013), na exposição *All You Can Eat* (Fig. 3), realizada num espaço privado, de acesso público, produzindo ocasionalmente algumas obras explícitas e pornográficas para circuitos privados.

A estes autores, junta-se ainda Acácia Maria Thiele (n.1964), uma referência pertinente no feminino, apesar de oculta no cenário artístico nacional, no modo como aborda e explora o próprio corpo em representações provocatórias, na ironia da guerra dos sexos, apresentando uma obra associada de um modo ambíguo a linguagens visuais da *erotica* (Fig. 4), e em simultâneo, eficazes nas questões de género que enuncia nos territórios interditos em que se move.



Fig. 4 - Acácia Maria Thiele, *Caravelas ou a Colona*, 1997  
Cortesia da artista.

Em determinados momentos dos seus percursos artísticos, todos estes artistas exploram temáticas referentes ao sexo, à sexualidade e com abordagens do universo *porno*, mas nem todos com os mesmos propósitos. Por um lado, questões de identidade e

igualdade de género, como acção provocativa ou panfletária, por outro, a representação explícita dos prazeres sexuais, configurando caminhos habitualmente considerados obscuros nos territórios artísticos, onde as fronteiras entre erótico e pornográfico não se definem de um modo imediato ou muitas vezes sequer se esclarecem, mesmo quando a separação entre erotismo e pornografia é empiricamente enfatizada e manifestamente distinta.

No contexto histórico, excluindo algumas manifestações e alterações de estatuto, resgatam-se neste estudo as obras clássicas que estão associadas aos momentos de ruptura que as caracterizaram, enquadradas em questões morais de época e que são agora amplamente estudadas, documentadas e catalogadas à luz das mais recentes abordagens históricas e sociológicas.

Sem esquecer a relevância para a génese dos actuais conceitos de arte erótica, pornografia e obsceno que o período renascentista faz emergir, ficam desde já excluídas do corpo central deste estudo, a produção na *erotica* visual e que agora é considerada consensual e presente no domínio público<sup>5</sup>. Excluindo algumas manifestas e históricas alterações de estatuto, isto é, ultrapassando os momentos de ruptura que as caracterizaram, enquadradas em questões morais de época, são agora amplamente estudadas, documentadas e catalogadas à luz da evolução das mais recentes abordagens históricas e sociológicas. São hoje igualmente afastadas de qualquer carga original obscena ou interdita, a *Veneri di Urbino* de Tiziano Vecelli (1485-1576), as gravuras explícitas de Jacopo Caraglio (c.1500-1565), com o sugestivo título *Amori degli Dei* (1527) ou *L'Origine du monde*, de Gustave Courbet (1819-1877), que em 1866 provocou uma polémica suficiente para ser afastada da apresentação pública (Eck, 2001). A agora icónica *Venere di Urbino*, que Tiziano terminou em 1538, para o Duque de Urbino, Guidobaldo Della Rovere, é uma pintura com uma carga sensual bastante consistente com o propósito privado da sua encomenda, numa alegoria erótica à deusa do amor, que, pelas referências mitológicas poderia contornar os restritos códigos morais em voga, tendo sido considerada obscena, pelo olhar que a figura central dirige ao espectador, como, por

---

<sup>5</sup> A partir deste ponto, a referência a erotismo ou erótico, será no sentido do que é presentemente permitido e susceptível de permanecer no espaço público institucional, sem a carga de 'obsceno' e 'pornográfico.'

exemplo, se padronizou nas imagens em revistas para adultos, como a *Playboy* ou a *Penthouse* em ambiente *softcore* <sup>6</sup>.

No enquadramento fortemente moralista da Renascença, alguns artistas executaram obras sexualmente explícitas, como Giulio Romano (1492-1546), Parmigianino (1503-1540) ou Jacopo Caraglio ou Marcantonio Raimondi (c.1480-c.1534), que entrou no círculo de artistas à volta de Rafael (1483-1520), sendo um dos seus principais assistentes. Raimondi foi responsável pelas gravuras sexualmente explícitas mais transgressivas da Renascença e que agora são aceites como arte erótica não obscena, ou simplesmente como arte. Este facto demonstra que as definições do erótico, do pornográfico e/ ou do obsceno estão em constante mutação, adaptáveis igualmente a imagens com significados específicos, acomodadas a termos e época próprias, reconfigurando o que significam o pudor ou a vergonha (Eck, *Nudity and Framing: Classifying Art, Pornography, Information, and Ambiguity*, 2001)<sup>7</sup>. São obras de referência artística neste domínio específico e no intervalo cronológico em que se estrutura o pensamento Moderno e que por sua vez determina a génese das problemáticas aqui delimitadas.

Até ao século XIV, o domínio da Igreja estendia-se claramente ao social e ao poder político e limitou a representação de imagens a cenas religiosas, onde a nudez que escapava à censura, estava sempre associada aos temas sagrados e profanos dos repertórios eclesiásticos, apesar de ser o maior patrono das artes neste período.

Exclui-se também esta temática no período medieval, que também permitiria uma investigação autónoma, pelo que é possível interpretar nos textos relativos aos elementos visuais e literários medievais existentes, bem como à iconografia ainda existente, já que este período representa o início do Cristianismo Católico (e a queda do Império Romano), com toda a carga espiritual e moral que o comporta e que se prolonga até aos primeiros sinais da Reforma renascentista. Durante este período, os comportamentos e restrições da

---

<sup>6</sup> A imagem *softcore* (do inglês) opõe-se ao conceito de *hardcore*, recorrendo a conteúdos sexualmente sugestivos, contudo, não explícitos, na exploração visual de actos sexuais absolutos, *i.e.*, sem representações de penetrações ou do pénis em erecção, em meio visuais como o cinema, revistas e televisão. Contudo, o universo *softcore* tem estes limites progressivamente alargados, possibilitando a representação da genitália masculina e feminina.

<sup>7</sup> Eck sugere que é o contexto social, intelectual e histórico a definir o enquadramento de uma obra com características visuais específicas, como na representação do nu, que ocupa simultaneamente o espaço da arte, o espaço mediático da informação e o espaço da pornografia, dependente de factores arbitrários individuais.

doutrina cristã estavam paradoxalmente bem acomodados ao rude, ao indecente e ao obsceno, de um modo diferente da sua interpretação actual. (McDonald, 2006)<sup>8</sup>.

Como este trabalho omite, de um modo geral, as obras plásticas ligadas aos períodos clássico e medieval, por não possuírem declaradamente o estatuto de transgressão que se pretende revelar nesta investigação, o mesmo não acontece às leituras que se lhes referem.

Muitos dos discursos construídos à volta do universo normativo desta *erotica*, estão subordinados a uma lógica de concordância com os modelos sociais, éticos e morais em voga à data das suas publicações, originando interpretações críticas afastadas da realidade pragmática que essas obras representaram, como por exemplo, as representações sexualmente explícitas encontradas nas escavações de Pompeia e Herculano. Em simultâneo, nestas obras consideradas interditas, são construídos discursos conciliadores e de carácter formativo, substanciais para a apreensão dos códigos sobre o interdito e o permitido, nas conjunturas morais e sociais que as definem.

De igual modo, exclui-se a vasta produção artística e sexualmente explícita das culturas orientais, notável já no século XVI, em celebrações de fertilidade e à volta do amor e cultos fálicos, como na cultura Hindu, com características formativas e integrada arquitectonicamente. Na China, por exemplo, poderiam ser representadas cenas de nudez e actos sexuais, sem recusas na orientação sexual, mas não o pé feminino. No Japão, a representação dos actos sexuais na arte *Shunga* obrigava à utilização de vestimentas, apesar da genitália desproporcionada e declaradamente essencial nestas composições (Rawson, 1969).

As interdições públicas não combinam do mesmo modo em culturas diferentes, nem a acção fiscalizadora recorrente é totalmente efectiva, apesar dos efeitos de aculturação que estas sociedades admitiram e que são determinantes na perda de identidade. A arte sexualmente explícita no Oriente moderno está sujeita às atitudes dos

---

<sup>8</sup> A definição de obsceno é problemática, pois o seu significado é também variável nos diversos contextos em que pode ser aplicado, na arte e na cultura, na aplicação judicial ou em ideologias políticas e religiosas. O que podemos observar na literatura relativa a este tema é que a provocação está no cerne da intenção, intelectualmente ou sensualmente, mas o consenso dos seus efeitos é ainda uma incógnita. McDonald, N. (2006). *Medieval Obscenities*. (N. McDonald, Ed.) York, UK: York Medieval Press.

missionários ingleses, que impuseram, nas suas possibilidades, a mentalidade vitoriana do século XIX.

Optou-se igualmente por afastar o universo das imagens satíricas e caricaturais, por entrarem num domínio mais específico da produção artística, que na sua vertente gráfica acrescida da sua intenção panfletária, num evidente estatuto crítico, religioso e político, configura outros estudos, como poderemos comprovar no que representa o acervo nesta categoria, da secção '*L'Enfer*', da Biblioteca Nacional de França.

Esta investigação não pretende resultar numa abordagem estritamente antológica da arte sexualmente explícita. As questões que orientam este estudo residem particularmente no modo como oscilam os limites do socialmente permitido para as representações sexualmente explícitas no presente, bem como nas rupturas originadas em interpretações de contextos sociais, políticos e religiosos anteriores, e de como estas questões interferem igualmente nos processos experimentais e criativos das artes plásticas, destacando a pintura como central e no território português.

Da mesma forma, a literatura erótica e pornográfica, romance, conto ou poesia, representam para esta investigação referências auxiliares como um factor 'ilustrativo' e estrutural para o contexto gráfico e pictórico, sobretudo quando diz respeito a autores como Pietro Aretino (1492-1556), Donatien Alphonse François, mais conhecido como Marquês de Sade (1740-1814), ou Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895), cujas obras determinaram fortemente o conceito actual de pornografia na literatura e nas artes visuais, conhecido como sado-masoquismo. Para muitos artistas, a literatura interdita, configura-se como um referente essencial, pelo teor controverso das suas obras. Pela reflexão e referência que as construções visuais da literatura permitem no processo imaginativo e intelectual, esta também deve permanecer ao lado do desenho, da gravura, da fotografia e do cinema, do filme, instalação ou *performance*, linguagens distintas que se ampliam num conceito contemporâneo de Pintura que transcende o próprio suporte de representação. A influência directa da literatura na produção visual, pode ser vista na obra de Pauline Réage (1907-1998), pseudónimo de Anne Cécile Desclo, também conhecida como Dominique Aury, que escreve *Histoire d'O*, com clara influência de Sade, explorando cenas de *bondage* e sugestivas de penetrações violentas, passado ao cinema em 1975, ou na banda-desenhada (B.D.) de Guido Crepax (1933-2003), por exemplo. De igual modo, a referência a Vladimir Nabokov (1899-1977), cujo romance *Lolita* foi

adaptado a duas versões cinematográficas, em 1962 e em 1997, dando origem ao termo homónimo, de natureza sexual, associado a meninas menores de idade sexualmente atraentes para determinados grupos adultos.

Este género literário tem conhecida influência no discurso cinematográfico e este, por sua vez, prolonga-se nas artes visuais, em mútuas citações, como, por exemplo, *Le Mepris* (1963), realizado por Jean-Luc Godard (n.1930), transcendendo no plano de representação a nudez sensual e iconográfica de Brigitte Bardot. Apresenta um cruzamento das referências clássicas do erotismo, como um adereço aparentemente ocasional, a publicação de 1960, de Jean Marcadé (*Eros Kalos, Essai sur les représentations érotiques dans l'art grec*, 1962)<sup>9</sup>.

É fundamental entender que os processos culturais e políticos influenciam a cultura visual do interdito, explorando os conceitos envolvidos, através da representação artística do sexo explícito, directa ou indirectamente, através de repressões directas ou dissimuladas.

É ainda nesta esfera da transgressão aos modelos de representação, a partir da década de 1960, intensificada na década de 1970 e ainda presente, que grupos de pressão feministas, mesmo com oposições radicais entre si, como os grupos anti e pró pornografia, e grupos LGBT<sup>10</sup>, actuam nas questões de género e no modelo social e sexual dominante, recorrendo fortemente à expressão artística.

Por um lado, é necessário também olhar para a produção artística transgressiva no feminino, de um modo particular, acentuando o seu papel no contexto geral e no meio de todos os outros artistas (homens), na medida em que historicamente, essa produção tem

---

<sup>9</sup> A obra de Marcadé funde-se nos enquadramentos cinematográficos a par da nudez feminina. Poderíamos referir publicidade dissimulada, mas este contexto é afastado pelo claro ambiente hedonista e interpretativo declarado no filme. Um adereço com estas características tem um factor intencional na mensagem que Godard passa para o público. Um livro de grande formato com arte sexualmente explícita dificilmente se poderá comparar a um maço de cigarros ou a um massajador de rosto (publicidade muito comum na década de 1960). Esta apresentação na esfera cinematográfica tem algumas implicações, nomeadamente na construção de um espaço sexualizado intelectualizado que MarieDelcourt apresenta já em 1961 com *Hermaphrodite*.

<sup>10</sup> LGBT ou GBLT, podendo ser acrescida da letra Q, designando *Queer*; Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgéneros (Travestis, transexuais, *crossdressers*, etc). É uma sigla que visa identificar orientações sexuais minoritárias e manifestações de identidades de género divergentes do sexo designado no nascimento. Comporta ainda diversas variações como GSD (*Gender and Sexual Diversity*), entre muitas outras que surgem espontaneamente em associações e movimentos específicos.

significados muito particulares nas rupturas que configuram em territórios habitualmente masculinos (Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, 1988).

Por outro, não é possível ignorar a questão da igualdade entre géneros, mesmo que esta linha de pensamento recorra a uma declarada e indesejável marginalização nos discursos. Na história da arte, a produção artística no feminino é a menos e apresenta-se através de um olhar masculino, e apenas a partir da década de 1960 permite abordagens femininas nos terrenos socialmente movediços da sexualidade explícita e consideradas transgressoras dos discursos dominantes masculinos<sup>11</sup>.

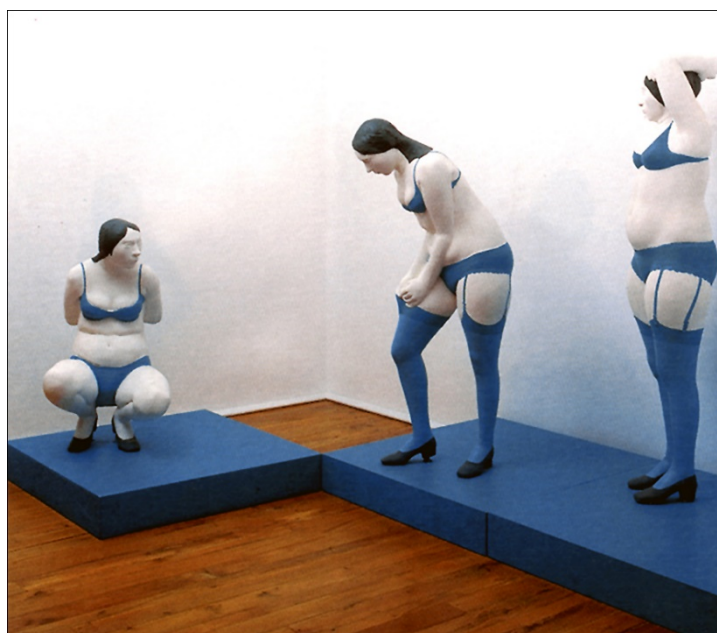


Fig. 5 - Clara Menéres, *A Menina Amélia que vive na Rua do Almada*, 1968  
Gesso policromado, Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso

O actual contexto de globalidade não é suficiente para romper com as barreiras morais e sexistas enraizadas nos contextos geográficos, históricos, políticos e religiosos das sociedades democráticas ocidentais. Observamos actuações com características muito próprias no modo como as artistas portuguesas defrontam temáticas desta natureza,

---

<sup>11</sup> Nochlin refere o óbvio enquadramento cultural de domínio patriarcal como um factor de limitação social e ético, sem rejeitar a incontornável posição de destaque que algumas mulheres atingiram nos territórios da arte. Recusa uma sensibilidade especificamente feminina, partindo da premissa que o conceito sobre arte tem uma interpretação equívoca (suportada na expressão pessoal de uma experiência emotiva individual). Nochlin, L. (1988). *Why Have There Been No Great Women Artists?* In *Women, Art and Power and Other Essays* (pp. 147-158). Westview Press.

particularmente, Clara Menéres (Fig. 5) que a partir do final da década de 1960, desenvolve um trabalho claramente crítico da sociedade portuguesa e que até à década de 1990 produz algumas obras nesse sentido bem como outras de carácter menos panfletário, ou Maria José Aguiar, no início dos anos 70 e seguintes, em produções alusivas à guerra dos sexos. Na década de 1990, Acácia Maria Thiele, que até ao presente, produz um conjunto significativo de obras, apesar de reduzido, cujas composições críticas tornam irónico o sexualmente explícito, com ocasionais atributos exteriores a resvalar no pornográfico, com equívocas consequências nas leituras que suscitam.

A partir da década de 1970, destacam-se dos grupos LGBT, artistas com intervenções públicas no teatro das representações sexualmente explícitas e de carácter panfletário anti-homofóbico, em estruturas sociais cristalizadas, que a este nível assumem bem a sua neutralidade, visto ser franca e historicamente sustentada em pressupostos patriarcais e de domínio maioritariamente masculino (Martínez & Arakistain, 2002)<sup>12</sup>. Neste intervalo cronológico destacam-se as revoluções sexuais dos anos 70, coincidindo em Portugal com o 25 de Abril de 1974 e no que representa este enquadramento no panorama nacional, no modo como se constroem as referências históricas, sociais e políticas que influenciam a produção plástica actual. Nesta linha característica, a produção artística e panfletária de João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, que a partir do momento em que declaram publicamente a parceria, assumem uma clara posição na defesa da identidade *queer*, recorrendo em algumas obras, a imagens sexualmente explícitas e com propriedades porno. Da mesma forma, Acácia Maria Thiele, nascida em 1964, que questiona valores de género, recorrendo ao próprio corpo na provocação do conservadorismo sexista, num cenário social que não vê com bons olhos esta associação da nudez feminino, com leituras inequívocas associadas ao sexualmente explícito.

De igual modo, entender que estas manifestações sexualmente explícitas provocam igualmente recusas, morais ou apoiadas em dados sociais e científicos, como os efeitos resultantes da crise social que a epidemia da SIDA provocou, por exemplo, que por si também se estruturam como catalisadores e referentes para os artistas, na

---

<sup>12</sup> Para Martínez e Arakistain, estes pressupostos implicam uma visão, em que o sexo, a sexualidade e o género são termos tratados segundo um paradigma biomédico de estrutura naturalista, que defende uma posição na esfera da reprodutibilidade: o varão masculino heterossexual e a mulher feminina heterossexual são os protótipos ‘naturais’ da espécie humana. Esta visão entra em conflito directo com a ideia de identidade individual e cultural.

concretização de obras social e politicamente defensoras da liberdade de expressão e da igualdade e direito de género, perpetuando o ciclo criativo. De um lado e outro, são ‘incidentes’ numa época em que a individualidade e defesas destes direitos se reclama na plena expressão criativa, após décadas declaradas de lutas sociais e que encontram nas artes visuais, um espaço de reflexão perfeitamente válido, resistente ao tempo e às alterações sociais e políticas decorrentes. Nesta configuração de resistência, configuram-se como realizações artísticas associadas à liberdade e à interrogação criativas, em que a utilização da iconografia dita ‘pornográfica’ não é apenas um meio de provocação, mas um modo de materialização plástica que se pretende livre de rótulos e certamente com propósitos educativos no tecido social.

Actualmente, sexo e sexualidade estão visualmente muito presentes na cultura Ocidental. É um facto que o podemos observar em todo o lado, na publicidade mais mediática, na televisão e no cinema. A noção agora instalada, de uma ‘sexualização da cultura’, que McNair (2002) constrói teoricamente a partir dos dados de análise dos espaços públicos mediatizados, faz-se notar com mais relevância a partir da década de 1950, época em que surge a revista *Playboy* e outras revistas similares, com uma evolução gradual até ao presente e em diversas e mediáticas frentes (Dennis, 2009). É preciso mencionar que este grupo de estudos orientado por McNair tem uma disseminação profunda na cultura académica internacional e isso faz-se notar também nas artes plásticas e nos artistas que ultrapassam práticas e investigações exclusivamente formais e as situam no plano sociológico (Attwood, 2010). Estes artistas estão mais presentes nos manifestos de defesa das liberdades e opções sexuais. São precisamente os artistas plásticos que defendem identidades *queer* e feministas, que tornam mais frequente e visível a sua apresentação, particularmente na apresentação de projectos com temática sexualmente explícita, na procura de um posicionamento de igualdade face à estrutura heterossexual dominante, realidade também muito visível no universo publicitário e na esfera educativa no combate à marginalização de género e identidade sexual. A década de 1990 tem evidentes contornos *queer* que nos seus momentos de transgressão mais significativos, contaminou toda uma cultura dominante e que definiu o termo precisamente como homofóbico (Cunningham, 2009), influenciando também no território português artistas como João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, que realizam a sua formação artística e académica precisamente neste período, no compromisso e na permeabilização às

referências sociais e plásticas e na assimilação de influências visuais. A necessidade de visibilidade corresponde à defesa de interesses sociais e políticos, na crítica e transformação da estrutura patriarcal, assumindo-se também como um universo panfletário, revelando um importante núcleo visual a estudar (Aldrich, 2006)<sup>13</sup>.

Estabelece-se assim uma relação pedagógica entre artista e público, propondo a temática e as suas variações a uma visão *voyeurística*, que se pretende distanciada de conteúdos ‘negativamente’ pornográficos, se possível, onde argumentos de género permitem leituras reconstrutivas da estrutura social agressiva associada a estas representações.

Palavras como ‘pornográfico’ ou ‘obsceno’ e toda a amplitude de termos associados à temática são bastante comuns na discussão pública da arte com conteúdos sexualmente explícitos. Do mesmo modo, é necessário incluir ‘censura’, ‘conservador’ e ‘liberal’, entre outros termos que possibilitam esta discussão. Numa interpretação mais conservadora, formas artísticas em temáticas deste género, representam uma arte agressiva e transgressora, promotoras de obscenidade ou opressão masculina (Paglia, 2001), uma *‘arte cúmplice da degeneração moral do nosso tempo’*, por si, associada a uma política liberal. Esta visão posiciona de igual modo os seus autores enquanto pornógrafos, num sentido socialmente destrutivo que a palavra suporte, implicando um conflito entre ética e estética, pela percepção dos conteúdos em oposição ao interesse meramente artístico das obras (Heinich, 1993). Em consequência destas interpretações, encontramos momentos significativos num passado muito próximo e em ambientes políticos democráticos.

Acções de interdição em espaços institucionais, como no caso da série de fotografias, *X Portfolio*, integrada na exposição com o título *The Perfect Moment*, de Robert Mapplethorpe, por exemplo, cuja obra permite leituras múltiplas, do mesmo modo que se impossibilitaram outros da fruição pública.

Inaugurada em Abril de 1990 no *The Contemporary Arts Center (CAC)*, em Cincinnati, foi uma exposição composta por 175 fotografias, das quais sete eram extremamente controversas e estiveram no centro das atenções do julgamento, em

---

<sup>13</sup> Aldrich, reúne autores que estudam num vasto período cronológico, um espectro alargado da influência gay e lésbica na nossa civilização, no que representam as relações homossexuais na construção das atitudes e mentalidades na gradual emergência das identidades pessoais neste domínio.

Setembro e Outubro de 1990, do *CAC* e de Dennis Barrie, na época, director do centro (Steiner, 1995). A controvérsia que se instalou à volta do universo sadomasoquista e provocador de Mapplethorpe (Fig. 5), acrescida da acusação de utilização de menores em pornografia, provocou as mais acesas discussões estéticas e legais, e possibilitou a visibilidade no *mainstreaming* artístico para outros criadores em espaços expositivos institucionais e com um significativo factor de impacto na crítica e públicos em geral, que defendiam a liberdade de expressão no novo e mediático universo da arte homoerótica (Danto, 1996).



Fig. 6 - Robert Mapplethorpe, *Self Portrait N.Y.C. (X Portfolio)*, 1978  
Fotografia impressa com sais de prata sobre papel, 19,53 x 19,53 cm.  
Los Angeles County Museum of Art (LACMA)/ The J.Paul Getty Trust

Porque a cultura visual neste domínio emana também das conjunturas de momento e das ideologias políticas em prática, o exercício da censura é defendido na sua essência, tanto quanto as obras em questão serem ou não polémicas, opondo ‘decência’ e ‘pudor’ a ‘obscenidade’ e ‘imoralidade.’ Por outro lado, a representação da sexualidade

que ultrapassa a *erotica* apresentada nos museus e instituições públicas por artistas irremediavelmente consagrados, e se aproxima do pornográfico, tem sido, ao longo dos tempos, alvo de controvérsia e exclusão, com vitórias de ambas as partes. Neste enquadramento, as diferenças entre arte sexualmente explícita, erotismo e pornografia<sup>14</sup>, devido à atribuição exterior de uma carga obscena, são debilitadas por critérios interpretativos e conceptuais que resultam do senso comum e que são dependentes de factores culturais e sociais em constante mutação. Esta designação reúne uma combinação de sensações tão particulares como generalizadas e os conteúdos temáticos tornam-se significantes apenas para o espectador/ fruidor particular e neste sentido, a pornografia, enquanto género incluído na *erotica*, assume-se sempre como particular e com leituras dependentes de quem vê, quando e como. Assim, situações de reprovação, genuínas censuras encapotadas em atributos sociais, económicos ou morais, que definem as políticas nas conjunturas afins, denotam também o que representam em simultâneo, nas conclusões públicas que se verificam no jogo das liberdades de expressão, como momentos de conquista no enquadramento destes conteúdos.

As gravuras de Marcantonio Raimondi, em conjunto com os *Sonnetti Lussuriosi* de Pietro Aretino, foram eficazes na agitação da mente mais perversa e obscena, no contexto renascentista no primeiro quarto do século XVI (Talvacchia, 1999). Situam na época, pressupostos intelectuais e históricos que são estruturantes para a actual noção de pornografia, a par da crescente evolução das tecnologias de impressão e apenas para públicos aristocráticos e libertinos, sem esquecermos o contexto eclesiástico em renovação. É o domínio do ‘interdito’, que se configura também como o mais desejado. A partir deste momento, multiplicam-se cópias e interpretações. Alastra-se a esfera de influências geográficas e surge um processo irreversível por todo o espaço europeu. Posteriormente, já no século XIX, com o aparecimento da fotografia na fusão com os processos reprográficos, até às publicações impressas que se generalizaram cada vez mais, antecedendo a massificação da *internet*, podemos enquadrar com segurança o actual

---

<sup>14</sup> O termo ‘pornografia’ é empregue, de um modo geral, em representações de carácter comercial, com propósitos de excitação sexual e satisfação erótica. Na definição da *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (West, 2013), é qualquer material, visual ou literário, que é sexualmente explícito. Esta definição de pornografia pode abarcar diferentes tipos de referentes em contextos diversos, porque pode variar em diferentes culturas e em tempos diferentes. A entrada propõe também uma segunda definição, que refere conteúdos verbais e pictóricos, com a finalidade de provocar excitação sexual nos seus interlocutores e afastar destes limites publicações de carácter científico que também contêm material sexualmente explícito.

conceito de pornografia. E é precisamente no espaço virtual da *web* onde encontramos todas as possibilidades temáticas, sem limites para os seus conteúdos, explorando perversões, fetiches e todo o tipo de representações neste campo e acessíveis a qualquer um, erguendo e derrubando fronteiras moralmente difusas.

A especulação da representação dos actos sexualizados implica um mercado altamente capitalizado, desde programas de televisão, em formato *reality-show*, às agora populares *sex-shops*, configurando questões anteriormente privadas no tecido social e público. A procura por parte do público-alvo satisfaz plenamente os objectivos comerciais, resultando num espaço mediático inundado de imagens, sem a catalogação e classificação de pornografia. Esta evolução dos mercados também a modifica, tornando-a irremediavelmente visível e acessível a todos os grupos, altamente difundida e cada vez mais na *internet*, em detrimento das publicações impressas para adultos anteriormente existentes (Attwood, 2010; McNair, 2002).

Contudo, nas manifestações artísticas assistimos ocasionalmente a limites na exposição pública desta temática, quando se representa explicitamente o sexo e práticas sexuais diversas, ao contrário da *erotica* muito investigada, utilizada e exposta, por vezes com alguns bloqueios contraditórios em determinados momentos e em contextos próprios. Arte e sexo não são inseparáveis, mas em conjunto e de acordo com algumas leituras, envolvem também conceitos como imoralidade e frequentemente associados à decadência, promovendo sobretudo esta catalogação quando se trata da representação explícita de actos sexuais ou da genitália. Esta atitude que remete para o silêncio e invisibilidade, tem consequências não apenas na sua divulgação, mas também na produção artística com estas características tão específicas. A leitura destas obras provoca de um modo geral, num contexto social e cultural com características mais conservadoras, um natural afastamento destas realizações artísticas (entre públicos e autores), tornando-se então objecto de comentários desprovidos de crítica estruturada em conhecimento fundamentado e apenas sustentada em pressupostos morais populares. A esta correspondência, atribui-se-lhe uma carga pornográfica negativa, verificando-se uma disparidade quantitativa entre as representações do género, em comparação com outras temáticas.

Apenas em 1968, foi possível reunir pela primeira vez numa exposição, no espaço europeu, um significativo conjunto de obras artísticas, que determinam momentos

ímpares nesta temática. Porém, não de um modo pacífico, forçando uma larga e internacional discussão nas várias instituições museológicas envolvidas no processo, até finalmente à sua concretização no Museu de Arte, em Lund, na Suécia e em Aarhus, na Dinamarca (Kronhausen & Kronhausen, 1978)<sup>15</sup>.

Uma das primeiras antologias publicadas, relativa à correspondência entre arte e sexualidade na arte da Antiguidade Clássica, (Kampen, 1996), apresenta um conjunto de artigos que examinam as representações directamente associadas à actividade sexual e ao desejo, demonstrando o papel da sexualidade na formação institucional e social da época, trinta e quatro anos depois do descritivo livro de Jean Marcadé (1962), ou da obra de Marie Delcourt (*Hermaphrodite. Myths and Rites of the Bisexual Figure in Classical Antiquity*, 1961) que apresenta contudo algumas abordagens que transcendem um estudo puramente formalista na discussão da temática. No seu conjunto, as questões levantadas na obra de Kampen, procuram demonstrar a unidade e continuidade da cultura Ocidental, relativamente à oposição decadência/ moralidade, fortemente vinculada ao pensamento Judaico-Cristão, em que as atitudes pagãs estão fortemente enraizadas. A maior parte das obras disponíveis para este estudo, anteriormente a Kampen, evidenciavam mais aspectos formais e técnicos, associados a alguns avanços antropológicos, como os magníficos catálogos de Marcadé<sup>16</sup>, na década de 1960, evitando questões que poderiam ser socialmente sensíveis, como as ligadas à sexualidade e ao género e que ultrapassavam a oposição biológica homem/ mulher. Estas questões são consideradas pertinentes, para o entendimento de obras de arte sexualmente explícitas, quer na perspectiva dos seus criadores, quer na sua relação social e pública. Por um lado, a estrutura ética e moral judaico-cristã (e quem sabe, com algumas memórias islâmicas), ainda influenciam certamente os modos de ver e julgar, mas por outro, acentuam a procura de liberdade de expressão, o que para alguns autores como Camille Paglia (*Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, 2001) ou Michel Foucault (História da

---

<sup>15</sup> Consultar Kronhausen, E., & Kronhausen, P. (1978). *The Complete Book of Erotic Art*. New York: Bell Publishing Company. Este catálogo representa o primeiro momento expositivo institucional, na Europa e Estados Unidos, onde se reuniram centenas de obras eróticas e com sexo explícito. Inclui testemunhos de artistas, críticos e curadores da época e permite-nos observar, empírica e comparativamente, questões relativas às mentalidades, liberdade de expressão, questões de género e outras afins à temática.

<sup>16</sup> O autor avança com uma proposta neutra, de não insultar nem as concepções religiosas, nem a vida quotidiana na Grécia. Marcadé, J. (1962). *Eros Kalos, Essai sur les représentations érotiques dans l'art grec*. Genève: Les Éditions Nagel e Marcadé, J. (1964). *Roma Amor, Essai sur les représentations érotiques dans l'art étrusque et romain*. Genève: Les Éditions Nagel.

Sexualidade I, 1976), se revela através de uma herança pagã. Estes modos de pensar revelam uma estrutura subliminarmente moralista e religiosa, pela acção conjunta das heranças histórico/ sociais e das censuras dominantes e oficiais mais recentes?

Transportar as possibilidades desta iconografia tão específica, do domínio privado para o espaço público, contrasta com o modo furtivo dos *peep-shows* e das já raras livrarias para adultos. E nestes espaços, o consumo de pornografia, anterior à *internet*, implicava uma declaração pública. Actualmente, os registos videográficos disponibilizados no ciberespaço assumem-se particularmente eficazes em possibilitar o acesso sem limites, pelas possibilidades solitárias do consumo, apesar de tornar públicos inúmeros actos privados, quer por iniciativa própria, quer involuntariamente, associando de igual modo uma arte sexualmente explícita a um fruir privado.

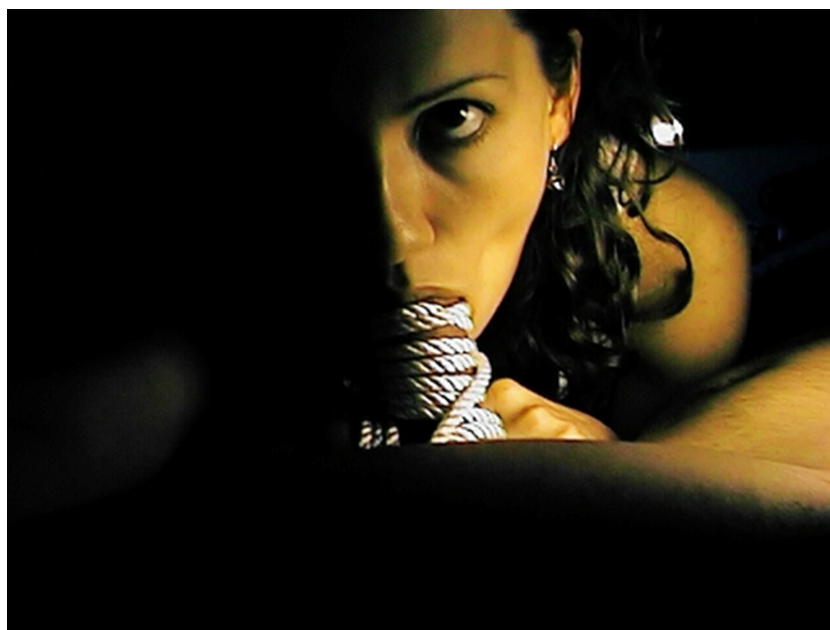


Fig. 7 - Natacha Merritt, *Digital Diaries*, 2000

A ideia de Pintura não se esgota nas artes pictóricas e esta, em oposição ao que Arthur Danto (*After the End of the Art*, 1997) anunciava no seu ensaio, não está moribunda. Existe num território abrangente, a par com as actuais possibilidades das convergências mediáticas existentes. A construção de espaços privados e de domínio público que proliferam pelas redes de comunicação de dados, designadas como *internet*, *net*, *web* ou rede, são determinantes na afirmação das expressões dos projectos pessoais e privados em que o próprio corpo é o veículo mediático, com grande exploração das

relações sexuais íntimas, em jogos de masturbação, nas cópulas encenadas e representadas, colocadas publicamente à distância de um ‘clique’. Esta paradoxal dualidade, entre o domínio público e o privado da *web*, permite a passagem para a institucionalização e legitimação de alguns dos seus actores, como o caso de Natacha Merritt (Fig. 7), nascida em 1977, com os *Digital Diaries*, (2000)<sup>17</sup>, ou anterior e em sentido inverso, Annie Sprinkle, *performer*, ex-prostituta, actualmente investigadora e também alvo de investigações sobre a sua obra, pelos seus trinta e seis anos de produção diversa e considerável, quer no cinema, quer nas performances artísticas ou nas publicações literárias, entre outras.

Na investigação bibliográfica, foi possível encontrar na Biblioteca Nacional, uma pequena colecção denominada *Erotica*, com entradas bastante desactualizadas no que diz respeito ao conceito de ‘estado da arte’, porém, com algumas obras graficamente e visualmente elucidativas, como literatura de cordel ilustrada por gravuras eróticas e/ ou pornográficas com críticas sociais, manuais de sexologia e diversos tratados médicos sobre assuntos específicos da sexualidade. Esta colecção, composta por cerca de 170 obras publicadas entre os séculos XVIII e início do XX, reunidas e doadas pelo Dr. Manuel Rita Martins e cujo conjunto é subordinado à temática erótico/ satírica e assuntos relacionados com crítica social. Integram ainda esta colecção, textos de Sade, Andrea Nerciat (1739-1800), Paul Verlaine (1844-1896), Alfred Musset (1810-1857), entre outros. Também podemos nela encontrar alguns exemplares de gravura, de Luc Lafnet (1899-1939), entre outros.

A Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian cumpriu o seu propósito na recolha de dados generalistas no que diz respeito aos artistas plásticos de referência e numa perspectiva histórica, bem como nos artistas contemporâneos, nos variados palcos internacionais, da obrigatória obra histórica de Giorgio Vasari (1511-1574), com alguns contributos verdadeiramente representativos da mentalidade da época, às mais recentes publicações em revistas sobre arte e crítica de arte, e ainda na Biblioteca da Assembleia

---

<sup>17</sup> *Digital Diaries* é uma história íntima na primeira pessoa, através da captação unicamente digital das práticas heterossexuais e lésbicas da própria autora, cujas imagens são disponibilizadas primeiramente através da internet e depois num luxuoso livro de fotografias, num processo de construção que não é exactamente e inicialmente com intuítos artísticos e de igual modo, está afastado da pornografia comercial.

da República, dados relativos a questões legais e jurídicas que permitiram leituras complementares às leituras críticas e formalistas na relação arte/ pornografia/ obsceno.

Na Biblioteca da Casa de Velázquez, em Madrid, um significativo acervo documental permitiu igualmente confirmar dados cronológicos na história das artes visuais em geral e do espaço ibérico em particular, com destaque para o estudo sobre os fabulosos achados que o Museu de Murcia (Navarro & Suárez, *Sexo y Erotismo: Roma en Hispania*, 2009)<sup>18</sup> expõe e que demonstra que a cultura visual sexualmente explícita clássica Romana se alarga para além de Pompeia. Detém igualmente uma notável secção na temática *queer* que nos permite também analisar algumas censuras medievais, bem como fontes importantes relativamente à actuação da Inquisição e da censura franquista, até à produção artística e científica actual em Portugal e Espanha.

O recurso aos centros de investigação de diversas faculdades portuguesas na área das Ciências Sociais e Humanas mostrou-se também proveitoso para aferir sobre a produção científica nacional, com algumas entradas nesta temática, porém proporcionalmente em desvantagem quantitativa, no que diz respeito a outras áreas científicas. Foram analisados os artigos relativos à temática da representação do sexo explícito, disponíveis nas bases de dados de artigos científicos, com incidência para os mais actualizados e directamente ligados à temática que estudei, nomeadamente na construção de definições relativas a conceitos como arte em oposição à pornografia e ao obsceno, entre outros afins e que se revelaram essenciais para a construção de pressupostos e para fundamentar e propor dados conclusivos.

O espaço virtual da *internet* possui hoje, recursos incalculáveis, de fontes documentais e visuais verdadeiramente fiáveis, como as bases de dados científicas, nas possibilidades comunicacionais já anunciadas por McLuahn [*Understandig Media. The Extensions of Man (Critical Edition)*, 2003] nos anos 1960 e que neste início do século XXI se demonstram fundamentais e comprovadas. Praticamente todos os museus, instituições e galerias de arte, além dos próprios artistas, possuem *websites* próprios, com considerável investimento teórico, além da existência de inúmeras obras literárias e técnicas em versão *fac simile* e acessíveis sem restrições, sobretudo publicações menos

---

<sup>18</sup> A exposição que o Museu Arqueológico de Múrcia apresentou em 2009, reuniu os principais objectos artísticos e artefactos arqueológicos nesta temática, encontrados em Espanha e conservados no tecido museológico espanhol, expondo algumas peças que nunca antes tinham saído dos locais de origem.

recentes e já livres de *copyright*, como a útil colecção de Athenaeus (*The Deipnosophists, or, Banquet of the Learned of Athenæus, século III*, trad.1854), edições completas das obras de Aretino, Sade ou Sacher-Masoch, entre tantas outras entradas bibliográficas.

Contudo, aos espaços e bibliotecas institucionais nacionais, junta-se-lhes uma quase inexistência de conteúdos relativos às temáticas da sexualidade explícita na sua relação com as artes plásticas, em contraste com as livrarias (presencialmente ou em rede), permitindo um conseqüente enriquecimento dos recursos bibliográficos, em monografias, catálogos e revistas, de obras específicas, sobretudo em língua inglesa, tendo encontrado algumas e muito recentes fontes documentais em língua portuguesa e de produção universitária, o que é positivamente revelador de uma área em expansão e com um interesse crescente, apesar de reduzidas investigações no território nacional nesta temática.

É a partir dos finais da década de 1960 e durante a seguinte, que começam a surgir com mais frequência, artigos em periódicos específicos do meio artístico visual, bem como outros mais abrangentes, relativos à produção artística que, por sua vez, a par das revoluções sociais e sexuais que emergem nesse período, anunciam progressivamente as questões e objecções nesta temática. Visivelmente, a questão feminista é pioneira, com todas preocupações de identidade, género e igualdade, numa legítima guerra entre os sexos, que se dá num teatro político conservador e patriarcal e que não vê com bons olhos esta controversa luta. Em primeiro lugar, é necessário definir uma posição de respeitabilidade social e que configure outras actividades para além das instituídas (família, lar e serviços) e através da visibilidade e das possibilidades de divulgação acessíveis já em larga escala, nos meios de comunicação social, é possível fazer passar a mensagem. Sobretudo a partir da década de 1990, começam a aparecer com mais regularidade, estudos específicos, nesta área da representação da sexualidade e desenvolvendo aspectos que ultrapassam a análise formal da obra em si, apesar de comparativamente com outras áreas científicas, serem em número muito reduzido. De facto, o último quarto do século XX é revelador, quer na produção artística que assinala importantes rupturas nos paradigmas sociais e morais da cultura Ocidental, quer na conseqüente produção crítica e na sociologia das artes visuais, na construção dos contextos históricos. O que representa a emergência dos grupos GBLT, a par dos movimentos feministas tem implicações quantitativas e qualitativas na produção

científica e literária, como os estudos sobre sexualidade, de Alfred Kinsey (1894-1956), suficientemente influentes na transformação dos valores sociais e culturais nos Estados Unidos, principalmente na década de 1960.

William Masters (1915-2001) e Virginia Johnson (1925-2013), marcam claramente o reconhecimento da sexualidade humana como uma ciência, mesmo com alguma controvérsia no que diz respeito ao tratamento da homossexualidade, à data considerada uma desordem psicológica, com tudo o que estas relações podem gerar na opinião pública e na construção de modelos de autocensura e castração intelectual.

Também a sexóloga Shere Hite (n. 1942), autora de uma das mais polémicas (e vendidas) obras sobre a sexualidade feminina, lançada em 1976, a partir dos estudos de Kinsey e de Masters & Johnson, aumenta exponencialmente o debate sobre o feminismo (Hite, 2004) e que até hoje se mantém em franca actividade investigativa na área. É também significativa, a crise da SIDA/ HIV, que a partir de 1980, tem um enorme impacto social nas sociedades contemporâneas, na criação de novos paradigmas morais e novos comportamentos que se instalam a partir das questões da discriminação sobre os homossexuais, considerados grupos de risco e transmissores da doença.

Em consequência a estas revoluções e momentos sociais ímpares, há uma produção científica e todo um universo literário e artístico considerável, que não serve apenas como referência e influência aos artistas portugueses, já que em Portugal, há também, a partir de 1974, todo um conjunto de mudanças políticas, em primeiro lugar, no que representa a Revolução de 25 de Abril, imediatamente acompanhadas das revoluções sociais e sexuais que se exigiam, desde o Maio de 1968, em França, aos momentos expressivos e de ruptura no território norte-americano. Mas Portugal, ao contrário dos Estados Unidos ou França, estruturados há muito nos pressupostos democráticos, esteve demasiado tempo numa ditadura que praticava a censura, instituindo mesmo o ‘exame prévio’, o que por si, devido às consequências da sua prevaricação, foi talvez suficiente para impedir publicamente, entre outras coisas, a realização de uma arte, erótica, ou pornográfica, ou sexualmente explícita, continuando neste registo após a Revolução dos Cravos, dadas as realizações esporádicas neste sentido, visíveis apenas no circuito galerístico a partir da década de 2000, sendo que no conjunto das instituições públicas, é possível encontrar apenas alguns exemplos significativos dessa ruptura.

Inicialmente, a estrutura para a abordagem desta investigação considerava uma organização cronológica da temática, do presente para o passado, em primeiro lugar, a partir dos momentos significativos mais recentes, organizados na provocação das relações controversas entre público e obra. A leitura destes dados, no seu próprio tempo, permitiu também uma aproximação mais específica e imediata, apoiada em esclarecimentos dos próprios autores, obtidos em entrevistas que permitem a confirmação ou desambiguação de pressupostos e outros dados existentes em publicações de carácter genérico para o grande público, por vezes, com alguns ornamentos editoriais. De qualquer modo, as publicações genéricas estão sempre demarcadas pelas linhas editoriais que perseguem, suportadas nos próprios filtros. Dos momentos significativos de ruptura, é de destacar a polémica que Lynda Benglis provocou na revista *Arforum*, em 1974, e que entre expressivas reacções na opinião pública, provocou, ou acelerou a formação da revista *October*, por Rosalind Krauss, de linha mais conservadora, com resultados significativos nos territórios artísticos femininos na década de 1970 e seguintes (Seiberling, 1975).

Em Portugal, é também de notar, por um certo período, uma linha editorial mais provocatória da moral e dos bons costumes na Revista Umbigo, com algum investimento na captação de eventos artísticos desafiadores destas questões, resultando de igual modo em produções exclusivas para este projecto editorial, contudo, com um impacto reduzido.

No panorama artístico nacional, são relativamente poucos os artistas que trabalham com alguma regularidade (ou ocasionalmente) e com visibilidade, temáticas do sexo explícito, não sendo em número suficiente para conduzir a uma interpretação de dados solidamente sustentada em processos experimentais. Do mesmo modo, a literatura nesta temática, entre ficção e ciência, é claramente reduzida no território português e só a partir da segunda metade do século XX tem alguma expressão, acentuando-se com a passagem para o XXI (Santana & Lourenço, 2011). No entanto, talvez seja possível formular um pressuposto sustentado em investigações científicas que intersectam os domínios de intervenção de obras desta natureza e que procuram resolver a controvérsia estruturada na discussão das relações entre erotismo, pornografia e arte, socorrendo-se ainda das interpretações a adjectivos como ‘obsceno’, ou ‘indecente’ bem como nos sentimentos resultantes, como ‘pudor’ ou ‘vergonha.’ Assim, as leituras conduzem-nos repetidamente no sentido de aprofundar as raízes dos seus significados, optando então por uma organização do documento global a partir de uma abordagem cronológica e que

recupera o conceito artístico e clássico da pornografia, que hoje é completamente apenso de conteúdos com carga social negativa.

A primeira parte deste estudo, intitulada ‘Leituras do Interdito’, trata da recuperação dos conceitos históricos e das definições diversas que a pornografia comporta, de acordo com as manifestações artísticas documentadas, numa ordem cronológica crescente e referente à arte sexualmente explícita e transgressiva que se conhece. A partir do período clássico, sem demasiada atenção formal às obras e artefactos, não apenas por estarem completamente estudadas e dissecadas, mas também porque se procura aqui o entendimento do que representa o conceito de pornografia, na interpretação do cruzamento em obras de arte sexualmente explícitas, podendo configurar dois tão intensos e individuais atributos formais e culturais que legitimam a própria investigação pictórica e formal na qual este estudo é consequente.

Estas leituras desenvolvem-se então por diversos períodos representativos da temática explorada, encontrando na Renascença Italiana, a génese do conceito actual, que atribui uma carga moral negativa à produção erótica e pornográfica visual e literária, não sendo todavia um factor impeditivo para a sua produção, dados os contextos sociais e religiosos da época. Avança até ao final do século XIX, em diversos momentos que a caracterizam, culminando no século XX, nas revoluções sociais e sexuais e no modo como a imagem sexualmente explícita se integra na informação visual até ao presente.

A segunda parte desenvolve-se como ‘Escritas do Interdito’, título relativo à produção artística visual contemporânea, a partir das revoluções sociais e sexuais, determinantes para a produção artística e visual que a partir dos anos 1960, tem um papel incontornável nas questões de género e identidade sexual, quer nos movimentos feministas, quer nos movimentos *queer*, sobretudo nos Estados Unidos da América, palco das principais mudanças de paradigma neste campo, com repercussões claras nos artistas europeus.

Em Portugal especificamente, estas revoluções sociais acontecem também em conjunto com uma importante mudança política, desde o Maio de 68, em França e transversalmente à Revolução de 25 de Abril de 1974, que se figurava como portadora de uma nova ordem social e cultural. A Revolução dos Cravos, como ficou conhecida, teria o papel de salvar da escuridão intelectual, social, económica e política, um país

desgastado já desde a Ditadura Militar de 1926 e que em 1933 se tornaria num Estado Novo, que se tornaria naturalmente velho e obsoleto, face ao contexto europeu.

Um país que fez da Censura e do Exame Prévio, uma arma de castração cultural, cujo único momento institucional colorido foi realmente o lápis azul dos censores, símbolo máximo de uma censura de juízo arbitrário. Apesar do ambiente aparentemente propiciador para uma esterilidade intelectual, não podemos esquecer de toda a produção artística realizada em território nacional, nas artes plásticas, na música, no teatro e no cinema. Contudo, no que diz respeito à temática aqui apresentada, pouco há para registar, comparativamente ao que se fazia fora das fronteiras nacionais, sendo de destacar neste contexto, o pintor Marcelino Vespeira (1925-2002), ou Júlio Pomar, com grande produção erótica, mas que passaria mais tempo no estrangeiro, estando ambos exaustivamente investigados no território nacional, com as necessárias referências oportunas em contextos próprios.



Fig. 8 - Maria José Aguiar, *Pintura*, 1974  
Óleo sobre tela, 130 x 159, 7 cm. Coleção Centro de Arte Moderna, F.C.G./ Lisboa

Neste panorama reduzido e redutor no contexto político, encontramos Clara Menéres e também Maria José Aguiar (Fig. 8), que se lançava no meio artístico e cuja produção foi visivelmente afectada nas mudanças de paradigma que o 25 de Abril de 1974 encaminhou. Abril veio anunciar novas escolhas, mas parece que nesta temática tão específica, se manteve um clima de silêncio moral, com repercussões no tecido criativo

nacional. Por um lado, porque os pressupostos de oposição ao regime se desmaterializam e por outro, há a necessidade urgente de recuperar tudo o que ainda era ausente do território geográfico e cultural português e que há muito era visível no estrangeiro, tendo como pano de fundo e igualmente como uma referência futura, a exposição *Alternativa Zero - Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea* (1977), conceptualizada por Ernesto de Sousa e apresentada na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Lisboa, destacando-se para esta investigação, Clara Menéres e Julião Sarmiento.

Significativamente, no que diz respeito às artes visuais nas temáticas desta natureza, Sarmiento desenvolvia um trabalho experimental a nível formal, na exploração da fotografia e do *super 8* mm, acompanhando as referências e influências norte-americanas. São muito poucos os exemplos significativos, ainda que certamente muitos tenham passado à margem. Lagoa Henriques, por exemplo, sempre trabalhou em pequenos desenhos eróticos, com uma produção considerável, na sua linguagem gráfica gestual, escorregadia e narrativa, mas pouco interesse tinha em mostrar essa produção, sobretudo porque lhe interessava pouco a polémica à volta de orientações sexuais.

Em 2001 e 2003 respectivamente, na Galeria Quadrum, em Lisboa, apresentam-se trabalhos sexualmente explícitos que se revelam publicamente provocadores. O primeiro, um projecto colectivo, intitulado *Verão*, com obras de Cerveira Pinto (n.1952) e a partir da produção sexualmente explícita de Luís Herberto (n.1966) e António Carvalho (1969), entre outros, para além da rodagem de um filme pornográfico com intenções artísticas, apesar do insucesso neste sentido, com a assinatura de Ana Antunes e participação de outros artistas plásticos na construção cenográfica. O segundo, um projecto individual com contornos académicos, com o título *Sonhos Húmidos*, da autoria de Luís Herberto. Segue-se em 2008, na Galeria 111, uma exposição individual de Gabriel Abrantes, e em 2009, uma iniciativa privada conjunta de João Pedro Vale e de Nuno Alexandre Ferreira, que apresentam, em contexto artístico, um filme porno com características declaradamente *gay*, e novamente em 2011, da mesma dupla, uma exposição com contornos panfletários e sem conteúdos explícitos que envolve a recusa de uma instituição privada e o conseqüente apoio da Câmara Municipal de Lisboa,

provocando alguma controvérsia no meio artístico, pelo carácter homofóbico que sustentou a anulação do projecto de Vale e Ferreira.

A terceira e última parte deste estudo, é exclusivamente relativa ao projecto prático de Pintura, projecto esse que foi também o estímulo fundamental, necessário e suficiente para este programa de estudos, pensado primeiramente em pressupostos teóricos, desenvolvendo-se naturalmente em diversas manifestações experimentais e visuais, analisando reacções directas a tais eventos. A nossa proposta para a obtenção do grau de Doutor, apresentava já um conjunto de dados resultantes de projectos expositivos realizados na Galeria Quadrum, em 2001 e 2003, respectivamente, determinantes, por um lado, na reiteração da temática escolhida, que apesar da progressiva produção de textos e artigos científicos (ainda em número reduzido comparativamente a outras áreas investigativas das Ciências Sociais e Humanas e das Artes Visuais), contém ainda algo de obscuro, num território que se revela problemático e que só recentemente é aceite e legitimado para a sua visibilidade.

No território específico da produção artística, para além de reduzidas incursões no território nacional, de grupos LGBT motivados por uma agenda ideológica com características próprias, dependentes de relações de género e identidade, são reduzidas as respostas às interrogações e inquietações neste sentido, numa área que continua a suscitar inúmeras perplexidades, ao tentar visualizar as linhas de fronteira entre o território instável que gere o socialmente admissível e as consequências estéticas do que é interdito.

Numa linha de pensamento do acto artístico como provocação, foram examinados os diversos momentos expositivos, já propostos no projecto inicial apresentado, de modo a avaliar reacções do público aos conteúdos sexualmente explícitos e a outras propriedades intencionais provocatórias das obras apresentadas, nomeadamente, na Cidadela de Cascais (2009), na Fábrica Braço de Prata (2010), na Fundação D. Luís/Centro Cultural de Cascais (2011), no ISEG (2012), ao abrigo de uma parceria com a FBAUL, num projecto do Professor Pintor Ilídio Salteiro e ainda no Hospital Universitário de Coimbra em 2012.

[PARTE I]

LEITURAS DO INTERDITO

[Cap. 1]

**Arte e/ ou pornografia**

[Cap. 2]

**Contextualização e memória moderna**

[Cap. 3]

**Pornografia contemporânea: Legado e permanência**

[Cap. 4]

**Sexualização da cultura contemporânea**



[CAP. 1]

## **Arte e/ ou pornografia**

### **A relação arte/ pornografia.**

Que significado atribuímos presentemente à palavra pornografia, quando a associamos à produção artística visual? Poder-se-á falar em legitimação de conteúdos pornográficos através da intenção artística, devido à sua correspondência formal, como é aparente em algum cinema, fotografia, literatura ou pintura? Este é um assunto que, regra geral, provoca algumas objecções e também alguma perturbação, já que estas temáticas estão envolvidas por filtros sociais, que entre vergonha e pudor, fazem baixar o tom de voz em conversas públicas, ou num debate mais aceso, provocam algum desassossego nas pessoas em redor. É uma temática geralmente controversa, pois ainda não estão definidas claramente as suas fronteiras, oscilando o seu debate entre a provocação e a obscenidade, levando por vezes ao questionar sobre a pertinência de obras com estas características, quer formalmente na representação objectiva dos seus conteúdos, quer na intencionalidade dos conceitos que as originam. Estas interrogações alargam-se a qualquer forma ou meio, mesmo quando estão em causa representações de representações, como citações visuais que a Pintura recupera do cinema de grande distribuição, da literatura, ou de qualquer outro referente. Os significados para erotismo e pornografia, utilizados nas artes visuais não são consensuais e por vezes, nem mesmo pacíficos. São claramente visíveis, particularmente na arte contemporânea, em artistas plásticos como Thomas Ruff (1958), Ghada Amer (n. 1963), Robert Mapplethorpe ou Jeff Koons (Fig. 8), entre muitos outros, obras que podem eventualmente ser classificadas num universo pornográfico, devido aos seus conteúdos sexualmente explícitos acrescidos das características habitualmente proprietárias do género. Situam-se contudo, como obras

críticas, de referência ao universo pornográfico ou a questões relativas à sexualidade, mas não deliberadamente pornográficas, mantendo a discussão na diversidade de opiniões e manifestos que promovem. São mesmo os próprios autores que colocam o filtro da não-pornografia na sua produção sexualmente explícita, como Julião Sarmento, no panorama português, como um exemplo para uma exploração de territórios tangenciais à imagem pornográfica, ou de um modo declarado e polémico, o norte-americano Jeff Koons, que remete para o espectador as possibilidades imaginativas neste campo, insistindo no carácter sugestivo da obra e na construção do erótico que se sobrepõe publicamente ao pornográfico<sup>19</sup>, ao tornar públicas imagens desta natureza, em que a arte se revela nos conteúdos dissimulados e a pornografia se esconde no revelar (Maes, 2012). No que Kieran (*Pornographic Art*, 2001) reafirma ao considerar o pornográfico como uma subespécie do erótico, já que em comum há o recurso às representações sexualmente explícitas, mas com diferentes objectivos e intenções. Estas referências ao universo pornográfico sublinham a existência de uma cumplicidade formal e conceptual, também como consequência das possibilidades que a mediática e efémera cultura televisiva e videográfica anunciou já desde a década de 1970 (Spalding, 2003) e que presentemente evoluiu para a *internet* numa globalização que se tem demonstrado irreversível.

Coloca-se do mesmo modo a situação inversa, quando alguma da pornografia comercial se aproxima da intenção artística, em aspectos formais e conceptuais, proporcionando-lhe valor artístico (Bartel, 2010)<sup>20</sup>. Esta realidade é muito visível em produções visuais que, estando completamente integradas na subcultura pornográfica, no modo como o termo é social e presentemente entendido, suscitam interpretações em variados sentidos, como por exemplo, *The Rise of the Roman Empress*, uma obra filmica que Ilona Staller (n.1951) protagonizou e produziu em 1987, referida como uma

---

<sup>19</sup> De acordo com a entrevista de Jeff Koons a Robert Storr, na revista *Art Press* de Outubro de 1990, relativamente à série *Made in Heaven*, que contém cenas sexualmente explícitas em ostensivos ‘close-ups’ fotográficos. Koons remete a intenção pornográfica para o interesse e opção do espectador. Esta exposição estreou em 1991 em Nova Iorque (*Sonnabend Gallery*) e conseguiu mais cobertura mediática que qualquer outra exposição, pelo menos até à data. Os conteúdos sexualmente explícitos, representados por Koons e Staller, provocaram uma controvérsia considerável, apesar de todo o repertório de pénis e vaginas já existente na arte contemporânea, em artistas da época como Robert Mapplethorpe, Cindy Sherman ou Nan Goldin, entre tantos outros.

<sup>20</sup> Bartel propõe também uma distinção ambígua entre o ‘interesse pornográfico’ e o ‘interesse artístico’ do espectador sobre o seu objecto de contemplação, mantendo com algumas ressalvas que um objecto pornográfico pode ter valor artístico, se tivermos em conta apenas as qualidades formais da obra, já que um interesse pornográfico as ignora, para procurar apenas estímulos sexuais na figuração, o que perpetua neste sentido, a discussão da relação arte/ pornografia.

importante fonte documental nos processos de apropriação de Koons, relativamente à sua polémica série *Made in Heaven* (1991) e na mesma esfera conceptual de Annie Sprinkle ou Cosey Fanni Tutti (n.1951), artistas *performers* com reconhecida actuação na pornografia comercial, apesar dos seus percursos distintos (Avgikos, 1993).



Fig. 9 - Jeff Koons, *Red Butt (Close Up)*, 1991  
Tintas de óleo (serigrafia em tela), 149,9 x 229,9 cm. Colecção privada.

Mas a intenção do artista, projectada na obra de arte, não é suficiente. É necessário também compreender-se a intenção dos espectadores, que através das suas críticas e interpretações, permite a formulação de juízos de valor, que por si, têm também um papel determinante na sua classificação. Uma mesma obra possibilita diversas interpretações a um mesmo espectador e em tempos diferentes, de acordo com o seu interesse no momento ou com o seu estado de espírito e que alargando este universo a outros espectadores, as possibilidades interpretativas aumentam proporcionalmente.

Quando no discurso sobre a Pintura, se destaca o sexualmente explícito definimos de um modo geral um campo de relações provocatórias, que se estende para além da apresentação formal em si, subordinadas a categorias como obscenidade e conceitos muito próximos, como pudor ou degradante, por exemplo, mas também com cargas emotivas associadas ao prazer da contemplação. Estas relações estão dependentes de juízos morais arbitrários e a sua combinação resulta numa dificuldade acrescida em sistematizar representações desta natureza num género específico das belas-artes, como

pintura de paisagem ou retrato. É mesmo difícil demarcar imagens que representem explicitamente actos sexuais dentro de uma ideia geral de Arte Erótica, muito por conta de questões morais.

Todavia, estes propósitos não se esgotam nas artes pictóricas, nem no enquadramento meramente heterossexual, como podemos observar a partir dos últimos vinte e cinco anos do século passado, estruturando-se historicamente como um palco de mudanças significativas nos padrões sociais das culturas ocidentais capitalizadas. São claramente anos que tornam visíveis as rupturas sociais e consequentes mudanças nas mentalidades, o que se conseguiu a partir das revoluções sociais e sexuais dos anos 60 (Corral, 1998), sem esquecermos o que expressaram as grandes mudanças sociais e políticas nos anos 80, no que significou o flagelo da SIDA/ HIV, no contexto dos comportamentos sociais dos direitos humanos, nas liberdades sexuais e no que fazem emergir na questão da identidade social e colectiva e nas consequências a nível individual (Melo, 1998).

Nas entrevistas aos artistas visuais, confirma-se um sentido generalizado para separar as representações em temáticas da sexualidade explícita do epíteto ‘pornográfico’, e assim atribuir-lhes significados ambíguos, como podemos certificar nas declarações de artistas como Koons (Storr, Jeff Koons, 1990)<sup>21</sup>, David Salle (n.1952), ou Julião Sarmiento, por exemplo. Em Salle, a questão do nu explícito, mesmo com os habituais clichés da pornografia e na perspectiva do *peep-show*, tem um efeito que é totalmente desligado deste sentido e dificilmente poderiam ser catalogados como pornográficos pela sua aparente e superficial estrutura formal (Salle, 1988). Muitos críticos contemporâneos de Salle serviram-se das suas obras como uma oportunidade para discursar sobre pornografia, como se as próprias pinturas o fossem realmente. ‘*A essência da pornografia e da sua falha*’, de acordo com Robert Storr, ‘*está na monotonia da provocação*’, uma falha imaginada que Storr evoca na multiplicidade criativa de Salle (Storr, *Art, Censorship, and the First Amendment: This Is Not a Test*, 1991). Aliás, a atribuição de uma carga erótica ou pornográfica é na verdade, uma atribuição falhada, pois o trabalho de Salle tem mais a ver com uma permuta comunicativa das dinâmicas das identidades

---

<sup>21</sup> Koons remete a premissa da pornografia para o observador, ilibando-se desta categorização. O facto de “*Made in Heaven*” estar estruturado num filme com sexo explícito e com uma ex-atriz *porno*, devolve ao espectador a categorização, em que este associa elementos chave no modelo dos filmes pornográficos: penetração, sexo explícito e um guião limitado.

sexuais, do que realmente sexo ou prazer, o que também acontece em Cindy Sherman (n.1954), Ronald Kitaj (1932-2007), Eric Fischl (n.1948) ou mesmo Andy Warhol [1928-1987] (Liebmann, *David Salle*, 1994).

Em Julião Sarmiento, certas imagens têm muitas vezes uma aparência que poderia ser a da pornografia, pelo que escondem e assumem em simultâneo. São interpretações da sexualidade, mas não pornografia, já que em si, esta só tem vantagens por parte do espectador que se fixa a um acto, nos limites de uma narrativa descritiva e transparente. Sarmiento apropria-se do assunto pelo seu acto, sem explorar atributos excessivamente explícitos e envolve-o em objectos que o negam ou afirmam.

Por outro lado, Ghada Amer uma artista que em determinado período da sua vida estrutura obras cujos referentes são directamente extraídos de revistas pornográficas para públicos masculinos, está particularmente orientada para questões da identidade e sexualidade femininas, configurando também um provocatório jogo de sedução. Amer rejeita as primeiras teorias feministas que assumem a negação do corpo para prevenir a vitimização: '*Acredito que todas as mulheres deveriam gostar dos seus corpos e utilizá-los como ferramentas de sedução*' (Amer, 2008)<sup>22</sup>.

Contudo, em *Hero, Captain and Stranger*<sup>23</sup>, de acordo com os seus autores, João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira (2009), tem reforçado intencionalmente o seu carácter '*porno*'<sup>24</sup>, bem como *Budapest (Prostitute and Client)*, de 1994 (Fig. 10), do artista Andres Serrano (n.1950), ou *nudes mb09* (Fig. 11), de Thomas Ruff, datada de 1999 (Pollack, 2002-03). Por outro lado, há artistas que acentuam ainda mais estas características, fazendo do próprio corpo referente e obra, como Robert Mapplethorpe, que nos finais dos anos 70, produz um conjunto de fotografias, denominadas *X Portfolio*, apresentando imagens sexualmente explícitas e práticas sadomasoquistas no universo homossexual. Mais recentemente, Natacha Merritt (n. 1977), que afirma as suas necessidades artísticas e sexuais como uma e a mesma coisa, utilizando a *internet* como

---

<sup>22</sup> Cfr. (Ghada Amer, *Artist Biography*, 2008). Nas suas tapeçarias sexualmente explícitas, Amer recusa os enquadramentos repressivos e estabelecidos para regular atitudes relativas ao corpo das mulheres, em oposição à primeira vaga de teorias feministas que negam o corpo para prevenir a vitimização.

<sup>23</sup> (Vídeo, P/ B, som, 68 min, dimensões variáveis, 2009). *Hero, Captain and Stranger* faz parte da exposição *Moby-Dick*. Baseia-se no livro *Moby Dick*, apresentando-se como uma '*versão pornográfica*' segundo as categorias sexualizadas definidas por Robert K. Martin no seu livro *Hero, Captain, and Stranger: Male Friendship, Social Critique, and Literary Form in the Sea Novels of Herman Melville*.

<sup>24</sup> João Pedro Vale (Identidade e queer: provocação ou afirmação? Entrevista a J.P.V., 2013) assume esta posição de não camuflar os conteúdos, também enquanto atitude panfletária.

próprio meio de actuação, cujos *Digital Diaries* assumem as suas próprias experiências sexuais e se tornam acessíveis em privado, reforçando as características voyeurísticas<sup>25</sup>.



Fig. 10 - Andres Serrano, *Budapest (Prostitute and Client)*, 1994  
Impressão Cibachrome, 115,7 x 90,6 cm, Colecção privada

A pornografia é também um género em que é suposto revelar tudo o que há para revelar. Assim, previamente a uma abordagem histórica que nos situa cronologicamente o uso do termo, é pertinente apresentar uma análise descritiva dos diversos conceitos que a pornografia possibilita, estruturada na investigação académica que apresenta interrogações e propostas para definições específicas nesta matéria. Unir conceitos respeitantes aos universos da arte e da pornografia numa mesma afirmação, implica traçar

---

<sup>25</sup> Cfr. (*Digital Diaries*, 2000). Os momentos digitais de Natacha Merritt configuram-se numa interacção íntima com o seu público, quase em ritmo 'non-stop', em que assume o próprio corpo como o seu referente de eleição neste *work in progress*, em constante apresentação, posando para a câmara em todas as ocasiões, quer no banho, na cama, num acto sexual com alguém ou mesmo masturbando-se, com ou sem acessórios.

uma linha questionável, já que numa primeira análise, remetem para campos que exploram diferenças entre valores morais e estéticos, sendo o suficiente para uma discussão controversa que afasta a forma artística dos conteúdos pornográficos.

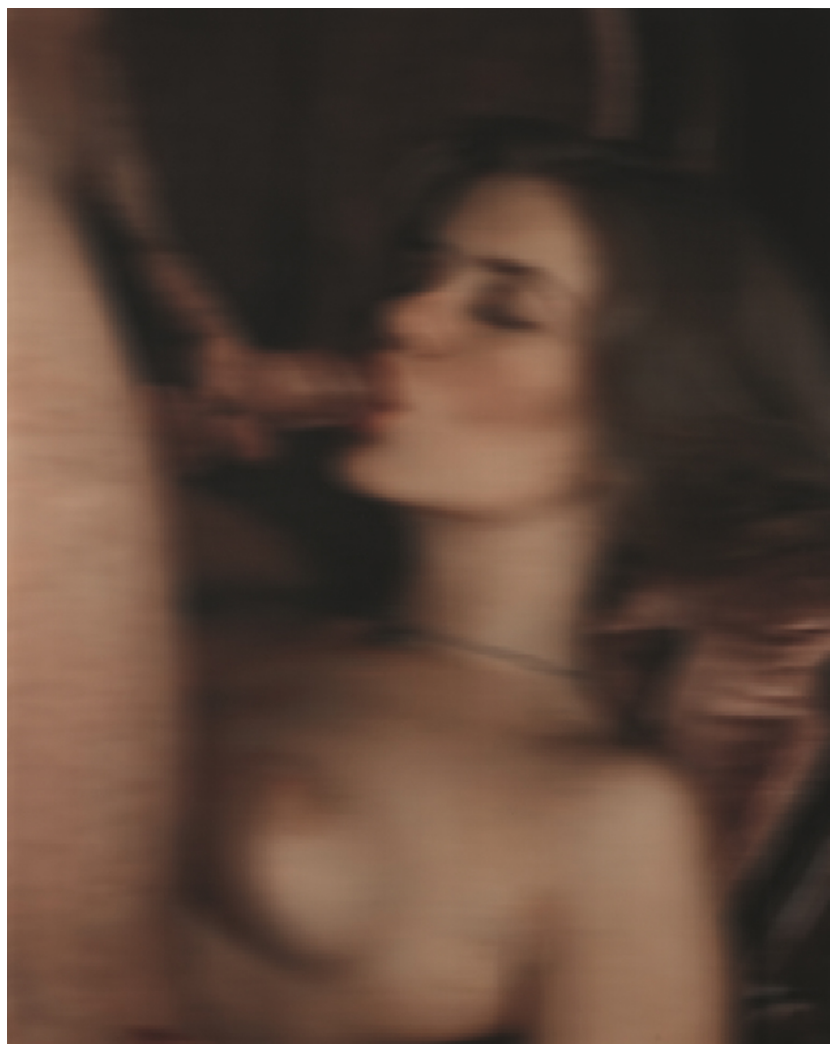


Fig. 11 - Thomas Ruff, *nudes mb09*, 1999  
Impressão colorida, 120.5 x 96.4 cm. Coleção privada.  
(assinada, numerada e datada 'T Ruff, 1/5, 1999' no verso)

O propósito essencial da pornografia visual, de um modo genérico e de acordo com alguns dos autores referidos neste texto, está precisamente no estímulo sexual através de imagens sexualmente explícitas. Também de um modo geral, parece existir um consenso em que nesta categoria, se enquadram certas imagens dotadas de uma categoria de realismo tão particular, que para uma imagem ser reconhecida como pornografia, necessita de uma aproximação mimética a uma realidade que promova a transposição emotiva necessária para o estímulo erótico, o que acontece na fotografia ou em

representações naturalistas, excluindo certas formas gráficas e pictóricas que explorem uma carga expressiva do gesto. Dada esta intenção tão específica do estímulo sexual que, Christy Mag Uidhir e John Henry Pratt apresentam (*Pornography at the Edge: Depiction, Fiction and Sexual Predilection*, 2012), sustentando uma relação sólida entre observador e objecto representado, o facto é que nem todas as imagens sexualmente explícitas são categorizadas neste sentido. São imagens que podem possuir uma orientação aparentemente pornográfica e que são posicionadas num subgénero que diverge da pornografia prototípica, no que Mikkola pretende afirmar como *Porno-Art* (Mikkola, 2011), como em certas obras de Salle ou Kitaj.

O artigo de Uidhir e Pratt tem contudo uma aproximação ao tema, que paradoxalmente, recua na intenção de propor directamente uma definição sólida para o enquadramento pornográfico nas obras de arte, caracterizando a pornografia numa estrutura minimal e reduzindo-a a uma identidade abstracta em que um trabalho específico é pornografia, apenas se for visualmente representado e se o seu objectivo primário se dirigir para o estímulo sexual e satisfação neste sentido da sua audiência, num universo de condições necessárias e suficientes para demonstrar a sua plausibilidade<sup>26</sup>. As propostas apresentadas para a resolução desta questão, partem do princípio que à partida, há todo um conjunto de incertezas estruturadas simultaneamente em dados parciais e em dados concretos. Por exemplo, quando Kieran (*Pornographic Art*, 2001) avança no pressuposto que a pornografia tem como objectivo o estímulo sexual ou o desejo, ou Jerrold Levinson (*Erotic Art and Pornographic Pictures*, 2005) que se agarra ao pressuposto de que o estímulo sexual pela pornografia tem necessariamente como objectivo a concretização num acto sexual, são extremamente cuidadosos relativamente aos padrões de estímulo sexual característicos para a pornografia. Fazem-no exactamente por não se enquadrarem nos modelos associados à construção do discurso utilizado na análise de obras de arte, que à partida, se dissocia dos objectos populares, logo, mantendo-se numa esfera de estatuto elevado.

---

<sup>26</sup> De qualquer modo, estrutura a relação pornográfica na imagem explícita para estímulo sexual, através da adopção de um estilo realista que define uma 'pornografia prototípica', divergente em obras com características ficcionais. Uidhir, C. M., & Pratt, J. H. (2012). *Pornography at the Edge: Depiction, Fiction and Sexual Predilection*. In H. Maes, & J. Levinson, *Art & Pornography. Philosophical Essays* (pp. 136-160). Oxford, GB: Oxford University Press.

Relativamente às obras de arte com o epíteto empírico de pornográfico, Matthew Kieran, no mesmo artigo, coloca também o problema como uma contradição, já que remete a sua investigação sustentada nas premissas generalistas em que as representações pornográficas pertencem a um lugar inferior, sendo no seu melhor, ‘*má arte*’ ou mesmo, exterior aos territórios específicos da arte, em que as propriedades artísticas serão indiferentes face aos propósitos de estímulo sexual da pornografia<sup>27</sup>. Contudo, tem como objectivo demonstrar que alguns trabalhos têm valor como ‘*arte pornográfica*’, o que, de um modo geral, entra em contradição com os lugares comuns do meio artístico, nomeadamente com algumas declarações dos próprios autores, face aos conteúdos sexualmente explícitos e que poderão provocar estímulo sexual em determinadas audiências. Socorre-se mesmo de obras de arte habitualmente classificadas na erótica consensual, como *Júpiter e Io* (Fig. 12), de Antonio Allegri Corregio (1490-1534), da série *Y Portfolio* de Robert Mapplethorpe e ainda autores como Antonio Canova (1757-1822), Auguste Rodin (1840-1917), ou Gustav Klimt (1862-1918), entre tantos outros, em obras deliberadamente ausentes do universo sexualmente explícito, estabelecendo assim uma objecção entre o erótico e o pornográfico, permitindo assim possibilidades de estímulo sexual para o não-explícito, apenas como mais um atributo comunicativo e visual. É um exemplo de uma separação óbvia entre explícito/ obsceno (aqui no seu sentido literal) e erótico/ artístico, no que parece ser um filtro moral para o consentimento público.

E para acentuar ainda mais esta oposição, o estatuto pornográfico de uma obra está directamente associado a propriedades representativas que implicam determinadas categorias de realismo, nomeadamente a fotografia, filme/ vídeo ou dentro do universo pictórico, em modelos miméticos muito aproximados. Apesar do facto de nem toda a pornografia visual ser fotográfica, certas categorias de imagens com características semelhantes, estão longe de satisfazer a intenção do estímulo sexual.

---

<sup>27</sup> Partindo da premissa que as representações pornográficas são caracterizadas como sexualmente estimulantes e que as representações eróticas incluem também outros estímulos, a pornografia como um subgénero do erótico pode também conter outros atributos que ultrapassam o princípio estrutural que a define no senso comum. Kieran, M. (2001). *Pornographic Art. Philosophy and Literature*, Vol. 25 (1), pp. 31-45.



Fig. 12 - Antonio Allegri Corregio, *Jupiter e Io*, c.1530  
Óleo sobre tela, 162 x 73,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien

Independentemente destas diferenças, é possível referir que tanto a pornografia, como alguma produção artística, podem partilhar conteúdos e objectivos, na medida em que a intencionalidade dos seus produtores, é uma variável comum, como é possível comprovar pelos exemplos anteriormente citados. Sendo a representação explícita do acto sexual, um dos objectivos da pornografia, construir um equilíbrio com a narrativa e manter uma relação entre o objecto e espectador, torna-se também uma extravagância ideal para uma obra de arte sexualmente explícita, contudo, possível. Numa linha que partilha alguns destes objectivos, Uidhir (*Why Pornography Can't Be Art*, 2009), por exemplo, refere que a pornografia e arte estão essencialmente relacionados com conteúdos e objectivos que tornam impossível para algo, ser em simultâneo, um e outro, podendo no entanto partilhar alguns dos seus conteúdos e objectivos, contudo, pornógrafos e artistas tentarem criar algo que é simultaneamente arte e pornografia, estarão a tentar o impossível<sup>28</sup>. Na base desta conclusão, está a afirmação que a pornografia tem apenas a intenção de estimular sexualmente, que indica como uma condição necessária para tal e não especifica se o mesmo se aplica relativamente à arte. Uidhir tenta mesmo evitar definir uma e outra de modo claro, sem contudo perder de vista as condições necessárias para ambas, já que a pornografia tem apenas a intenção de estimular sexualmente a audiência e a arte depende de outros estímulos, permanecendo esta também como uma afirmação demasiado simplificada (Ferguson, *Pornography: The Theory*, 1995)<sup>29</sup>.

Esta opção revela-se contudo improvável e é aplicável a artistas que não atribuem um carácter pornográfico aos seus trabalhos com conteúdos sexualmente explícitos, como por exemplo, Julião Sarmiento ou Cindy Sherman, em que certas imagens são muitas vezes próximas da pornografia, pelo que escondem e revelam, acentuando os significados da sexualidade e não propriamente nos actos que a pornografia comercial propõe como vantagem imediata para o espectador (*Sarmiento & Sherman, From Beyond the Pale*, 1994).

---

<sup>28</sup> A proposta de Uidhir assume-se de igual modo como demasiado neutral quando refere também que a pornografia não tem apenas o propósito primário do estímulo sexual, mas também nesta linha afasta-se da arte e aproxima-se da imagem de carácter documental. Uidhir, C. M. (2009, April). Why Pornography Can't Be Art. (T. J. Press, Ed.) *Philosophy and Literature*, Vol. 33, No. 1, pp. 193-203.

<sup>29</sup> Ferguson parte do princípio estrutural que a pornografia só é significativa se envolver um acto (sexual), dando assim significado à utilização de imagens desta categoria.

Esta interpretação aplica-se do mesmo modo na pintura narrativa e descritiva de John Currin (n.1962, Fig. 13). A fronteira indefinida que podemos aferir em trabalhos com estas características surge como matéria criativa ideal para construir um equilíbrio com a narrativa e assim manter uma relação entre obra e espectador, exterior ao género explícito que a pornografia configura, vivendo contudo das contaminações das linguagens não pictóricas utilizadas nos territórios artísticos, entre cinema, pintura e *polaroid*, provocando relações intertextuais ambíguas, (Silva, 2010), mas com carga realista necessária e suficiente para a provocação e discussão.



Fig. 13 - John Currin, *Rita, Sue and Bob*, 2011  
Óleo sobre tela, 40,6 x 60,9 cm. Coleção privada.

Aliás, em resposta ao artigo de Uidhir, apesar de reconhecer que a sua conclusão é plausível, Mimi Vasilaki (*Why Some Pornography May be Art*, 2010), avança com outras possibilidades, nomeadamente, a de alguma pornografia poder ser enquadrada no campo da arte. Como exemplo, a obra *Red Butt (Close Up)*, da série *Made in Heaven*, autoria de Jeff Koons e que representa o autor numa cena de sexo anal explícito, com a então mulher, Ilona Staller, mais conhecida como *La Cicciolina*, uma ex-actriz porno com atributos físicos pressupostos para os padrões heterossexuais do comércio *porno*. Por um lado, o contexto galerístico da sua apresentação é manifestamente diferente das revistas pornográficas tradicionais, publicadas com intuítos comerciais, independentemente do facto de estar acessível a todos, quer em livros de arte, quer pela *internet*. Por outro, o

próprio elemento de apresentação, pelo seu grande formato, contraria a pornografia corrente e impressa, de pequeno formato e portabilidade intimista. Uidhir sugere que a especificidade de cada meio pode alterar o sentido e os conteúdos formais (*Why Pornography Can't Be Art*, 2009)<sup>30</sup>. Quando Jeff Koons apresenta com Ilona Staller, *Made in Heaven*, o conteúdo pornográfico é evidente pela captação da imagem directa, remetendo para a representação explícita da pornografia, sobretudo quando se sabe que Staller foi uma actriz porno globalmente reconhecida pelas excentricidades e desvios. De qualquer modo, Staller demonstra por si, características que transcendem tanto as questões habituais da pornografia e que se aproximam dos territórios da performance, antecedendo a parceria não reconhecida com Koons. Porém, *Made in Heaven* é um produto artístico e não pertence à esfera da pornografia industrial, produzida em série e destinada ao consumo popular. Numa entrevista publicada na revista *Art Press* (Storr, Jeff Koons, 1990), cuja edição original detém no presente, atributos de colecionador<sup>31</sup>, Jeff Koons rejeita (talvez provocatoriamente) a proximidade com a pornografia, defendendo outros valores, assumindo mais uma posição formal, remetendo habilmente para o público a vantagem da possibilidade de propor outras leituras. Uidhir também refere que nem toda a pornografia é sexualmente explícita e que este atributo é secundário para a questão do estímulo sexual, já que esse estímulo é variável, apontando como exemplo, o caso do *bondage*, enquanto fetiche, entre outros. Nos limites aqui apresentados, é possível atribuir ambas as propriedades à obra *Red Butt* (1991), visto que o apelo à informação extravisual e contextual possibilita o entendimento enquanto obra de arte (Figs. 9 e 14). Conhecer e associar Staller enquanto *La Cicciolina* ao universo pornográfico, é o suficiente para identificar na obra uma carga pornográfica, dadas as características sexualmente explícitas da imagem. Em oposição, ao apresentar a imagem num contexto em que se desconheça a sua origem e/ ou a sua autoria, ou quem está representado, ou seja, na premissa do incógnito que favorece o universo pornográfico, é fatalmente remetida para a pornografia industrial. Por outro, conhecendo todo o percurso de Koons até este momento, com a sua linha provocatória em que a ironia está sempre presente, é

---

<sup>30</sup> Christy Uidhir propõe a impossibilidade da pornografia ser arte, e no sentido inverso, mantém a premissa da utilização de conteúdos pornográficos na produção artística, contudo, isto não significa que esta resulte com atributos destas duas categorias em simultâneo. Por seu lado, Mimi Vasilaki rebate especificamente este ponto de vista, atribuindo-lhe o duplo sentido devido à questão do estímulo visual e voyeurístico que caracteriza a ideia comum de pornografia.

<sup>31</sup> Storr, R. (1990, Octobre). Jeff Koons. *Art Press*, Vol. 151 N° spécial FIAC 90.

aceitável que Koons pretenda defender e confundir nesta série, os conceitos para pornografia e para arte. Assim, com o apoio parcial na análise de Vasilaki (*Why Some Pornography May be Art*, 2010) e ao artigo de Uidhir (2009), é possível avançar que esta obra tem atributos que pertencem em simultâneo aos universos da arte e da pornografia, pois se aceitarmos que Koons cria uma obra de arte que também é pornográfica, podemos interpretar neste sentido, esta e outras obras com estruturas semelhantes. O que é comum a muitas interpretações nesta temática e também presente nestes artigos é o facto de remeter sempre para o consumidor final da obra o poder comercial nas decisões neste domínio, permitindo também que a obra contenha um certo e conveniente grau de ambiguidade.



Fig. 14 - Jeff Koons, *Red Butt (Distance)*, 1991  
Tintas de óleo (serigrafia em tela), 366 x 244 cm. Coleção privada

Mari Mikkola (*Pornography, Art and Porno-Art*, 2011) sugere também, como muitos outros investigadores, que não há uma definição consensual para pornografia e que apenas há concordância nos aspectos envolventes aos artefactos pornográficos, como livros, filmes, revistas e outros produtos desta natureza<sup>32</sup>. Logo, defende que o objectivo primordial da pornografia, não é o estímulo sexual, mas sim o lucro resultante dessa cultura material, posição também apoiada por McNair (*Striptease Culture. Sex, Media and the Democratization of Desire*, 2002), quando afirma que a pornografia evoluiu das suas origens aristocráticas e libertinas no século XVI, para um sector altamente lucrativo e visível das actuais indústrias da cultura. Mikkola avança paralelamente com uma proposta de uma nova categoria artística, denominada porno art, sustentando que se um artista tem a intenção de produzir arte neste sentido, então essa obra será de facto arte porno. Nesta linha, a erótica tradicional não é suficiente, ou mesmo as representações explícitas por si, já que qualquer ilustração anatómica pode ser enquadrada neste domínio. Além disso, a designação comum de erótico também reúne uma combinação de sensações tão específicas como generalizadas. Conteúdos temáticos e universais tornam-se significantes apenas para o espectador particular e neste sentido, qualquer categoria de erótico é sempre particular, ainda que estas particularidades sejam dependentes de quem o vê, quando e como (Lippard L., 1995). Neste enquadramento, a distinção entre arte erótica e pornografia, devido à atribuição de uma carga obscena, torna-se difícil, sendo debilitada por critérios interpretativos e conceptuais que determinam os processos criativos, factores dissonantes da pornografia comercial, que em si, é restritiva ao conceito de valor socialmente ético (West, 2013).

Por outro lado, no artigo de Simon Fokt (*Pornographic Art, A Case from Definitions*, 2012), encontramos a proposta para o cruzamento de algumas definições de pornografia com ‘as mais estabelecidas definições de arte’, estabelecendo novos critérios neste sentido para atribuir o estatuto de obra de arte a alguma pornografia. Aqui, mais uma vez, deparamos com critérios que oscilam entre os conteúdos propriamente ditos

---

<sup>32</sup> Mari Mikkola, *Pornography, Art, and Porno-Art*, apresentado na conferência ‘*Aesthetics, Art, and Pornography*’, realizada no *Institute of Philosophy*, em Londres, de 16 a 18 de Junho 2011. Este evento reuniu filósofos, historiadores de arte e teóricos do cinema, reunidos para investigar o estatuto artístico e a dimensão estética das imagens pornográficas, da arte, filmes e literatura com estas características, procurando um contexto interdisciplinar que reduza o fosso no entendimento das representações que incorporam imagens e temas sexualmente explícitos. Mikkola apoia a sua proposta numa base não exclusivista e que depende dos conceitos genéricos e actuais para arte e pornografia, sugerindo um género descendente dos anteriores.

(conteúdos absolutos) e a intenção do que está representado, o que resulta numa leitura bastante limitada porque remete os conteúdos pornográficos para o domínio dos objectos, de modo que a pornografia torna objectos os seus atributos essenciais e de acordo com uma visão primária que serve de base aos argumentos feministas mais radicais, apontando para a discriminação sexual, que combina o sexualmente explícito com a subordinação dos sujeitos. Quando o feminismo se ocupava panfletariamente da pornografia, fazia-o, porque na sua relação com os seus utilizadores, enfatizava a questão da objectificação sexual do individuo, sobretudo das mulheres, posição que é comum tanto às feministas anti censura como às feministas anti pornografia, sendo que na primeira, aceita-se plenamente a questão económica como relativamente justa para as mulheres, em troca de um serviço prestado. Porém, certas determinações legais atribuem uma carga negativa à pornografia, pelo que esta representa no papel social da mulher (*Ferguson, Pornography: The Theory*, 1995). Podemos também recuperar conceitos agregados à representação vulgar da pornografia, como os conteúdos cinematográficos sexualmente explícitos com a única finalidade de estimular sexualmente os espectadores.

Mas a propósito da intencionalidade, que é um atributo fundamental nos processos artísticos, há que definir na sua função primária o modo como se processa a comunicação, em que o autor pode definir à partida, características próximas da pornografia, através da descrição da obra, do título ou de imagens com características semelhantes, assumindo declaradamente conteúdos desta natureza com a intenção de provocar. Neste contexto, possibilita que obras que não sejam representações sexualmente explícitas se aproximem intencionalmente de conteúdos pornográficos assentes na provocação, pelo que ser referido enquanto pornografia não é condição suficiente para tal. Neste caso é até possível construir um princípio coerente, dado que assumindo certos conteúdos sexualmente explícitos fora da esfera da pornografia e que alguma pornografia não necessita de ser sexualmente explícita, o facto de ser sexualmente explícito é uma condição suficiente para estimular a sua audiência., pelo que pode não ser sexualmente explícito e ainda assim, provocar estímulo sexual, abrindo assim um caminho para a leitura de que uma obra com conteúdos não sexualmente explícitos pode ser pornográfica. Assim, a questão pornográfica é inteiramente dependente da intenção do estímulo sexual, o que segundo algumas definições, no interesse da concretização sexual, individual ou em conjunto e não depende apenas de construções visuais, mas sobretudo interpretativas.

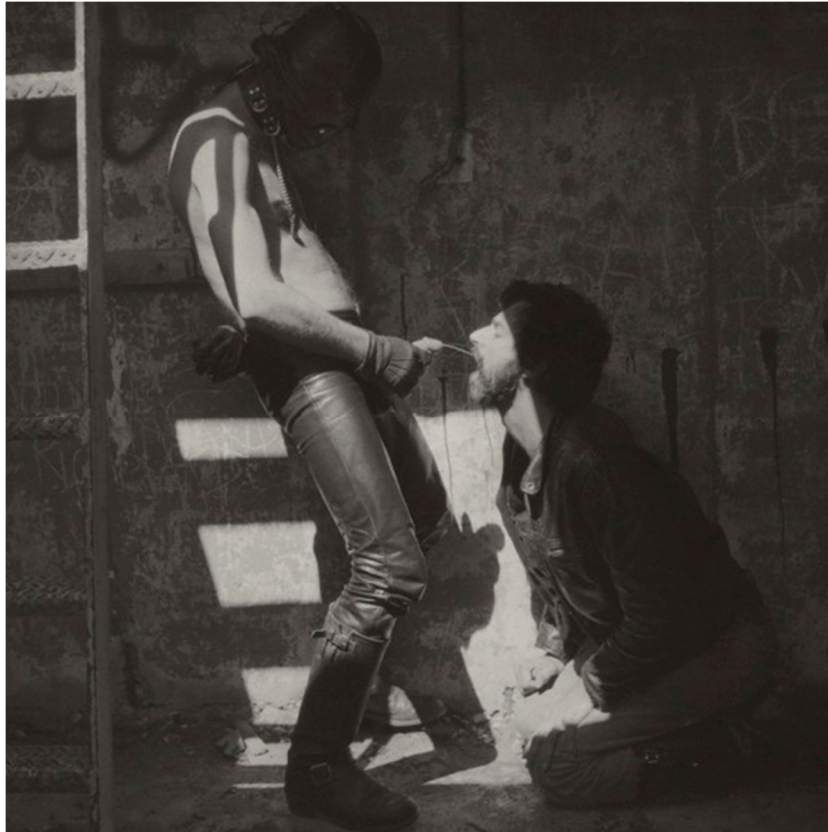


Fig. 15 - Robert Mapplethorpe, *Jim and Tom, Sausalito (X Portfolio)*, 1977  
Fotografia impressa com sais de prata sobre papel, 19,53 x 19,53 cm.  
Los Angeles County Museum of Art (LACMA)/ The J. Paul Getty Trust

Do mesmo modo que esta relação aparentemente oposta entre as funções básicas do que significa pornografia e a sua relação com os territórios da arte, possibilita todas estas questões e possibilidades anexas, uma outra, não menos importante, vem juntar-se ao rol de interrogações. Caracteriza-se sobretudo pelo valor artístico da pornografia, sobretudo se pensarmos em obras desta categoria, seja cinema, fotografia ou literatura. Ao ler a entrevista a Natacha Merritt (Bowman, 2000), relativa ao sucesso do lançamento do livro (*Digital Diaries*, 2000), que legitima a obra em progresso com o mesmo nome, acresce uma nova variável que se prende, neste contexto, da criadora ter questionado tanto o facto de ser ou não artista e de igual modo, estender a dúvida ao seu trabalho, já que a um objecto pode ser facultado esta propriedade. Também Staller recusava (aparentemente) esta categorização enquanto artista e actuava unicamente como *La Cicciolina*, *performer* porno. Por exemplo, voltando a *X Portfolio*, de Mapplethorpe há sempre a possibilidade de enquadrar o conjunto de trabalhos mais provocatório, como por

exemplo *Jim and Tom, Sausalito, de 1977* (Fig. 15), quer em revistas pornográficas (para públicos *gay*), quer nas mais prestigiadas revistas de arte, sendo a sua classificação dependente não apenas do contexto local, mas sobretudo do conhecimento sobre a obra e sobre o seu autor, como acontece presentemente, em que toda esta obra de Mapplethorpe é legitimada social e museologicamente, continuando no entanto a provocar uma recorrente controvérsia, configurando o contexto museológico como um espaço aberto para o debate, associando nesta equação a intenção do autor e a sua relação com o público.

### **Reflexões sobre a pornografia na sua relação com a arte.**

A questão do pornográfico, em conjunto com o artístico, é sem dúvida um território escorregadio, já que observamos nas atitudes que estruturam os julgamentos relativos às obras onde está presente a sua representação sexualmente explícita, uma clara indeterminação em propor definições específicas, certamente e muito por conta dos valores morais de quem as analisa, associados aos significados que um ou outro termo representam nos seus contextos históricos e sociais específicos. Neste domínio, há todo um conjunto de ideias generalizadas que aparentemente estabelecem um padrão nestas atitudes, como podemos constatar pelas leituras sobre a temática e igualmente nas entrevistas aos artistas. Por um lado, é comum afirmar que a arte rejeita o rótulo da pornografia, remetendo para uma arte menor ou de qualidade inferior, as representações que exploram conteúdos pornográficos, não as considerando mesmo como arte. Não apenas pela associação comum do pornográfico à cultura popular, como pelo facto de que a maioria da pornografia comercial não reunir intenções artísticas, mas meramente económicas (Mikkola, 2011) através da necessidade do estímulo sexual que pode provocar no seu espectador. Este enquadramento do pornográfico afasta-se portanto, da esfera criativa e intencional que se pretende no universo da arte. Kieran (*Pornographic Art*, 2001) refere que a noção colectiva de uma obra de arte profundamente obscena ou moralmente perversa (condições suficientes para a classificação como pornografia) constitui de imediato, objecto de censura e reprovação, de acordo com o seu contexto político e religioso, a que podemos sempre atribuir qualidades tendenciosas. É certamente

inconclusivo enquadrarmos na mesma esfera classificativa, a pornografia que surge no período vitoriano, as representações dionisíacas Gregas que conhecemos em registos cerâmicos, ou as gravuras de Anibal Carracci. Do mesmo modo que não agrupamos a actual pornografia que prolifera na *web* no mesmo universo criativo de Jeff Koons ou Mapplethorpe, mesmo com conteúdos formais de características ambíguas. Esta diferença entre o pornográfico, que vive da revelação de um acto com um propósito específico, e o sexualmente explícito, enfatiza artisticamente obras de autores como Lucien Freud (1922-2011), Júlio Pomar ou Jenny Saville (n.1970).

Pomar, especificamente, em determinado período do seu percurso, nas décadas de 1960 e 1970, ou seja, durante um enquadramento político que recorria à censura e ao ‘exame prévio’ como regulador dos bons costumes morais e sociais, recorre a cenas sexualmente explícitas, de um modo declarado e sem quaisquer pudores, contudo, não suscita das autoridades censórias do Estado Novo, qualquer atributo pornográfico, tendo em conta o seu historial como ex-presos políticos (Figs. 1 e 58). Por outro lado, num acontecimento recente, João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira foram rapidamente rotulados negativamente pelas características visíveis e pornográficas das cenas sexualmente explícitas do filme *Hero, Captain and Stranger*, de 2009, com declarada e assumida estrutura porno *queer*, em que os artistas produzem um filme assente em pressupostos de plena liberdade de expressão, o que de facto acontece, porque não existe recusa institucional, mas a rejeição surge no próprio círculo artístico em que se movem e é referente aos conteúdos sexualmente explícitos *gay*. A propósito de tolerância relativamente aos homossexuais, Michael Sherry<sup>33</sup> afirma que um debate público mais explícito acerca da homossexualidade intensifica as preocupações sobre uma presença *queer* subversiva na arte e na política (Sherry, 2007). São reacções muito distintas e provavelmente inesperadas para o presente e em certos círculos, o que nos leva a considerar que as escolhas relativas ao que deve e pode ser sexualmente explícito, ao que pode ser apresentado publicamente está também dependente de noções construídas nos

---

<sup>33</sup> O facto de Sherry utilizar como pano de fundo a agitação no tecido social norte-americano e no que antecedeu os distúrbios de Stonewall em Nova Iorque em 1969 é irrelevante, já que as questões estruturais referentes à sexualidade e identidade são geograficamente transcendentem em culturas socialmente idênticas e que João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira fundem repetidamente. Trabalham em evidentes condicionantes sociais dependentes de processos identitários seminais aos seus trabalhos, questionando noções como sexualidade, nacionalidade ou a própria condição do artista (Vale, Identidade e *queer*: provocação ou afirmação? Entrevista a J.P.V., 2013).

territórios morais das memórias históricas e religiosas. A noção em uso no senso-comum para o que é pornográfico não se aplica supostamente do mesmo modo a diferentes e anteriores períodos históricos em diferentes contextos sociais e políticos. No contexto político, seria de supor uma inversão das reacções (ou da sua ausência), já que assistimos historicamente a uma evolução precisamente no sentido de uma maior liberalização de conteúdos, como podemos constatar nas inúmeras obras publicadas e disponíveis nas livrarias, em temáticas sexualmente explícitas e com diferentes orientações sexuais, como por exemplo, com a chancela da editora Taschen, que reúne uma colecção considerável de livros com reproduções de actos sexuais absolutos, em forma de livro de arte.

Mas é um facto que a pornografia evoluiu como produto cultural, a par dos avanços tecnológicos e permite actualmente uma classificação visual muito específica, muito ligada à representação directa dos actos sexuais, na transparência formal e na sua redução conceptual ao próprio acto sexual, permitindo assim um avanço para o campo do erótico, de todas as outras referências que não se enquadrem neste sentido tão claro e directo e que num passado próximo estavam incluídas no pornográfico. Quer no espaço público, quer no espaço privado, os conteúdos sexualizados e pornográficos actuais diferem claramente do que significavam no início do século XX, tendo um crescimento significativo e progressivamente complexo a partir da década de 1950, que em países como os Estados Unidos da América ou a Suécia, por exemplo, surgem como um fenómeno sem precedentes na construção de uma sociedade fortemente sexualizada, visível nos meios de comunicação social, no cinema e nas artes plásticas (Lapouge, 1989; McNair, 2002). Assistimos agora a uma democratização destes conteúdos, em comparação com os períodos anteriores, apesar de para alguns autores, esta abertura levou a uma redução considerável da qualidade estética e formal, sobretudo no que diz respeito aos territórios visuais do cinema e da fotografia, principais meios difusores dos conteúdos pornográficos, mas essa é também a consequência da reprodutibilidade, em conjunto com o objectivo pornográfico. Se recuarmos ainda mais, na Renascença de Giulio Romano ou Tiziano, os livros, gravuras e pinturas consideradas libertinas, seriam produtos destinados apenas a uma minoria aristocrática e a uma burguesia alta, com possibilidades económicas consideráveis e acesso privilegiado. Os textos ou imagens desta categoria estariam longe da cultura popular e reviam-se em objectos da ‘alta arte’, refinados e com valor económico elevado, em contraste com a pornografia mais popular, que se exprimia

preferencialmente em exemplos de baixo custo, mas de acordo com a entrada enciclopédica de Lapouge, também de produção cuidada, mesmo no contexto de reprodutibilidade em que se apresentam, em temáticas falocráticas e escatológicas (Lapouge, 1989)<sup>34</sup>.

Podemos então afirmar a pornografia como um produto cultural com objectivos muito específicos, objectivos esses que diferem de diversas classificações em períodos anteriores, tornando-a, para já, como um produto inédito e aparentemente pouco associável ao universo das artes. Contudo, as possibilidades interpretativas alargam-se expressivamente a outros universos, sobretudo no que diz respeito à intenção criativa e em consequência, o discurso contemporâneo no que se lhe refere, tem também uma apologia da reversão, moral, política e social, transcendendo as regulamentações legais e os pressupostos culturais. Em conjunto com a produção artística, pode ser objecto de repulsa ou de adoração, pode ser deslumbrante ou brutal, refinada ou burlesca, pode exaltar a fúria dos seus espectadores, mas dificilmente provocará indiferença, em obras específicas e autoras como Annie Sprinkle, Cosey Fanni Tutti ou mesmo Ilona Staller, partindo do princípio que os pressupostos formadores dos conceitos estão sempre em constante mutação. O assunto da pornografia provoca sistematicamente as respostas mais pessoais, muitas das quais baseadas em pouco consumo e ideias generalizadas, ou acompanhadas do sentimento de culpa que habitualmente acompanham a procura deliberada do *porno*, uma e outra apoiadas em valores morais colectivos (Jaehne, 1983)<sup>35</sup>. Assim, a atribuição de uma carga pornográfica a uma obra de arte, depende também de um conjunto de factores externos à sua concepção e que envolvem instituições e espectadores, coleccionadores e críticos, que determinam o seu valor enquanto arte ou objecto popular. É um lugar-comum assumir que a pornografia não pode ser artística, ou no máximo, só pode ambicionar ser má arte, no modo como o termo é interpretado no contexto actual, deixando para a *erotica*, as categorias elevadas nos territórios da arte.

---

<sup>34</sup> Lapouge, G. (1989). Gilles Lapouge. Em *Encyclopædia Universalis* (pp. 738-741). Paris: Encyclopædia Universalis, Éditeur à Paris.

<sup>35</sup> Este artigo de Jaehne assenta em definições de pornografia ou *erotica* que podem parecer arbitrárias, estruturado na tarefa de analisar centenas de vídeos pornográficos para definir uma programação de um canal por cabo com conteúdos para adultos, podendo eventualmente resvalar para a censura. Jaehne, K. (1983, Autumn). Confessions of a Feminist Porn Programmer. *Film Quarterly*, Vol. 37, No. 1, pp. 9-16.



[CAP. 2]

## **Contextualização e memória moderna**

### **Memória clássica.**

Os territórios culturais a que hoje temos acesso permitem uma profusão de objectos, esculturas e pinturas, em temáticas sexualmente visíveis, que na Antiguidade Clássica desfrutavam de uma presença pública significativa e que hoje se fundamentam como importantes fontes documentais para o entendimento do passado histórico e cultural que nos estrutura e que se configura em constante mutação. A representação do nu e do que representa a nudez na arte deste período, impõe-se como uma referência fundamental em diversos momentos históricos, particularmente a partir dos ideais humanistas do Renascimento, que recupera os seus pressupostos formais, dissimulados no recurso à mitologia, o que por si, permite contornar as questões morais próprias do seu tempo, na representação de temáticas com conteúdos sexuais, delimitadas entre o erótico e o obscuro. Representações deste género e com características técnicas e formais de qualidade inequívocas, são visíveis já na antiga Mesopotâmia, no Irão, no Antigo Egipto, na Grécia e na Itália dos Etruscos, cujas influências serão completamente formativas e representam influências evidentes para os artistas de Roma e no que este enquadramento incita, permitindo ainda hoje novas abordagens teóricas, na medida em que, comparativamente com outras áreas de estudo, a sexualidade é uma área de estudos relativamente recente (Kampen, 1996; Araújo, 2000; Navarro & Suárez, 2009). São manifestações claramente do domínio público, situadas no plano religioso, no trágico, no político e no satírico, mas também no prazer erótico, onde o conceito de pornografia estava ausente, exterior às noções de proibido, clandestino ou obscuro (Marcadé, 1962), configurando um género de arte que apesar de todos os seus momentos significativos, é

sobretudo estudada progressivamente a partir da década de 1980, em campos analíticos que permitem ultrapassar a sua construção mimética e avançam noutras direcções, resultado das revoluções sociais com grande impacto que se dão a partir dos finais dos anos 60. É neste contexto social que são sujeitas a interpretações diversas, permitindo enquadramentos resultantes das transformações dos códigos morais que definem os vários momentos da nossa cultura.

Das publicações reveladoras sobre a temática, Natalie Kampen dirige, apenas em 1996, a primeira antologia que examina as representações visuais do corpo sexualizado e do desejo na Arte Antiga, propondo interpretações do papel da sexualidade, na construção da personalidade individual e colectiva das civilizações que analisa<sup>36</sup>. Recorre a metodologias que variam da arqueologia tradicional aos enquadramentos feministas contemporâneos e obrigatoriamente, pela sua influência e proximidade, é descendente das teorias que Michel Foucault (1926-1984) apresenta em 1976, no primeiro volume da sua História da Sexualidade, seguido de outros dois volumes em 1984, com propostas de leitura para estas obras, que não dependem apenas das nossas relações actuais com a temática, como também lhes são perceptíveis um conjunto abrangente e multidisciplinar de possibilidades interpretativas, entre passado e presente. Foucault determina uma fronteira na construção do pensamento nestas matérias e representa uma ruptura dos paradigmas anteriores, estabelecendo a sexualidade como o produto de um conjunto de condições históricas, ao sabor dos discursos do poder estabelecidos nas relações religiosas e políticas (Foucault, 1994). Kampen complementa a linha mais descritiva de Jean Marcadé, que em conjunto com Michael Grant, John Boardman e Eugenio LaRocca, nos finais da década de 1960 e na seguinte, procuram uma abordagem que preencha algumas lacunas nestas temáticas existentes na história da arte, avançando em publicações visualmente muito completas e respeitando rigorosamente as fontes documentais dos autores clássicos. Porém, estas leituras necessárias passavam ao lado das acções políticas e sociais dos homossexuais, das lésbicas e das feministas heterossexuais, que pelo seu determinismo panfletário, possibilitavam uma crescente existência de condições para um academismo crítico que se revia no aumento do interesse na investigação sobre a

---

<sup>36</sup> Esta colectânea de textos introduz nas temáticas do sexo explícito relativamente à Antiguidade, a questão das preferências sexuais e o seu espaço conceptual na representação, da homossexualidade e da heterossexualidade, redefinindo as atitudes e fronteiras no modo como a actividade artística se reconstrói a partir destas premissas.

sexualidade, com questões importantes de identidade nos significados sociais, e contudo, sem perder a importância dos conteúdos sexuais nestas obras. Em concordância com as revoluções sexuais que caracterizaram esse período, as questões relativas à sexualidade são apresentadas gradualmente nas décadas de 1970 e 1980, expondo um conjunto de estruturas culturais que permaneciam escondidas, revelando recursos até então pouco considerados. A importância de Foucault nesta área é indiscutível, na medida em que oferece um modo de conceptualizar as relações entre poder e prazer na história dos discursos sobre a sexualidade e como esses discursos afectam as questões de género, permitindo de seguida abordagens noutros sentidos, sobretudo quando se afastam dos modelos tradicionais. É uma cultura material tão específica que ainda hoje permite abordagens diversas na sua articulação com os contextos sociais e políticos em constante adaptação. Kampen reúne todo um conjunto de publicações na temática e propõe uma nova leitura que materializa na sua estrutura, o nu clássico e sexual, com textos sobre a homossexualidade feminina e masculina visível na arte deste período<sup>37</sup>, tendo como pano de fundo o seu tempo, que se aproxima do final do século XX, bastante favorável ao papel formativo e activo nestas questões, no modo como se formam as consciências sociais, políticas e económicas e como é que estes dados nos permitem reconstruir a noção de erótico e pornográfico. Refere a importância de Marie Delcourt (*Hermaphrodite. Myths and Rites of the Bisexual Figure in Classical Antiquity*, 1961), cujos estudos sobre a questão do hermafrodita remetem a questão visual para um segundo plano, insistindo no estatuto problemático da representação e na complexidade da experiência sexual, o que nessa época seria pouco habitual, fornecendo um conjunto de questões e dúvidas, para além da descrição visual.

Delcourt destaca a visibilidade extrema das esculturas que analisa para esta temática, ao expor conteúdos que deveriam permanecer na imaginação (no contexto da década de 1960) e ao confrontar o travestismo em rituais públicos e privados. A temática possibilita uma leitura com sentido duplo, que seria posteriormente explorada de um

---

<sup>37</sup> Ver também Dover, K. J. (1978). *Greek Homosexuality*. London: Duckworth, Brendel, O. (1970). *The Scope and Temperament of Erotic Art in the Greco-Roman World*. New York: Basic Books. Até ao ensaio de Foucault (1976), a maioria das histórias da arte não ia além de uma leitura formalista, acrescidas de algumas questões do foro arqueológico nas interpretações entre sagrado e profano, mas onde não agarravam estruturas culturais ou de foro psicanalítico, como depois se verá nos anos 80. Brendel coloca ainda a arte erótica do mundo clássico numa relação com o Egipto e com as tradições do Oriente Próximo, destacando-se uma análise disciplinada da cerâmica Grega e das pinturas em Pompeia.

modo mais radical nas composições de grande formato de Jenny Saville [*Matrix*, 1999 (Fig. 44), *Passage*, 2004-5 (Fig. 16)] ou nas esculturas intimistas de Clara Menéres, em *Concha de Vénus*, 1977 e *Berbigão*, 1980 (Fig. 17), mostrando uma realidade que nos padrões conservadores, não deveria estar presente no espaço visível.



Fig. 16 - Jenny Saville, *Passage*, 1999  
Óleo sobre tela, 213,4 x 304,8 cm. Gagosian Gallery, Nova Iorque

A relação arte/ homossexualidade, por si, permite igualmente um conjunto de leituras que dependem de outras questões, transcendentem à própria criação artística e de acordo com os seus contextos sociais específicos. Do mesmo modo que as noções de pornográfico e obsceno têm interpretações diferentes, as práticas e representação da sexualidade também detêm outras leituras, largamente difundidas na nossa cultura a partir da arte e literatura da Grécia antiga (Smalls, 2003), até porque a noção de sexualidade actual é determinada por um conjunto de matérias para além do próprio sexo e que são culturais, dependentes da moral, do conhecimento, da biologia ou da psicologia, de acordo com Marilyn Skinner (*Sexuality in Greek and Roman Culture*, 2014), que

apresenta em 2013 uma investigação que reúne a interpretação dos textos antigos com os debates contemporâneos que provocam, alargando as questões ao Cristianismo inicial nesta segunda edição<sup>38</sup>. Os conceitos de nu e de nudez são talvez das contribuições mais importantes da arte clássica Grega, sendo um facto profundamente consciente nas suas sociedades, em que o nu está associado a um ideal de representação do corpo que não é necessariamente o corpo comum, completamente exaltado em Praxiteles (século IV a. C.), estabelecendo com a *Afrodite de Cnido* um modelo formal para as épocas seguintes, posteriormente em Tiziano, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) ou no neoclassicismo de Antonio Canova. A nudez contrasta ostensivamente no que propõe, ao estar directamente subordinada às estruturas sociais mais baixas, na vergonha, na pobreza, vulnerabilidade ou humilhação (Bonfante, 2006)<sup>39</sup>.



Fig. 17 – Clara Menéres, *Berbigão*, 1980

---

<sup>38</sup> Sobretudo nas questões de género, sexo e sexualidade, sem esquecer as influências dos costumes sexuais e religiosos Egípcios, com ligações detalhadas a questões económicas, legais e demográficas para um enquadramento sociológico, completamente apoiada nos textos originais clássicos.

<sup>39</sup> Larissa Bonfante coloca-nos a questão da existência de uma abordagem de género, visível em Pompeia, um espaço de características únicas, onde é possível observar em larga escala a nudez masculina associada ao que alguns investigadores associam a um ‘estilo vulgar’, dada a natureza explícita e detalhada da genitália em exposição. Analisa a nudez feminina nas representações das civilizações mediterrânicas do Oriente Próximo e Antigo Egipto, possibilitando de igual modo, leituras aproximadas ao mesmo conceito de ‘vulgaridade.’

No mundo contemporâneo ocidental, a nudez só é aceite publicamente em *performances* artísticas e sem ultrapassar os limites do moralmente aceitável, excluindo geralmente o sexo explícito, com excepção de espectáculos perfeitamente definidos, como em Annie Sprinkle ou Ilona Staller.

A variedade da sexualidade representada em Pompeia e Herculano permite leituras tão discordantes como específicas, precisamente porque a questão da identidade de género nas representações sexualmente explícitas, é uma questão actual, mais pertinente nos limites sociais do presente, configurando as categorias de homossexualidade ou heterossexualidade enquanto construções conceptuais do século XX e que se prolongam neste início do XXI (Dupont & Éloi, 2001)<sup>40</sup>. Para Hubbard, que estuda as civilizações Grega e Latina, ainda fora da influência Cristã, o recurso ao termo é apenas pragmático porque possibilita um entendimento imediato nas relações entre o mesmo sexo (Hubbard, 2003). O repertório de preferências e actividades visuais referentes ao amor e ao sexo está espalhado por toda a parte, das casas privadas aos muitos bordéis existentes. São manifestamente sensuais e hedonistas e descendem directamente das noções Gregas de virtude, beleza e forma, apresentando uma declarada subordinação aos cultos fálicos e de fertilidade (Marcadé, 1964).

De qualquer modo, a arte sexualmente explícita existente em Pompeia e Herculano e com alguma presença significativa também em Espanha, como é possível atestar no catálogo que o *Museo Arqueológico de Murcia* publicou recentemente (Navarro & Suárez, *Sexo y Erotismo: Roma en Hispania*, 2009), não expressa exactamente a Antiguidade como um paraíso da não-repressão e ausente do interdito. Mesmo as prostitutas dos bordéis de Pompeia envergam o *soutien* para a sua actividade, revelando um pudor e preocupação com a nudez (Veyne, 1989; Agamben, 2011), numa sociedade que via como incorrecto o beijo público de um casal de esposo (Navarro, *Negotium sexual. La prostitución en la cultura romana.*, 2009)<sup>41</sup>. Estas representações

---

<sup>40</sup> Dupont, F., & Éloi, T. (2001). Acerca da utilização do termo 'pederastia', com significados claramente diferentes no contexto actual, bem como heterossexualidade, bissexualidade ou homossexualidade.

<sup>41</sup> Navarro reúne um conjunto de documentos que nos traz alguma luz sobre prostituição, do Oriente Antigo ao espaço de Pompeia e ao contexto do Cristianismo. Refere todo o conjunto de normas legais e sociais da moralidade Romana, estruturado em dados textuais e pictóricos, enquadrando especificamente a produção artística nesta temática no espaço ibérico, de acordo com os dados das recentes escavações. Navarro, A. M. (2009). *Negotium sexual. La prostitución en la cultura romana*. Em A. M. Navarro, & F. J. Suárez, *Sexo y Erotismo: Roma en Hispania* (pp. 97-117). Murcia: Museo Arqueológico de Murcia.

admitem igualmente diferentes interpretações para o que significa erótico ou pornográfico, bem como o que as representações dos diferentes actos sexuais implicam nos seus contextos próprios, sendo paradoxalmente um momento de fusão e ruptura na génese das problemáticas à sua volta, já que as noções contemporâneas de virtude, pudor ou obsceno, diferem do contexto original em que estas imagens se apresentam, do mesmo modo que a própria definição de sexualidade é inexistente neste contexto da Antiguidade, recorrendo os gregos aos ‘assuntos de Afrodite’ para se referirem às matérias do sexo (Dover, 1978). São regras muito diferentes das actuais, pelo que não podemos olhar para estas obras com o olhar carregado de séculos de sedimentação moral, originando tensões nos discursos à volta da identidade e da diferença.

### **Interdito e pornografia.**

No que diz respeito à utilização e significado da palavra pornografia, na sua ligação à representação visual, a obra de Athenaeus de Naucratis (Egipto, século III), configura em textos escritos, no enquadramento moral do Cristianismo que antecede a queda do Império Romano, a interpretação mais antiga, e em simultâneo mais próxima dos actuais conceitos que se conhece. Na sua colecção antológica em quinze livros, *Deipnosophistae* (Deipnosofistas, O Banquete dos Eruditos) tem sido uma fonte documental com relativa importância para o estudo da sexualidade e da sua representação na Grécia clássica e helenística<sup>42</sup>. O Livro XIII é especificamente dedicado às relações sociais das prostitutas e cortesãs<sup>43</sup>. Compreende também abordagens significativas que permitem observar outros aspectos alusivos a questões da vida privada e pública, como a homossexualidade, a culinária ou a representação artística do seu tempo, referindo-se especificamente aos *pornographoi* (do grego), no sentido literal de pintores que

---

<sup>42</sup> Athenaeus. (século III, trad. 1854). *The Deipnosophists, or, Banquet of the Learned of Athenæus* London: Henry G. Bohn. (Tradução de C. D. Yonge).

<sup>43</sup> O Livro XIII do *Banquete...* apresenta uma abordagem clara ao papel das prostitutas e cortesãs nas suas relações com os homens mais importantes da sociedade e em forma de diálogo (na imitação do Fédon, de Platão), apesar da ironia e do modo ficcional que lhe é atribuído não garantir com exactidão certos dados históricos.

representam prostitutas, tornando-se no século XIX uma referência nos estudos arqueológicos sobre a temática (Yonge, 1854).

Os conceitos interpretados nos diálogos de Athenaeus têm uma particular importância na conceptualização e constituição dos chamados gabinetes secretos, particularmente no *'Gabinetto degli oggetti osceni'*, nascido oficialmente em 1821, cuja designação é alterada em 1823 para *'Gabinetto degli oggetti riservati'* e que actualmente é parte integrante do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles<sup>44</sup>. Foi criado em resultado dos avanços arqueológicos estruturados nas escavações de Herculano, a partir de 1738 e seguidamente, numa colina provocativamente chamada *Civita* (cidade), que guardava a soterrada Pompeia. É precisamente neste local onde é descoberta intacta a primeira pintura mural com atributos sexualmente explícitos, em 1748, bem como um espólio considerável de objectos e pequenos talismãs, esculturas e muitas outras pinturas do género (Kendrick, 1987), permitindo futuramente e apenas na década de 1990, interpretações significativas nos estudos de género e da sexualidade da Antiguidade Romana (Kampen, 1996), resultado também da sua descoberta total apenas em 1985, quando começaram a realizar-se escavações sistemáticas, cujos resultados foram publicados em 1991 e 1995, sendo finalmente disponibilizado ao público e sem reservas em 2001 (Montiel, 2007).

Contudo, a presença destas obras tão inesperadas, provocou um sério debate nos meios intelectuais do século XVII, catalogadas como obscenas e decadentes. O seu teor interferiu claramente na interpretação das questões morais que estruturavam a herança cultural da Antiguidade, desconfigurando os ideais do Renascimento, num período que apenas permitia a representação da nudez na metáfora mitológica ou em cenas religiosas. Assim, seria certamente mais favorável distanciar estes artefactos da exposição pública, do que rever conceitos tão determinantes no espaço social e religioso (Belavusau, 2010).

---

<sup>44</sup> Criado em 1758 para recolher a grande quantidade de artefactos descobertos em Herculaneum, uma das três antigas cidades enterradas pela erupção do Monte Vesúvio, em 79 A.D, o 'gabinete de objectos obscenos' tem a sua génese no *Reale Museo Borbonico*, Reservou uma 'sala secreta', em 1795, para 'os monumentos abomináveis ao espírito licencioso', transferidos posteriormente para o *Palazzo degli Studi*, actual Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Existe uma cópia do catálogo de 1857 na Biblioteca Nacional de Lisboa (*Musée Royal de Naples – Peintures, Bronzes et Statues Érotiques du Cabinet Secret, avec leur explication par le Colonel Famin (contenant soixante gravures), (Ed)/ Paris Chez L'Éditeur, Palais-Royal, 2ET 3, Galerie de Chartres, MDCCCLVII*).

Felizmente há um consenso em preservar e recuperar os objectos encontrados, ainda que para os esconder, e à falta de um sistema classificativo e organizativo, procura-se ordenar toda esta riqueza cultural, mantendo todo este espólio, classificado como ‘pornografia’ e sistematizado em 1866 como *Raccolta pornografica* (Coleção pornográfica), num catálogo editado por Giuseppe Fiorelli. Reunia 206 obras, entre escultura, frescos e artefactos eróticos e/ ou talismãs, referentes a uma colecção não disponível ao público em geral, resultado das escavações disciplinadas que realizou a partir de 1860 (Fiorelli, 1866). Esta exposição gradual terá grande influência na cultura europeia, tornando-se um local de visita obrigatória. De igual modo, a problemática emergente nesta cultura sexualmente explícita, alarga-se por todos os centros culturais europeus, quer em edições com propósitos semelhantes, numa conveniente substituição para a experiência que permitia um encontro com o passado (Kendrick, 1987), quer em espaços institucionais exclusivos, perpetuando o conceito do *Gabinetto... no Secretum*, do British Museum<sup>45</sup>, cujas colecções emergiram gradualmente para uma apenas muito recente disponibilidade pública (Wallace, Kemp, & Bernstein, 2007). As circunstâncias inesperadas em que Pompeia foi surpreendida pela erupção do Vesúvio, soterrada em cinzas e pequenas pedras, e não num mar de lava como Herculano, permitiu um registo inequívoco da sua vivência, o que nos padrões morais do século XIX, implica também uma atenção particular ao que representam os seus vícios e adorações como uma representação generalista decadente do Império Romano, na associação à corrupção moral que originou o seu fim no século V.

Esta leitura alarga-se ao senso-comum e determina um sentido, que ainda persiste, relativamente a temáticas do sexo, mantendo-se como medida moral para a corrupção. Pompeia foi soterrada a três séculos da ‘queda’ de Roma, num tempo em que o Império estava no seu auge, mas nas suas relíquias estariam demasiados exemplos que denotavam, para os intelectuais do século XVIII um esgotamento moral. Em simultâneo com as múltiplas cenas que decoram as casas privadas de cidadãos de classe alta, onde se representam cenas de ‘*amores idílicos e românticos*’, encontram-se testemunhos

---

<sup>45</sup> O *Secretum*, em 1856, consistia de 434 objectos, incluindo vasos gregos figurativos, esculturas Egípcias, terracotas e bronzes romanos, relevos indianos, emblemas medievais, com origem em vários colecionadores. Wallace, M., Kemp, M., & Bernstein, J. (2007). *Seduced. Art & Sex from Antiquity to Now*. London and New York: Merrel. Guarda também um *portfolio* ‘erótico’ com fortes influências das gravuras de Marcantonio Raimondi (*I Modi*), da autoria de Jean-Frédéric Waldeck (1776?-1875).

abundantes de que a prostituição existia numa escala muito notável e com grande transcendência social, com imagens relativas a diversos tipos de actos sexuais. A documentação epigráfica é abundante (Marcadé, 1964; Navarro & Suárez, 2009), com constantes referências às práticas sexuais, expressas nitidamente e sem inibições, principalmente os *graffiti* e textos pintados em murais pictóricos, alusivos à prostituição e do seu *negotium* (negócio do sexo), considerado habitual na cultura romana, estando perfeitamente regulado e difundido como uma necessidade. O sexo como um acto de prazer e a sua representação, bem como a prostituição, faziam parte indissociável desta cultura, que tolerava relações extraconjugais e permitia a promiscuidade, mesmo entre o mesmo sexo, destacando a existência de uma grande liberdade sexual entre os cidadãos livres, desde que dentro de certas normas legais e sociais da moral romana (McGinn, 1998; Wallace, Kemp, & Bernstein, 2007)<sup>46</sup>. As fontes documentais romanas, amplamente estudadas, que expõem a prostituição, não se referem especificamente sobre este tema, sendo contudo exposto em comentários noutros textos, tanto históricos como literários, cujo objectivo primordial não são estas questões, mas principalmente a cidade de Roma. Autores como Ovídio e Horácio tratam ostensivamente a temática, entre adultério, incesto e todas as formas carnavais de luxúria, que teriam o seu culto e os seus deuses, fazendo da mitologia um claro veículo na construção narrativa literária e visual que possibilitam a nudez e o erótico na Renascença<sup>47</sup>. A prostituição masculina e feminina foi proibida em Roma no século VI, como uma consequência da consolidação do Cristianismo como religião oficial, em que qualquer outra forma de sexualidade que se afastasse da procriação seria vista como uma influência maligna (Navarro, 2009) e duramente castigada. Neste período, a prostituição (*porneia*) é reprimida, e ao sexo praticado entre homossexuais aplicava-se a pena de castração, acrescida da reclusão (Cora, *Derecho Sexual Visigótico*, 1997) originando uma ética medieval heterossexual

---

<sup>46</sup> McGinn refere um estatuto social associado à relação honra/ vergonha, de um modo mais intenso nas mulheres. O papel que a prostituição representa na mentalidade patriarcal Romana seria um aspecto fundamental numa sociedade estruturada na diferença de género, que a permite e rejeita em simultâneo. McGinn, T. A. (1998). *Prostitution, Sexuality and the Law in Ancient Rome*. New York: Oxford University Press.

<sup>47</sup> Depois de *Arte de Amar*, *Metamorfoses*, de Ovídio é uma obra de referência e o poema mais influente da história da poesia e da arte para os pintores da Renascença. Forneceu uma estrutura conceptual para o conhecimento da mitologia Grega e Romana da Antiguidade Clássica, sem contudo perder o seu próprio direito como uma obra exemplar. Ovídio. (2007). *Metamorfoses*. (P. F. Alberto, Trad.) Lisboa: Livros Cotovia. Ver também Hubbard, T. K. (2003). *Homosexuality in Greece and Rome*. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press.

que rejeita a fornicação (*fornicatio*), ou seja, o sexo fora do casamento e apenas o permite de um modo legítimo e se feito em maneiras naturais, condenando também as emissões de sémen, tanto em homens, como em mulheres como um pecado mortal (Payer, 2009). Há claramente mais material obsceno e sexualmente explícito na Roma Antiga do que em todo o período medieval, que apenas permite algumas representações deste género integradas maioritariamente na arquitectura ou em pintura relativa a temas demoníacos (Shanzer, 2006). A partir daqui e até às primeiras interpretações da nudez que encontramos no primeiro Modernismo, a Igreja assume um papel predominante na regulação e consumo da obscenidade, originando um deserto visual cronológico que define como obsceno materializações diversas e em diferentes contextos, seja na arte e na cultura, quer na sua aplicação judicial ou em ideologias políticas (McDonald N. , Medieval Obscenities, 2006). As poucas representações da nudez e do corpo, sobretudo o feminino, denotam uma mensagem generalista que suporta a representação das mulheres apenas nos limites do sagrado e do profano (Carrol & Stewart, 2003), permitindo uma reduzida utilização de imagens desta natureza em situações específicas, integradas na arquitectura e em alguma escultura (Camille, 1992).

### ***Pornographos.***

É na interpretação deste contexto moralista que surge numa edição inglesa, a palavra ‘pornografia’, numa tradução da obra *Handbuch der Archäologie der Kunst* (1850) de C. O. Müller, onde este alude a um grande número de representações obscenas em Pompeia, as quais são frequentemente discutidas na mitologia. A fonte de Müller é precisamente o *Deipnosophistae* e como os artefactos de Pompeia, Athenaeus terá de esperar também 1500 anos para ser tornar uma influência, até porque Müller tinha interesse em o redescobrir, para nomear uma nova categoria de arte e outros autores estariam interessados na sua obra para uma história da prostituição (Kendrick, 1987). Athenaeus é também citado na histórica obra de Paul LaCroix (1806-84), também conhecido como P. L. Jacob, cuja *Histoire de La Prostitution Chez Tous Les Peuples Du Monde Depuis L'Antiquit La Plus Recul E Jusqu'a Nos Jours*, no título original e escrita

sob o pseudónimo de ‘Pierre Dufour’ (1851-53; 2011), já que as prostitutas no século XIX configuravam uma temática muito abordada e a obra de Athenaeus conferia uma sólida e única referência escrita do passado nesta temática. É certamente a mais longa no seu género e na sua época, reintroduzindo Athenaeus no circuito histórico destas matérias, depois de séculos de invisibilidade. LaCroix interpreta dos textos a palavra *pornographes* (pornógrafos), de um modo menos comprometedor em relação ao actual entendimento do termo, numa linha biográfica, na descrição da vida das cortesãs e das prostitutas. Também menciona, de acordo com a sua fonte, os *pornographoi* (pintores) como Pausanias, Aristides e Niophanes, que Athenaeus descreve não se restringirem a este género, não desprezando representar uma prostituta, do mesmo modo que pintam as estátuas dos deuses e deusas nos templos.

A palavra vem do grego *pornographos* (*pornē*, prostituta e *graphein*, escrita) que numa tradução literal e confiando plenamente nas traduções e interpretações existentes (Kendrick, 1987; Hyde, 1964; Navarro, 2009)<sup>48</sup>, significa simplesmente, escrita sobre prostitutas, ou seja, num sentido biográfico e descritivo das suas vidas, dos seus costumes e claro, dos seus patronos. Esta envolvência permite um conjunto de relações sociais, religiosas e políticas que encontram em construções literárias e visuais entre a vida privada e o contexto público, uma importância progressiva nas sociedades de raiz cristã, com os seus eventuais momentos emergentes e de oclusão, até à actual permissividade digital.

Em Athenaeus, o termo poderia oscilar entre o pintor ou o escritor de prostitutas, tornando-se assim ambíguo, porque não especifica em que lado do pincel ou da pena se encontra a prostituta, o que não impediu que os antigos pornógrafos, neste abrangente significado aqui atribuído, de construíssem um notável retrato da actividade e envolvência social das prostitutas, alinhando com elas e ultrapassando a simples representação (Kendrick, 1987). Ao propor posteriormente o significado para *pornographoi*, está também a lembrar futuramente e como consequência, esta memória da vergonha e o pudor.

---

<sup>48</sup> Navarro também refere que o termo grego *pornē* (venda) na cultura helénica servia para designar a prostituição como venda do corpo. Navarro, A. M. (2009). *Negotium sexual. La prostitución en la cultura romana*. Em A. M. Navarro, & F. J. Suárez, *Sexo y Erotismo: Roma en Hispania* (pp. 97-117). Murcia: Museo Arqueológico de Murcia.

Porém, a utilização actual para a palavra pornografia está longe do significado primitivo, mas goza ainda esta ambivalência melindrosa em estímulos desta categoria. Na enquadramento social em que nos movemos, escrever sobre prostitutas e prostituição, promove discursos diversos, aliados a sentimentos como indignação ou compaixão e sobretudo, longe das construções obscenas que envolvem o termo na cultura actual. Existe um fosso significativamente visível, do que se ocupam verdadeiramente as prostitutas e do que significa a pornografia, para um público recente, pelo que fazendo uma análise retrospectiva dos seus significados, possibilita-nos entender como o conceito evoluiu para as actuais representações explícitas do sexo. Uma definição de pornografia, que retire da prostituição o seu conceito geral, torna-se presentemente circunstancial, enquanto complemento das representações de práticas sexuais diversas.

A definição de 1842 da *Académie Française* atribui-lhe um único sentido, em que o pornógrafo é *‘aquele que trata de assuntos obscenas’* e pornografia, a *‘produção de coisas obscenas’*, com uma leitura bastante actual e concisa (Kendrick, *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*, 1987). Ainda no século XIX, com Émile Littré (1863-1877), autor do *Dictionnaire de la langue française*, mais conhecido como o *Littré*, um pornógrafo *‘é um pintor que trata de assuntos obscenos’* e pornografia é *‘pintura obscena’*<sup>49</sup>. Por seu lado, Pompeia não deixa de nos surpreender, pelo que suscita na academia, na edição de 1864 do *Webster’s Dictionary*, que define pornografia como *‘uma pintura licenciosa, utilizada na decoração de paredes em quartos dedicados a orgias, exemplos das quais existentes em Pompeia.’* No projecto do *Oxford English Dictionary (O.E.D.)*, o seu primeiro significado, inesperado para um leitor actual, mas certamente plausível para meados do século XIX, que a define como *‘uma descrição de prostitutas ou de prostituição, como um assunto de higiene pública’*, que dificilmente poderíamos hoje incluir na esfera da pornografia. A segunda definição do *O.E.D.* estaria mais próximo de um ponto de vista original, pois referia-se à vida das prostitutas e dos seus protectores e a uma expressão ou sugestão de assuntos obscenos ou não castos, na literatura ou na arte, definição que permanece de 1864 até 1966 sem alterações<sup>50</sup>. Em 1909, por exemplo,

---

<sup>49</sup> (1. *Celui qui a écrit sur la prostitution. 2. Peintre qui traite des sujets obscènes. E respectivamente, 1. Traité sur la prostitution. Description des prostituées par rapport à l’hygiène publique. 2. Peinture obscène.*)

<sup>50</sup> Little, W., Fowler, H. W., & Coulson, J. (Edits.). (1966). *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*. Oxford: Oxford at the Clarendon Press.

a sua definição de pornografia é talvez a mais complexa até hoje escrita, sendo que nem sequer está presente em algumas edições posteriores da mesma, incluindo algumas edições em português<sup>51</sup>. Entradas noutras obras de referência são igualmente complexas e afastam-se de leituras precisas, procurando significados colaterais que sustentam a questão longe do seu consumo, na defesa da moral e dos bons costumes. Encontramos edições da *O.E.D.* em que o termo é enfatizado na ‘*expressão ou sugestão de assuntos obscenos na literatura ou arte*’, o que segundo Kendrick (1987), era exactamente o que se procurava no catálogo de Fiorelli para o *Gabinetto...*, ligando o sentido relativo à ‘*descrição da vida, modos, etc., das prostitutas e dos seus clientes.*’

De qualquer modo, a utilização da categoria de ‘obsceno’ é presentemente escassa, quando aplicada à ideia de pornografia, tal como ‘casto’ o é ainda mais, já que se referem a categorias culturais aplicadas a conteúdos susceptíveis de provocar leituras de intensidade variável, em noções também elas passíveis de um certo grau de variabilidade, de acordo com o que podem significar conceitos como indecente ou grosseiro, associadas à corrupção moral e potencialmente de natureza ilícita (Mey, *Art and Obscenity*, 2007). O obsceno significa uma ligação a sentimentos de repulsa ou asco, dependentes de um acto ofensivo, directo ou indirecto, podendo ser associado ao pornográfico, alarga-se contudo a outros campos de intervenção, como às consequências dos actos de guerra, à pobreza e ao seu inverso, ao crime, violência e transgressão. O presente enquadramento social e cultural detém na memória as publicações e os rótulos de pornográfico do passado, na literatura e na arte, mas é também uma evidência que esse tempo está agora bem distante e que se aproximam novos paradigmas.

Se recuarmos para o século XVIII, deparamo-nos eventualmente com a ausência institucional da palavra, como no *Dictionary* de 1755, de Samuel Jonhson, onde de ‘*porkling*’ passa para ‘*porosity*’, sem qualquer referência entre estas. Kendrick (*The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*, 1987) ironiza aqui a questão, pois em 1857 significava algo muito diferente do que agora significa e em 1755, não significava

---

<sup>51</sup> Como por exemplo, a Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira (edição Século XXI), que passa de ‘porinas’ para ‘poro’, demonstrando que os tabus não combinam do mesmo modo em culturas diferentes, mas com raiz semelhante e sujeitos a regras arbitrarias, habitualmente descritas como convenções morais.

absolutamente nada, porque não estava referenciada, determinando que a categoria tenha aparecido algures neste intervalo de tempo<sup>52</sup>.

A mais recente definição na *Encyclopædia Britannica*, de John Philip Jenkins (2013) é clara nos conteúdos a que actualmente atribuímos características afins ao termo, como a representação do comportamento sexual em livros, esculturas, filmes e outros meios que determinem a intenção de provocar estímulo sexual. Refere também a distinção amplamente subjectiva entre a pornografia e a *erotica*, reflectindo padrões sociais e as suas transformações nos enquadramentos pertinentes, históricos, políticos e religiosos. O que pode ser considerado erótico ou religioso numa sociedade pode ser condenado como pornográfico noutra e logo, citando o lugar-comum que Jenkins<sup>53</sup> também utiliza, a pornografia também está muito nos olhos de quem a vê. Noutra entrada, a definição para pornografia de Caroline West, na *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, também de 2013, é bastante mais completa, mas define os mesmos propósitos, ou seja, ‘qualquer material (quer imagens ou palavras) que é sexualmente explícito’, avançando para questões complementares como censura, liberdade de expressão, feminismo e violência, entre outras (West, 2013)<sup>54</sup>.

Entre diversas entradas, o *The American Heritage Dictionary* de 1975, por exemplo, dá-nos uma definição clara e que serve perfeitamente num senso geral e nos tempos actuais: ‘*escrita, gráfica, ou outras formas de comunicação com a intenção de provocar sentimentos lascivos*’, perfeitamente adaptada às revoluções sexuais em curso na década de 1970 e em 2013 para o mesmo termo, avança no politicamente correcto, referindo-a como ‘*literatura ou imagens sexualmente explícitas, ou outros materiais primariamente utilizados para provocar excitação sexual.*’

Tanto a presença como a ausência do termo na diversidade de dicionários são indicativos do processo evolutivo e amadurecido através dos tempos, por um lado, nos processos criativos e representativos da literatura e artes visuais, e por outro, nas

---

<sup>52</sup> Kendrick, 1987: “*But it must have been already ancient in birth, rising from the grave instead of coming new into the world. Vampires are said to do this; so did “pornography.” Kendrick ironiza a questão, aludindo a uma ressurreição em vez de aparecer como um conceito original. A ironia de Kendrick encaixa aqui como um modelo de estímulo, que pela ausência de informação, permite uma leitura no sentido da existência de censura.*”

<sup>53</sup> <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/470645/pornography>, 23 Agosto 2013 (J. P. Jenkins é Professor de História e de Estudos Religiosos na Pennsylvania State University)

<sup>54</sup> Cfr. West, Caroline, ‘Pornography and Censorship’, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall, 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.)

oposições religiosas, políticas e judiciais (Hunt, 1993). Nas definições mais comuns, esta serve apenas como estímulo sexual. Se nos séculos XVI e XVII era escrita para uma elite masculina, largamente urbana, aristocrática e naturalmente libertina, no século XVIII e XIX, os públicos alargam-se quando os temas pornográficos abordam discursos populistas ou revolucionários. Ou seja, por todo o período entre o XVI e o XIX, com todas as variações da moral e da ética, reguladas por ideologias religiosas, católicas e protestantes, os conteúdos pornográficos (obscenos) eram utilizados maioritariamente como veículo de crítica aos meios religiosos e políticos, confrontando publicamente as autoridades destas classes em publicações clandestinas e dissimuladas. Esta posição permite igualmente a criação de mecanismos de censura que inicialmente definiam os limites entre lícito e ilícito. Com o aparecimento de materiais impressos em larga escala, não se permitia apenas a disseminação do conhecimento. Esta atmosfera gerou progressivamente indústrias subsidiárias que capitalizaram o poder das imagens reproduzíveis e o mercado privado e elitista da circulação de manuscritos competia agora com um mercado mais vasto e menos controlado dos bens impressos. A reacção institucional ao aparecimento destes materiais sexualmente explícitos e obscenos reflectia a dificuldade da transição de uma sociedade que admitia apenas as premissas culturais restritas às elites sociais e interditas às mulheres para serem agora disponibilizados indiscriminadamente aos homens comuns e com muitas reservas às mulheres (Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, 1988).

### **Os contextos da pornografia na Idade Moderna.**

Na Renascença dos séculos XV e XVI, a pintura e a escultura assumem características de representação que remetem para uma experiência das sensações analíticas, que por sua vez, dependem de um certo efeito de ilusionismo que proponha a realidade, não apenas dos referentes materiais e modelos representados, mas como refere Mary Pardo, *'uma verdade sensitiva que una espectador e produtor'* (*Artifice as seduction in Titian*, 1995). Neste contexto a experiência da representação erótica, congrega os mecanismos formais da representação que permite ao espectador uma leitura

de aproximação à realidade, residindo precisamente no seu efeito, como por exemplo, em Tiziano (1485-1576), cuja *Venere di Urbino* é precisamente um exemplo das evidências textuais e visuais da *erotica* visual deste período e que o pintor já tinha demonstrado anteriormente noutras obras igualmente sedutoras. Tiziano era íntimo de Pietro Aretino e de Giulio Romano, que em conjunto com as gravuras de Marcantonio Raimondi, representaram um escândalo de proporções crescentes e irreversíveis.

A pornografia foi parcialmente definida pelo impacto que a cultura gráfica expressou na literatura erótica e obscena da Renascença, com a reintrodução da representação do nu e das mitologias metamórficas sugestivas e eróticas, na literatura e nas artes plásticas o que por si permitiu o desenvolvimento de uma elaborada estrutura visual integral à sua formação, resultado de um acto de ver conceptualizado pela filosofia e pela arte e que permite a discussão dos padrões anteriores que dominavam a sexualidade. Integrada na produção cultural deste período, em conjunto com o protector que encomenda, a representação sexual existia de um modo declarado, contudo, a sua fruição era naturalmente restrita a grupos aristocráticos, socialmente dominantes e com poder económico.

A maturidade das técnicas de impressão, em conjunto com o reviver da cultura clássica, gerou uma grande procura destas imagens, com toda a inegável influência da obra literária de Pietro Aretino, só excedida pela sua mítica vida (Turner, *Aretino's Satyr: Sexuality, Satire, and Self-Projection in Sixteenth-Century Literature and Art* by Raymond B. Waddington, 2005), cujos *Sonnetti Lussuriosi* inflamaram as mentes mais susceptíveis, em conjunto com os *Sedici Modi* (Fig. 18), dezasseis gravuras que representavam posições sexuais de homens e mulheres comuns, sem o manto da mitologia, desviando-se da intervenção divina para justificar um encontro sexual<sup>55</sup>. Foram realizadas por Marcantonio Raimondi, também conhecido como Marcantonio Bolognese em 1524, de acordo com os desenhos originais de Giulio Romano (Giulio Pippi de nascimento), também ele um perfeito homem da Renascença Italiana e assistente privilegiado de Rafael (Salvy, 1994; Nagel, 2011; Talvacchia, 1999). Estes desenhos foram produzidos originalmente para o Marquês de Mântua, Federico Gonzaga, um

---

<sup>55</sup> Ou também *I Modi*, como são mais conhecidas, cuja tradução permite a utilização de termos como ‘as posturas’, ‘as maneiras’, ‘os modos’ ou ‘as posições.’ Em 1527, a edição conjunta das gravuras de Raimondi e dos sonetos de Aretino, foi apreendida e destruídos todos os exemplares encontrados, existindo alguns fragmentos no Museu Britânico.

coleccionador de pintura ‘*não-religiosa*’ que viu em Romano um artista ao seu gosto, e como toda a arte erótica da época, deveriam permanecer longe dos olhares populares e públicos, apenas acessíveis a alguns conhecedores e círculos próximos<sup>56</sup>. Quanto a Raimondi, foi preso pela execução das gravuras e todas as cópias foram confiscadas (Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1567)<sup>57</sup>, configurando um acto efectivo de supressão, já que apenas existe uma cópia conhecida de uma das gravuras originais, no Museu do Louvre, que Nagel (*The Controversy of Renaissance Art*, 2011) refere como sendo a menos ofensiva de todas, sugerindo também alguma contenção institucional.



**I** O' uoglio in cul tu mi perdonerai,  
 O donna io non uo far questo peccato:  
 Perche quest'è un cibo da prelado;  
 C'hanno il gusto perduto sempre mai;  
 Deh mettil qui, non farò, si farai  
 Perche non s'usa plu dal' a' tro lato,  
 Idest in porta: si, ma gli è piu grato  
 Il cazzo dietro, che dinanzi a' si;  
 Da uoi lasciar mi uoglio consigliare,  
 Il cazzo e uost' o, e s'ei ui piace tanto,  
 Com' a cazzo gli haueie a comandare,  
 Io l'accetto ben mio, spingil da canto,  
 Piula, piu giu, ei c'è senza sputare;  
 O cazzo tuon compagno, o cazzo santo.  
 Togliete' tutto quan: o,  
 Io l'ho tolto entro piu, che uolent: ere,  
 Ma starni un'anno ci uorre a scaderè.

Fig. 18 - Autor desconhecido, *I Modi*, c. 1550  
 (cópia/ interpretação das gravuras de Raimondi)

<sup>56</sup> Para uma leitura detalhada sobre Giulio Romano e os *Sedici Modi*, consultar Talvacchia, B. (1999). *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture*. New Jersey: Princeton University Press. A autora reúne nesta obra, questões como censura, sexo e a influência da cultura clássica à volta do escândalo sobre os desenhos.

<sup>57</sup> Vasari, G. (1567). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Vol. V). (P. D. Pergola, L. Grassi, & G. Previtali, Edits.) Novara: Istituto Geografico de Agostini (reed. 1967).

O conhecimento actual da série deve-se a um livro de 1527, que publica em conjunto os *Sonnetti Lussuriosi* e as imagens reproduzidas em xilogravuras, sendo este livro apenas conhecido numa versão fragmentada, contudo, foi um livro famoso em todo o século XVI, tornando o nome de Aretino num sinónimo para a descrição das posições sexuais (Nagel, 2011). De qualquer modo, nem Giulio Romano é poupado nesta questão, já que o próprio Giorgio Vasari se encarrega de fazer uma leitura negativa dos seus desenhos (Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1567)<sup>58</sup>.

É nesta ligação, entre a escrita de Aretino e a expansiva circulação das gravuras *d' après* Raimondi, em conjunto com as possibilidades de reprodução, que é possível estruturar a génese da pornografia moderna, bem como a sua evolução até à contemporaneidade, com tudo o que significa de interdito e obsceno e igualmente nas questões de pudor e censura. As gravuras de Raimondi, são das poucas obras de arte que representam directamente o acto e os prazeres do sexo no período Renascentista, que chegaram até ao presente e que podemos nomear e descrever, apesar da sua raridade, em resultado da forte perseguição pela Igreja Católica e pelos moralistas Protestantes (Wallace, Kemp, & Bernstein, 2007). Na época, há todo um alvoroço à volta destas gravuras, pelo *'perigo'* que representavam para a o mundo católico, tendo mesmo Aretino que interceder junto do Papa Clemente para libertar Marcantonio Raimondi, que estava na prisão devido a uma queixa de Lorenzo Guiberti (Rawson, 1969)<sup>59</sup>. A pornografia emerge na Renascença, em dois contextos bastante intensos. Por um lado, o mundo privado do erotismo humanista, dos libertinos e das conversas *'picantes'* entre homens de virtude e por outro, na praça pública, modelada pela cultura gráfica e popular, que

---

<sup>58</sup> Vasari (1568): *'Fece dopo queste cose Giulio Romano in venti fogli intagliare da Marcantonio, in quantim diversi modi, attitudini e posture giacciono i dionesti uomini com le donne, e, che fu peggio, a ciascun modo fece Messer Pietro Aretino un dionestissimo soneto, in tanto che io non so qual fusse più, o brutto lo spettacolo de i disegni di Giulio all' occhio, o le parole dell' Aretino agl' orecchi; la quale opera fu da Papa Clemente molto biasimata. E se quando ella fu publicata Giulio non fusse già partito per Mantua, ne sarebbe stato dallo sdegno del papa aspramente castigato. E poi che ne furono trovati di questi disegni in luoghi dove meno si sarebbe pensato, furono non solamente proibiti, ma preso Marcantonio e messo in prigione. E n'arebbe avuto il malanno, se il cardinale de' Medici e Baccio Bandinelli, che in Roma serviva il papa, non l'avessono scampato. E nel vero non [II, 303] si dovrebbero i doni di Dio adoperare, como molte volte si fa, in vitupèrio del mondo et in cose abominevoli del tutto.*

<sup>59</sup> Rawson (1969), citando uma carta de Aretino (1538) a Battista Zacchi, cirurgião de Brescia: *'Depois de persuadir o Papa Clemente a libertar Marcantonio Bolognese, que estava na prisão por ter gravado os Sedici Modi, senti um desejo de ver as imagens que levaram à queixa de Guiberti de que este artista brilhante deveria ser crucificado, e quando as vi senti o mesmo sentimento que moveu Giulio Romano a desenhá-las...'*

desconhece o latim e reage como pode ao poder político e religioso (Hunt, 1993). O que entendemos hoje como pornografia é uma questão que se estrutura no período Moderno e que se prolonga até hoje, assegurando a continuação da tradição das narrativas eróticas, como por exemplo, nas gravuras de Raimondi, que Agostino Carracci (1557-1602), redesenha com grande rigor anatómico, em interpretações mitológicas das gravuras originais, cujas composições e construções visuais se instituíram futuramente como modelos para imagens pornográficas, com os seus genitais aumentados e uma estética atlética excessiva dos corpos masculinos, actualmente muito comum nas representações homoeróticas.

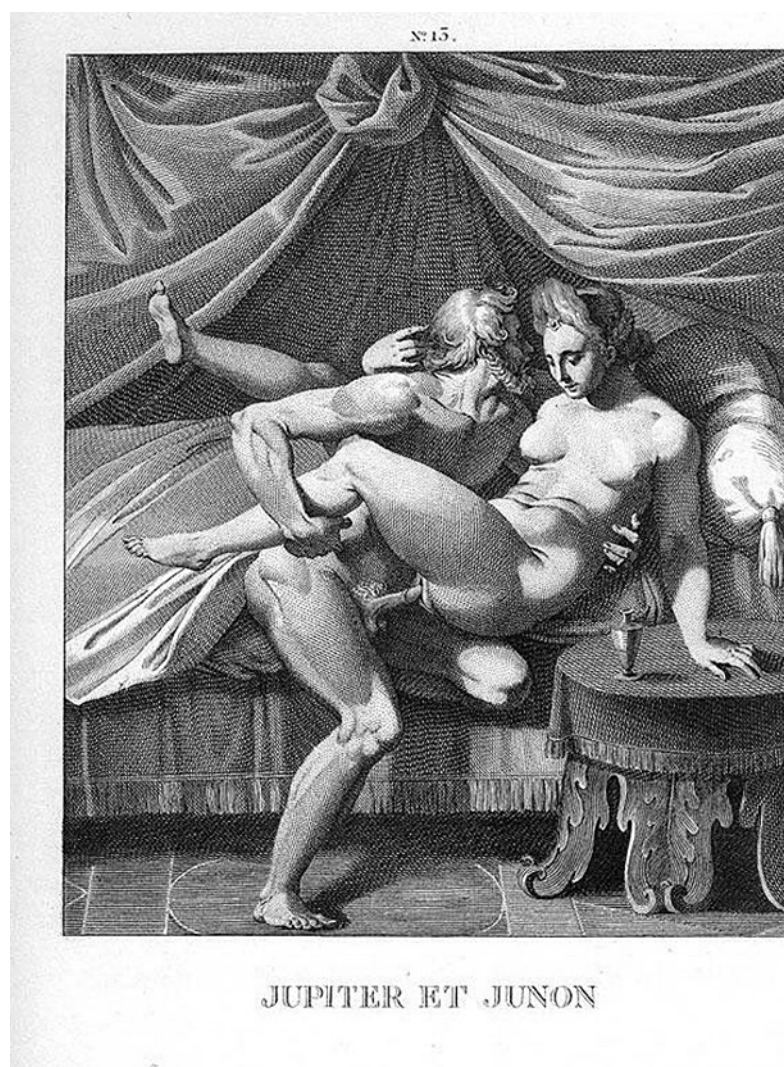


Fig. 19 - Agostino Carracci, Interpretação dos *I Modi*, c.1602

Intelectuais como Pietro Aretino capitalizaram as necessidades do mercado, produzindo um género de literatura adequado a um público mais popular e que desconhecia o latim, sendo os *I Modi*, o primeiro conjunto de imagens sexualmente explícitas, impressos para comercialização, tornando o *‘prazer privado em escândalo público’* (Talvacchia, *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture.*, 1999).

Estes dois mundos não poderão ser certamente separados, mas configuram propósitos materialmente definidos entre a escrita e as imagens. *La Cazzaria*, escrito por Antonio Vignali em 1525, é um texto com evidente ênfase político e igualmente, uma fábula cómica sobre o desejo e os corpos, com discussões sobre sexualidade e homoerotismo explícito (Vignali, 2003)<sup>60</sup>. É um mundo alegórico, onde Cazzatello (*‘un cazzo molto giusto, savio e riposato’*) discursa com as suas palavras convincentes e os traidores *‘coglioni’* são para sempre proibidos de entrar no *‘culi’* ou na *‘potte’*, quando os *‘cazzi’* se envolvem em actividades sexuais. Constrói uma sociedade de pénis, vaginas, testículos e ânus (cito o calão: caralhos, conas, colhões e cúis), seres antropomórficos que ilustram a vida política da Siena no século XVI como um mundo de excessos (Belavusau, 2010).

Obras posteriores a Aretino nesta esfera, compreendem *La Retorica delle Puttane* de Ferrante Pallavicino (1642), *L’ école des filles*, atribuído a Michel Millot e Jean l’ Ange (1655) e ainda *Dialogues of Luisa Sigea* de Nicolas Chronier, aproximadamente em 1660, (Krause, 2005). Neste período, a pornografia provocativa é mais próxima da palavra escrita do que propriamente da imagem, estando associada a uma ideia de pensamento livre e à heresia, bem como à ciência e à filosofia, o que faz dela uma arma de ataque eficaz, no pensamento do homem comum, face às contrariedades políticas e sociais (Hunt, 1993). Muitos destes materiais literários eram frequentemente classificados como *‘livros filosóficos’* e a invenção da tipografia facilitou a sua difusão através do espaço europeu. Neste período, a intenção do pornógrafo é semelhante à do biógrafo. Tem bastante de crítica das relações sociais e sexuais da época, recorrendo à figura das prostitutas para a construção dos diálogos sobre assuntos sexuais, utilizados para revelar a hipocrisia das convenções morais. A prostituta, enquanto figura pública estava na posição ideal para denunciar e discutir os papéis da mulher e da sexualidade feminina,

---

<sup>60</sup> Vignali, A. (2003). *La Cazzaria: The Book of the Prick*. (I. F. Moulton, Ed.) London: Routledge.

sendo o seu protagonismo discutido quer no *Banquete...* de Athenaeus, quer no *Ragionamenti*, de Aretino (1534-1536)<sup>61</sup>. Esta é a sua obra em prosa mais conhecida, traduzida nas mais importantes línguas europeias, onde desenvolve diálogos da vida íntima das esposas, das prostitutas e das freiras, entre uma mulher amadurecida e uma mais nova, num estilo que se tornou quase impossível de contornar em toda a prosa pornográfica do XVII (Belavusau, 2010).



Fig. 20 - Annie Sprinkle, *Deep Inside Annie Sprinkle*, 1982  
Filme (cor, som, 92'')

O seu estilo directo estabelece certos paradigmas do género pornográfico, mostrando um mundo que é antagónico ao modelo social do casamento e legitima na prostituta a clareza e transparência, pois nada esconde da sua vida (Ruggiero, 1993), surgindo posteriormente na Filosofia de Alcova, de Sade (1795), por exemplo, e que prossegue até ao século XX, com Annie Sprinkle a recuperar estas construções de estilo no seu filme porno, *Deep Inside Annie Sprinkle*, de 1981 (Fig. 20), ao qual podemos atribuir um carácter performativo, em que é simultaneamente protagonista e produtora (Lamoni, 2012), não deixando contudo de produzir uma extensa obra no género pornográfico. Ilona Staller produz e protagoniza *The Rise of the Roman Empress* (1987), um filme pornográfico também com contornos performativos (Avgikos, 1993), ou

---

<sup>61</sup> *I Ragionamenti*, Pietro Aretino, L'Editrice Del Libro Raro, 1920, Milano, intr. Aristide Raimondi.

Natacha Merritt, que apresenta também na primeira pessoa os seus *Digital Diaries*, apropriando-se da relação intimista que o espectador constrói através da internet (Merritt, 2000). Estas mulheres, simultaneamente pornógrafas e artistas, assumem integralmente um papel determinante no que é a inovação nos pressupostos da pornografia do final do século XX, que consiste exactamente na reversão dos papéis tradicionalmente atribuídos, assumindo uma posição inversa no domínio do género.

O contexto social para o consumo da pornografia era maioritariamente masculino, até ao último quarto do século XX, apesar da sugestão de leituras mais abrangentes para este género literário (Waldman, 1994). No período entre o século XVI e o XVIII, a arte e a literatura com atributos pornográficos tem uma estrutura de representação que oferece sobretudo corpos femininos para ligações masculinas, ou seja, homens heterossexuais que escrevem sobre sexo para outros homens heterossexuais, perpetuando-se até quase ao final do século XX, modificando-se como uma consequência natural dos mercados, que por sua vez se reajustam aos novos contornos sociais. Neste campo, as mudanças dão-se sobretudo na representação homoerótica, uma das mais obscuras áreas na cultura pornográfica do Modernismo. Apesar da literatura pornográfica inicial ter sido escrita por homens e para um presumível público masculino, trata sobretudo de sexualidade feminina, permanecendo a masculina dissimulada na escultura e na pintura. Porém, é bastante explícita na Antiguidade Clássica, sem reservas e interdições, sobretudo na cerâmica Grega, existindo também em Pompeia, ou a partir do último quarto do século XX, provocando alguns momentos de ruptura, estando agora completamente instalada nos circuitos mediáticos e artísticos neste início do século XXI. De qualquer modo, não é ausente das preocupações intelectuais, morais e judiciais ao longo da História e no enquadramento do Cristianismo, como podemos observar em Cora (*Derecho Sexual Visigótico*, 1997), que analisa as questões legais e repressivas da prostituição e homossexualidade entre os séculos V e VII, em Carrasco (*Inquisicion y Represion sexual en Valencia*, 1985), que apresenta especificamente o enquadramento da Inquisição e do Tribunal do Santo Ofício na Península Ibérica, cujo espírito de repressão e de exclusão marcaria toda a sociedade da época, na perseguição a quem não estivesse de acordo com o *'programa natural'* que a Igreja Católica definia, ou seja, a homossexualidade masculina e feminina, a bestialidade, e a sodomia entre homem e mulher estavam classificados como *um 'pecado nefando contra natura'*, permitindo espectáculos

verdadeiramente dramáticos do Tribunal da Fé. Do mesmo modo, a *erotica* pertencia a um cânone considerado marginal, cuja actividade e orientação se relacionam com a transgressão social e religiosa, porque subverte as normas do discurso e do comportamento, tendo também direito às suas perseguições, como no triângulo Aretino, Romano e Raimondi, permitindo-se igualmente algumas adaptações mitológicas, que no caso do mito do andrógino, associado à homossexualidade na época, possibilita a representação de uma ideia transgressora, (Díaz-Diocaretz & Zavala, 1992).

Mesmo com leituras que propõem algumas reservas, como refere Whitney Davies, quando afirma que Winckelmann, cujo ideal de Beleza foi tremendamente efectivo na arte neoclássica e no gosto artístico por mais de um século, tem uma visão idealizada da história sexual do Mundo Antigo, permitindo-lhe reconfigurar a sua própria imaginação erótica (Davis, 1996), encontramos a sua continuidade formal no que se tornará um importante ponto de referência para uma sexualidade emergente, que no século XIX acabará por estruturar como uma identidade homossexual moderna (Beachy, 2010). Winckelmann defende o homoerotismo na Antiguidade Romana e Grega, apenas como uma relação entre imagens e sexo e recomenda a sua recuperação segundo um enquadramento que lhe era actual, contudo, as categorias de heterossexual ou homossexual não estavam definidas numa sociedade que permitia práticas sexuais entendidas e avaliadas de acordo com critérios que envolvem questões como a cidadania ou a idade (Boehringer, 2007; Williams, 2010). Estas questões muito particulares sobre a homossexualidade, e neste caso, a sua representação, reflectem vivamente os enquadramentos políticos e estruturas sociais, mas também dependem da incerteza de uma definição concreta, numa realidade histórica, que no contexto religioso, é por muito tempo perseguida e altamente penalizada.

O grande avanço da pornografia, enquanto imagem transgressora, fãz-se muito pelas possibilidades das possibilidades de reprodução gráficas, que entre as demarcações históricas do mundo moderno, permite uma produção abundante em conteúdos que se distanciam progressivamente da cultura artística, catalisando resistências morais consequentes. Kendrick (*The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*, 1987) delineou as origens das atitudes modernas sobre a pornografia, situando-a nos finais do século XVIII e início do XIX, com a criação de espaços restritos específicos e respectivas publicações afins, a par do crescente aumento de publicações sobre a prostituição e

questões sanitárias. Da xilogravura aos processos mecanizados, há uma democratização do acesso à imagem e ao texto que se espalha por toda a Europa, para prosseguir a partir da segunda metade do século XIX com o que a fotografia anuncia e permite, na sua adaptação às novas realidades sociais e tecnológicas. A imagem fotográfica forçou uma separação complexa nos modos de ver, na medida em que, por si, anuncia declaradamente a relação entre o fotógrafo e os modelos em espaços reais (Gilardi, 2002)<sup>62</sup>. Esta tradução do espaço real implica um ver imediato associado ao rigor de uma ideia de verdade, transformando radicalmente a relação com o espectador, opondo-se nas artes plásticas a um processo que envolve interpretações pessoais e variáveis e que actua em campos visuais e psicológicos com objectivos diferentes, já que na pornografia, o objectivo é unidireccional.

Das diversas categorias de representações do sexo e da sexualidade, o que se relaciona com o que é pornográfico, está numa posição incontornável, não apenas pelo que representa na leitura e construção dos discursos artísticos, como também pelas suas possibilidades neste campo. Podemos situar no século XVI as origens mais rudimentares do conceito actual, numa envolvência social aristocrática e libertina, que evolui até às actuais e muito lucrativas indústrias da cultura, de acessibilidade global. Este desenvolvimento tem diversos momentos históricos significativos na questão das mentalidades e consequentemente, no modo como afecta os meios artísticos, nas representações sexualmente explícitas, quer em interpretações de actos sexuais ou apenas na figuração da genitália.

O contexto social para o consumo desta temática, na literatura e na imagem, é maioritariamente masculino, mas há todo um repertório feminino que está presente e que tem o seu papel na formação das mentalidades, quer pela sua acção passiva na estrutura predominantemente masculina, mas também pelos momentos de ruptura que configuram (Turner, 1995). Neste sentido, a abordagem de Joan Kelly (*Did Women Have a Renaissance?*, 1977)<sup>63</sup>, assume uma ‘*não-renascença*’ para as mulheres, no estudo comparativo do seu papel cultural na formação da sociedade, com consequências no acesso à propriedade, ao poder político, à formação e educação e na regulação da

---

<sup>62</sup> Gilardi, A. (2002). *Storia della fotografia pornográfica*. Milano: Bruno Mondadori Editori.

<sup>63</sup> Kelly-Gadol, J. (1977). *Did Women Have a Renaissance?* In R. Bridenthai, & C. Koonz, *Becoming Visible: Women in European History*. USA: Houghton Mifflin

sexualidade feminina, comparada com a masculina. A exploração da imagem da mulher, não apenas como objecto de representação, mas como sujeito, ultrapassa os padrões masculinos e permite a sua introdução nos enquadramentos artísticos, enquanto autoras de pleno direito. Estas leituras da produção e supressão das vozes femininas, da relação entre sexualidade ilícita e a ordem social em conjunto com a ambiguidade da beleza, no que esta significa nos padrões estéticos, no erotismo lésbico e na feminilidade nos trajés masculinos na construção do *cross-dressing* e do contexto homoerótico renascentista, terá fortes influências na construção dos modelos contemporâneos da representação explícita do sexo, quer pela via do feminismo e nas suas estruturas sustentadas na violência sobre as mulheres, quer nas recentes abordagens que exaltam o sexo e o prazer como um factor preponderante sobre os géneros, quer ainda no que diz respeito à identidade e ao género. Na perspectiva histórica do sexo e do género, no conflito entre a violência e a idealização, na ligação entre o normativo e o punitivo, são relações que procuram transformar o conceito operativo do corpo, reprodutivo ou sedutor, em figuras de significado alargado nas práticas artísticas, mas assumindo a manutenção da identidade masculina e também no *'tratamento institucional'* sobre as mulheres. Aliás, o mundo do ilícito é também alargado à identidade masculina e às subculturas da sexualidade que regem os comportamentos e os códigos sociais normativos, o que implicava nas classes mais abastadas, um árduo processo na determinação e expressão da identidade sexual em modos aceitáveis, pela experiência da homossexualidade ou na prostituição, até chegar ao casamento e a uma estabilidade social e sexual. Esta vivência pluralista em termos sexuais interfere certamente na moral cívica e com efeitos na produção artística, dependente das premissas morais rígidas da época (Ruggiero, 1993).

A releitura que fazemos dos códigos visuais da Renascença, envolve uma transformação nos modos de absorver as grandes quantidades de informação agora disponibilizadas, fazendo-nos questionar os limites e possibilidades para as palavras e para as imagens neste domínio, permitindo-nos leituras adaptadas nas transformações que os conceitos sofreram neste intervalo cronológico. É na Renascença Italiana que encontramos a génese dos discursos que dão origem não apenas à interpretação actual do que representa visualmente a pornografia, mas também um conjunto de factores que propõem significados para conceitos como obscenidade e interdito. E estas relações com o obsceno ou o interdito estão também dependentes dos comportamentos, de acordo com

o seu carácter público ou privado e do equilíbrio entre obscenidade e decência. Em comparação com toda a produção artística desse período, estas obras beneficiam de uma intensidade invejável no que provocam, como consequência directa das discussões inflamadas que resultam de alguns momentos censórios da sua apresentação.

Contudo, há uma realidade que é evidente, no sentido empírico e dentro de uma ideia generalizada para o termo: o que é pornográfico, além da nudez física e da sua associação activa com o voyeurismo como características óbvias e explícitas, tem a particularidade de se representar na auto-revelação do indivíduo. McNair (*Striptease Culture. Sex, Media and the Democratization of Desire*, 2002) afirma a pornografia como um processo totémico muito por conta da cultura sexual e das atitudes que lhe são contemporâneas, que para uns, pode ser um índice de democratização sexual e para outros, um rótulo acusatório às formas de sexualização cultural julgadas indesejáveis. O que parece é que, quando associada às artes visuais, as imagens com estes atributos, ganham contornos morais que se sobrepõem à sua estrutura formal e de um modo geral, essa carga moral afecta as leituras essenciais. Este fenómeno não impede apenas a apresentação desta categoria de imagens, como também o que se escreve sobre as mesmas.



[CAP. 3]

## **Pornografia contemporânea: Legado e permanência**

### **A construção da moral no século XIX.**

*‘There is no such thing as a moral or an immoral book.  
Books are well written, or badly written. That is all.’  
Oscar Wilde*

Esta declaração de Oscar Wilde (1854-1900), no prefácio da controversa obra, na época, *The Picture of Dorian Gray*, apesar de categórica e de presentemente inócua, serviu também como catalisador moral no julgamento, em 1895, que o sentenciou aos trabalhos forçados, condenado por indecência e atentado ao pudor com outros homens, num processo que torna públicas questões privadas e com ligações a algumas celebridades da época. Nas transcrições do julgamento a acusação cita a frase publicada cinco anos antes e tenta mostrar Wilde como um homem de conduta moral questionável (Linder, 1996)<sup>64</sup>. Entre outros diálogos destes momentos judiciais, é de reter a posição do escritor, que defende a arte como independente da moralidade ou imoralidade da época em que é produzida, apesar de Camille Paglia o acusar de ser apático e disperso nos seus discursos (ficcionais) relativos às artes visuais, em contraste com a intensa narrativa quase

---

<sup>64</sup> Todo o processo de Wilde pode ser consultado em Linder, D. O. (1996). *The Trials of Oscar Wilde (1895)*: “That express your view? Mr. Edward Carson asked him./ “My view on art, yes.” Wilde replied./ “Then, I take it, that no matter how imoral a book may be, if it is well written, it is, in your opinion, a goog book?”/ “Yes, if it were well written so as to produce a sense of beauty, which is the highest sense of which a human being can be capable. If it were badly written it would produce a sense of disgust.’

fotográfica da pintura que é o cerne de *O Retrato...*, assumindo a sua poderosa relação com a natureza, na exaltação do Romantismo (Paglia, 2001)<sup>65</sup>.

Em Inglaterra nos finais do século XIX, a homossexualidade era considerada como um reduto de preservação intelectual numa elite social, numa tradição reforçada por instituições académicas como Oxford ou Cambridge, com visíveis movimentos militantes na cena *gay* e lésbica, com visibilidade na imprensa e na literatura, provocando em simultâneo uma realidade de repressão e um discurso homofóbico generalizado (Aldrich, 2006). É também um tempo em que o enquadramento jurídico em Inglaterra promove uma regulação muito forte das práticas homossexuais, herança da mais antiga legislação neste domínio, datada de 1533 e que configurou uma sociedade puritana e repleta de moralismos extremos (Oleson, 2008)<sup>66</sup>. Por ocasião do julgamento de Wilde, a mentalidade da época estava muito dependente dos códigos morais vitorianos, rigorosos e contrastantes com os discursos que no início do século XVII ainda permitiam uma relação mais directa com o grosseiro e com o obscuro, perdendo progressivamente lugar para uma repressão moral e que Foucault situa como um efeito crescente da burguesia com poder económico, a par de uma regulação institucional cada vez mais intensa (Foucault, 1994).

As sólidas acções judiciais implicavam efeitos verdadeiramente devastadores, como no caso de Simeon Solomon (1840-1905), um pintor do movimento Pré-Rafaelita, detido por ofensas homossexuais em 1873 e em consequência, completamente ostracizado socialmente, morrendo na pobreza e só recentemente recuperado na história da arte (Wood, 1981)<sup>67</sup>. Não sendo o único caso no circuito das celebridades da época, o

---

<sup>65</sup> Paglia, C. (2001). *The Beautiful Boy as a Destroyer*. In C. Paglia, *Sexual Personae* (pp. 512-530). London and New Haven: Yale University Press.

<sup>66</sup> *The Buggery Act* (Lei da Sodomia), 1533, adoptado em Inglaterra no reinado de Henrique VIII, foi a primeira legislação contra os homossexuais em Inglaterra, antecedido pela introdução da *Constitutio Criminalis Carolina* em 1532, em que a acusação criminal da sodomia ganha pela primeira vez uma base legal inquestionável no império Germânico. Homens e mulheres acusados e julgados culpados de sexo com parceiros do seu género, ou com animais, eram sentenciados à morte. É também uma das primeiras leis anti sodomia aprovadas nos países germânicos. Todos os códigos até essa data ignoravam os actos sexuais que não os ligados a adultério ou violação. *The Buggery Act* tornou a sodomia punível com enforcamento, uma punição não levantada até 1861 e apenas em 1967 é descriminalizada na homossexualidade. In Oleson, H. (2008). *Some Faggy Gestures*. Zurich: JRP Ringier Books.

<sup>67</sup> Os Pré-Rafaelitas configuravam-se como um grupo rebelde de jovens artistas, formado em 1848 por Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt e John Everett Millais, bem como Ford Madox Brown e Arthur Hughes e muitos outros seguidores, como Simeon Solomon. A estrutura conceptual destacava-se na reacção contra os abusos e excessos da arte e da sociedade do seu tempo, enfatizando os valores do proto-renascimento e da arte medieval do Gótico final. In (Wood, 1981).

exemplo de Wilde é significativo para entendermos o enquadramento repressivo em que vivia. O testemunho conceptual que afirma no julgamento não está directamente associada à censura de uma obra literária ou de arte, mas traz à superfície questões importantes sobre moralidade e preconceito em atitudes relativas à homossexualidade, configurando um período que vê crescer movimentos a favor e contra os homossexuais, não apenas em Inglaterra, mas por toda a Europa, que detém já um processo de visibilidade das subculturas homossexuais, que despontam durante a Renascença, cruzando-se em vários modos com a subcultura da prostituição, que afirma evidentes elementos no *crossdressing* das prostitutas que se fazem passar por homens e assim evitam a identificação por roupas específicas ou emblemas identificativos (Ruggiero, 1993). Estas subculturas da homossexualidade e da prostituição aumentam progressivamente e clandestinamente, com efeitos visíveis na sociedade e nos grandes movimentos artísticos que emergiram depois no século XVIII e XIX.

Hyde (*A History of Pornography*, 1964) refere-se a uma pornografia erótica literária, de estrutura predominantemente heterossexual, que expõe como inconciliável a conceitos associados a práticas sexuais consideradas desviantes em certos contextos, como a homossexualidade, o incesto, o travestismo e quaisquer outras formas fetichistas e mais violentas de entender ou expressar a sexualidade, bem visíveis em Sade, ou melhor Donatien Alphonse François, *Marquis de Sade*, em obras literárias de grande fama como *Justine ou les Malheurs de la vertu* (1781), *Les Cent Vingt Journées de Sodome* (1785), *La Philosophie dans le boudoir* (1795) ou *Juliette* (1796). Contudo, Sade é perseguido pela censura e as obras *Justine* e *Juliette* são suprimidas do público em 1791 e 1798, respectivamente, não apenas pela pornografia, mas também porque efectivavam um auto-interesse sem limites (Burwick, 1999). De igual modo, há outro autor bastante mais conhecido na sua associação a Sade, do que propriamente lido, Leopold von Sacher-Masoch (1836-95), que escreve, entre uma vastíssima obra literária, *Venus im Pelz* (1870), uma novela autobiográfica com conteúdos sexualmente explícitos, que em 1866 leva Krafft-Ebing (Krafft-Ebing, 1895)<sup>68</sup> a construir o termo '*masoquismo*', na ligação a

---

<sup>68</sup> Krafft-Ebing, R. v. (1895). *Psychopathia Sexualis. Avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle. (Trad. de la 8ème édit. allemande)*. Paris: George Carré. Krafft-Ebing introduziu os termos na psiquiatria do século XIX, a partir das leituras de Sade e Sacher-Masoch, tendo sido depois assimilados por Freud nos seus ensaios sobre a teoria da sexualidade, com importantes contributos de Gilles Deleuze para a percepção popular dos termos.

comportamentos sexuais anómalos estruturados no prazer da dor, permitindo também uma notável apresentação de Gilles Deleuze (Deleuze & von Sacher-Masoch, 1971), que no seu ensaio, desmonta o papel do amor em Sacher-Masoch e separa as relações entre sadismo e masoquismo. Este universo tão específico tem resultados brilhantes nos territórios visuais, como é o caso de Guido Crepax (1933-2003), na banda-desenhada nas décadas de 1960 e 70, ou no cinema, com fortes citações a Sade, em Pasolini (1922-1975), com o filme *Saló, ou os 120 Dias de Sodoma*, de 1976, ou Pauline Réage (*Histoire d'O*, 1975), em contextos sexualmente explícitos que tornam escorregadios os conceitos de erotismo e pornografia, permitindo discursos em fronteiras variáveis, e que na década de 1970 representam uma transformação social significativa. No mesmo período, *Le Paysan perversi*, de Nicholas-Edme Restif de La Bretonne (1734-1806), que entre as violações, incesto e sífilis, se anuncia como um manual de crimes antinaturais e aberrações aos modelos tradicionais. A escrita de Restif alterna entre o moralismo severo e a libertinagem sem regras. Em 1796 publicou um pequeno livro com o título *Le Pornographe*, título que atribuiu a si mesmo e que entendia como íntegro. O subtítulo, ao gosto do século XVIII, '*Idées d'un honnête homme sur un projet de règlement pour les prostituées. Propre à prévenir les malheurs qu'occasionne le publicisme des femmes. Avec des notes historiques et justificatives. Et une étude critique du docteur H. Mireur, de Marseille.*', é esse bastante explicativo dos conteúdos da obra, pelo que imediatamente se afasta da questão da obscenidade (Bretonne, *Le Pornographe ou Idées d'un honnête homme sur un projet de règlement pour les prostituées*, 1770). *Le Pornographe* foi a primeira proposta publicada para gerir as actividades de prostituição feminina, onde todos os aspectos, à excepção do próprio acto sexual em si, estão completamente revistos. Entendia esta regulamentação como uma parte, vulgar, de um projecto mais completo para limpar os circuitos urbanos. É referente à prostituição e não à pornografia, num ambiente caracterizado por uma virtude burguesa, que paradoxalmente procura a literatura, as gravuras obscenas e os bordéis, onde Sade é já um símbolo associado ao visual (Foucault, 1994). Bretonne oferece uma proposta de preservar a virtude mantendo o vício afastado, configurando uma nova relação entre público e privado (Bologne, 1986).

Com uma estrutura conceptual que recupera as linguagens e valores da Antiguidade e da Renascença, o movimento Neoclássico emerge algures partir de 1750, a par do Romantismo, como movimentos gémeos que dominarão até cerca de 1850. Os

conceitos aplicados nestes movimentos recorrem a linguagens distintas e reactivas do espírito libertino anterior, muito expresso na arte e literatura do Rococó. Aliás, o Libertinismo encontra a sua expressão mais declarada nos contos sexualmente explícitos e nas gravuras, que os editores se encarregariam de fazer chegar à sua clientela exclusiva, com um repertório bastante vasto e em todos os tipos de actividades sexuais, imagináveis ou não (Smalls, 2003).

Mesmo antes das características que Winckelmann defende e adequa às leituras da arte clássica Grega, influenciando a história da arte com uma sensibilidade homoerótica, as referências clássicas são obrigatórias para os jovens artistas em formação. Pintores como Jacques-Louis David (1748-1825) e os seus discípulos, influenciaram os conteúdos do Neoclassicismo francês, com uma forte ligação política e moral, quer na Revolução Francesa, quer nas guerras Napoleónicas, manifestando um declarado gosto homoerótico, em pinturas como *Léonidas aux Thermopyles* (1814), uma pintura que transmite todos os princípios do belo ideal (*Musée du Louvre*), ou *Achille (auprès de Patrocle) recevant les messagers d'Agamemnon* (*École nationale supérieure des Beaux-Arts*, 1801). O programa neoclássico tem um evidente apoio de Johann Joachim Winckelmann, cuja visão das possibilidades eróticas passadas e do seu tempo (Davis W. , 1996)<sup>69</sup>, configurando-se como uma referência visual para uma sexualidade emergente moderna e que ainda no século XIX, acabará por se chamar homossexualidade, pela mão de Károly Benkert (1824-1882), em 1869, revelando identidades sociais e culturais estruturadas que seriam historicamente impossíveis no século XVIII (Beachy, 2010)<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> Para Winckelmann não existiam ‘instintos sexuais contrários’, mas apenas uma reconstrução arqueológica de práticas e conceitos antigos. Davis refere uma passagem de Goethe, a propósito de um ensaio de Winckelmann [*Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture*, (1754), tradução inglesa de Elfriede Heyer e Roger C. Norton], onde este se diverte a referir que ‘na eventualidade de um leitor não aprender nada com este ensaio, tornar-se-á certamente qualquer coisa’, relativamente às propriedades homoeróticas do texto. In Davis, W. (1996). Winckelmann's 'Homosexual' Teleologies. Em N. B. Kampen, *Sexuality in Ancient Art* (pp. 262-276). New York: Cambridge University Press.

<sup>70</sup> Beachy suporta a visão de Foucault e de outros historiadores sobre a temática, argumentando que é a partir de 1869, com Karl-Maria Kertbeny ou Károly Mária Kertbeny ou ainda Karl-Maria Benkert, que surge o binómio heterossexual/ homossexual, que introduziu o homossexual como uma nova identidade sexual, provocando uma ruptura radical da interpretação do termo e do que significam os desvios sexuais, que a obra *Psychopatia Sexualis* (1886), Richard von Krafft-Ebing tornou uma referência. Este termo é ainda rejeitado publicamente em 1899, com alguma popularidade nos círculos homossexuais do final do século XIX, por Elisar von Kupffer (1872-1942), argumentando que define uma patologia, assumindo como um estado desviante, classificando uma aparência ou modos efeminados como uma doença, em oposição a um aspecto cultural e social que deveria ser visto como tal.

Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) é um dos pintores que inicialmente segue este ideal nas composições clássicas que executa, mantendo-se sempre um pouco à margem de mudanças radicais, executando já no final da sua vida, um nu intimista e bastante erótico, que se tornou um dos ícones da pintura na história das artes. *Le Bain turc* (1862) tem uma recepção pública consensual, dadas as suas características formais exóticas e orientais, no que Bologne refere como *uma 'quente sensualidade transcendida pela decoração oriental'* que introduz um *'véu de pudor entre objecto e olhar'* (Bologne, 1986). *Le Bain turc* opõe-se a Manet (1832-1883) e a sua famosa pintura *Le déjeuner sur l'herbe* (1862-63), rejeitada no *Salon* oficial em 1863, posteriormente exposta no *Salon des Refusés* ainda nesse ano. Não sendo uma obra realisticamente política ou social, é uma afirmação a favor da liberdade artística, num contexto em que o Realismo rejeita o passado clássico e Renascentista, para avançar numa verdade *'empírica e significativa'* da realidade que lhe é contemporânea (Smalls, 2003).



Fig. 21 - Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1862-63  
Óleo sobre tela, 208 x 264,5 cm. Musée d'Orsay, Paris

Neste enquadramento cronológico e contexto moral repressivo, a leitura circunscreve-se à ideia genérica de que a pornografia, através da obscenidade que representa, está associada a questões e práticas culturais fora da esfera das belas-artes,

logo desprovida de valor artístico, um contexto bastante sedimentado no século XIX (e que ainda hoje é recorrente em leituras genéricas na discussão da temática), opondo-se à publicação de conteúdos pornográficos, progressivamente visível numa sociedade que desde o século XVII, reprime gradualmente o sexo e se torna cada vez mais moralista (Foucault, 1994). É na literatura, e não nas artes plásticas, que há um grande momento inicial da consolidação da cultura pornográfica contemporânea, com a publicação de várias obras de referência que determinaram o género no seu modo mais explícito (Krause, 2005). A categoria legal de pornografia foi grandemente constituída na censura vitoriana do século XIX, como uma consequência de novas formas de regulação legal para assuntos do sexo, derivada de uma mentalidade conservadora que irá permanecer até ao início do século XX e que a partir deste período se destaca como uma indústria em crescimento (Foucault, 1994). Enquanto categoria, não apenas determinava um mercado de obras impressas, como promovia a sua regulamentação, com esforços acentuados das autoridades religiosas e políticas em censurar e proibir obras que contribuía para a sua definição, numa época que tem presente quase todos os temas de prosa pornográfica (Hunt, 1993).

Em França, Baudelaire foi multado por atentado à moral pública, pela publicação de *Les fleurs du mal*, em 1857, demonstrando um cerco apertado a conteúdos obscenos, que estavam já consideradas legalmente no Código Civil, a partir da Revolução Francesa, no que representou uma passagem do poder religioso para um discurso normativo do Estado, sob a jurisdição da moral pública, atribuindo ao poder judicial as competências críticas baseadas em preocupações sociais e morais das comunidades. A Revolução começa por legislar o pudor e permitir às autoridades intervirem nestas questões, com um serviço específico e relativo aos '*costumes e opiniões*', com relatórios regulares e correctivos (Bologne, 1986). Só em 1949, a pedido da *Société des gens de lettres*, um tribunal de Paris anula a decisão contra o autor, restaurando postumamente o seu bom nome.

A incorporação sobre os conteúdos pornográficos nas leis criminais em Inglaterra e França produziu um efeito expansivo europeu, influenciando leis e tradições, também na construção de uma categoria legal para o obsceno, em que a imoralidade sexual é alvo de uma nova percepção no domínio da saúde pública e da higiene médica, tornando

também indesejável alguma literatura médica sobre contracepção e sexologia (Belavusau, 2010).

É precisamente em 1857, em Inglaterra, que é homologado o *Obscene Publication Act*<sup>71</sup>, o primeiro regulamento anti pornográfico, apresentado como um projecto sanitário, mas também para prevenir a grande circulação de gravuras eróticas, livros e postais franceses e permitiu às autoridades policiais a captura de material obsceno, posteriormente destruído pelos magistrados, afectando o comércio da pornografia. O século XIX desenvolve uma teoria da moral e do pudor sem precedentes e que só no início do século XX consegue estruturar-se socialmente, à luz de algumas mudanças de paradigma na ciência, que transforma o pecado em doença (Bologne, 1986), permitindo ainda uma grande repressão social e institucional, sustentada em pressupostos científicos até à década de 1970, que via, de um modo geral, a homossexualidade como uma perversão incompatível com a natureza humana e a prisão e condenação dos homossexuais representava um passo na educação colectiva e na resolução de um problema considerado degradante na condição humana. Para os homossexuais e lésbicas da época, eram tempos verdadeiramente obscuros a todos os níveis, até porque, mesmo na comunidade médica, a homossexualidade era considerada uma doença mental que atingiu ‘*proporções epidémicas*’ (Davis & Heilbroner, 2011)<sup>72</sup>.

Esta questão da censura e repressão a conteúdos pornográficos e obscenos nasce precisamente com o aparecimento dos museus no século XIX, que evoluiu para um espaço simbólico com grande representatividade cultural, central para a construção de uma herança mitológica e identitária, utilizado em todos os regimes políticos como um símbolo de grandeza. No ambiente conservador em que já se vivia, herança de toda a estrutura religiosa que dominava praticamente todo território europeu, as colecções de artefactos e arte sexualmente explícita ocupam um espaço reservado, de acordo com a multiplicidade de heranças morais diversificadas, mas estruturadas religiosamente

---

<sup>71</sup> (Lei das Publicações Obscenas). Esta lei sofreu alterações em 1959 e 1964, encontrando-se ainda em vigor, com uma alteração na Irlanda, em 1929, relativa à liberdade de expressão no interesse da ciência e da criação artística ‘*A person shall not be convicted of an offense [...] if it is proved that publication of the article in question is justified as being for the public good on the grounds that it is in the interest of science, literature, art or learning, or of other objects of general concern.*’ In Belavusau, U. (2010). Art. Pornography and Foucauldian Reconstruction of Comparative Law. *Maastricht Journal of European and Comparative Law*, Vol. 17, N° 3, pp. 252-280.

<sup>72</sup> Davis, K., & Heilbroner, D. (Realizadores). (2011). *Stonewall Uprising* [Documentário]. USA.

(Belavusau, 2010), o que fez aparecer o fenómeno dos gabinetes secretos ou reservados, como foi visível com as colecções, que deram origem ao *Gabinetto degli oggetti osceni* (*Museo archeologico nazionale di Napoli*), em 1821 ou ao *Secretum* (*British Museum*), em 1856, ou *L' Enfer de la Bibliothèque Nationale de France*, em 1830, com significativa expressão material. Walter Kendrick (*The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*, 1987) liga a construção da pornografia no imaginário público com a criação destas salas reservadas, com o aparecimento de literatura sobre sexo e prostituição, colocando este fenómeno do 'museu secreto' no contexto de uma regulação normativa da obscenidade que excluiu as classes mais baixas. Mas as questões morais não eram as únicas que estruturavam este enquadramento, prosseguindo para a contradição de um mito central que surge na unificação italiana e que vê no passado histórico Romano um espaço de propaganda, que rejeita a cultura sexualmente explícita dos seus ancestrais na premissa em que é uma das causas da decadência de Roma, apoiando-se nos princípios do Renascimento, que por sua vez, desconhecia a quase totalidade da cultura material libertina e apenas encontrava na literatura mitológica as bases ideológicas do seu espaço cultural.

### **Memória moderna e territórios estruturantes.**

Recuando um pouco até ao Renascimento italiano, deparamos com Aretino, que para além do reconhecimento como grande impulsionador do género, detém um discurso crítico e gráfico que pode ser interpretado como um ataque à hipocrisia moral da sociedade que lhe é contemporânea (Ruggiero, 1993), num enquadramento que posteriormente obrigou Daniele Ricciarelli, também conhecido como Daniele de Volterra (1509-1566), discípulo de Michelangelo (1475-1564), a pintar véus de pudor sobre os nus mais provocantes da Capela Sistina (depois da morte do mestre), por ordem do Papa Paulo IV e posteriormente Clemente XIII, que mandou 'castrar' todas as estátuas antigas com a genitália exposta (Krause, 2005). Não podemos esquecer também que o Concílio de Trento termina em 1563, ordenando de imediato a repintura da genitália, para além de uma polémica carta que Aretino envia em 1545, denunciando a indecência das imagens

'na mais sagrada capela terrena', referindo-se exclusivamente ao Juízo Final, apesar dos outros nus existentes (O'Malley, 2012). Bologne (1986), na sua História do Pudor, refere que Volterra, amigo pessoal de Michelangelo, executou o trabalho contrariado, o que lhe valeu ter ficado na história com o apelido de Braghettone (o 'calcinhas'), para além de ter repartido os panejamentos com moderação, levando a que em 1566, o Papa Pio V encomende nova empresa púdica e ainda em 1596, Clemente VIII pensa por sua vez destruí-lo (Bologne, 1986).

Desde Aretino que se forma uma cultura pornográfica e literária com bastante destaque e forte continuação no século XVII, sobretudo em França e seguidamente em Inglaterra, sem esquecermos que o Papa Paulo IV, em 1559, entregue à Inquisição uma lista de livros proibidos, que posteriormente o Concílio de Trento organiza e intitula como *Index Librorum Prohibitorum*, dando contudo pouca importância à imagem, excepto quando acompanha assuntos heréticos ou satíricos no ataque à Igreja (Hyde, 1964). É preciso relembrar que nas artes plásticas, o recurso à mitologia é um meio de contornar os rígidos códigos morais e a censura da Igreja, com alguns pintores em evidência, como Botticelli (1445-1510), que abriu caminho para uma sensualidade visível na pintura erótica com *Nascita di Venere* (c.1482-85), uma encomenda privada.

Hieronymous Bosch (1450-1516) apresenta *Der Garten der Lüste* (1503-04). Não é uma obra especificamente erótica, mas aborda questões pertinentes da sexualidade no círculo dos pecados e da condenação eterna numa linguagem que nos permite ainda identificar questões ainda da mentalidade medieval, incorporando os aspectos do imaginário existentes nos textos literários e eclesiásticos conhecidos na sua época, tendo contudo uma forte componente simbólica em elementos metafóricos sobre o prazer e o sexo (Ströher & Kremer, 2011).

Jacopo Caraglio (Giovanni Jacopo Caraglio ou Gian Giacomo Caraglio) foi discípulo de Marcantonio Raimondi e produziu a série de gravuras *Os Amores dos Deuses*, uma das duas séries de gravuras sexualmente explícitas mais conhecidas da Renascença, baseadas nos desenhos de Rosso Fiorentino e Perino el Vaga, que originaram uma grande procura e estimularam uma forte influência no Maneirismo (Turner, 2007; Kemp, 2007)<sup>73</sup>. As memórias mitológicas e clássicas destes amores dos deuses fornecem

---

<sup>73</sup> Turner, J. G. (2007, December). Caraglio's 'Love of the Gods'. *Print Quarterly*, Vol. 24, No. 4, 359-380.

um meio conveniente para a representação de histórias sexuais que não poderiam ser representadas sem o consentimento destas fontes textuais. Ao contrário de Raimondi, que produziu a outra e foi preso por isso, sendo destruídas a maior parte da sua série de xilografuras (Rawson, 1969), Caraglio não encontra oposições, não apenas por todo o enquadramento mitológico ostensivo e penetrante, mas também porque nas suas composições não há actos sexualmente explícitos, apesar de uma genitália bastante visível (Fig. 22), completamente apoiada na literatura clássica (Talvacchia, 1999). Caraglio tem mesmo uma gravura declaradamente homoerótica, dedicada aos amores entre *Apolo e Jacinto* (1527), um assunto pouco representado na arte da Renascença e que esbate as fronteiras entre sagrado e profano, ‘elevando o estatuto do sexo e aproximando-o da arte’, como refere Turner (*Profane Love: The Challenge of Sexuality*, 2008)<sup>74</sup>.

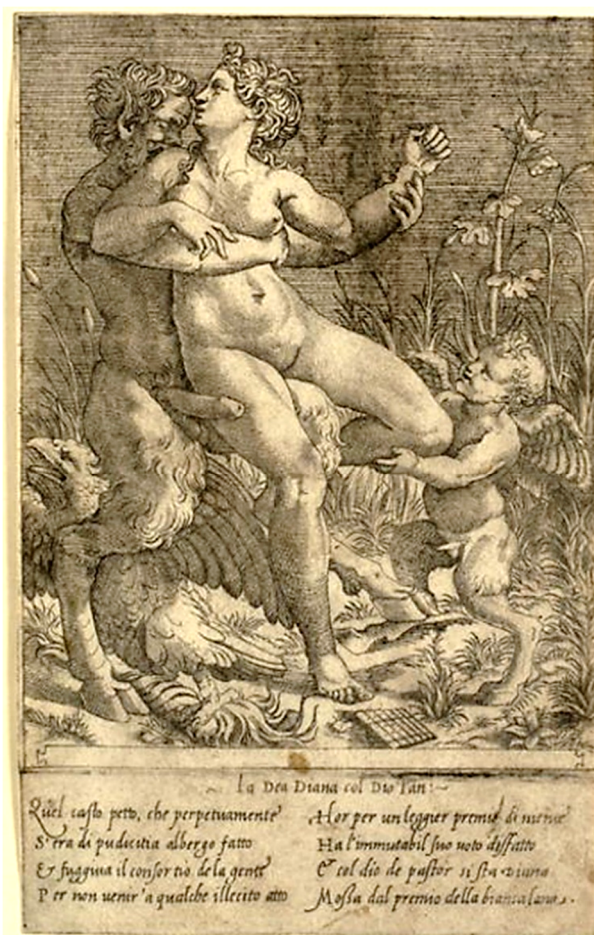


Fig. 22 - Gian Jacopo Caraglio, *Júpiter metamorfoseado em Sátiro e Diana*  
Sem data, 21 x 13 cm

<sup>74</sup> Turner, J. G. (2008). *Profane Love: The Challenge of Sexuality*. In A. Bayer (Ed.), *Art and Love in Renaissance Italy* (pp. 178-228). New Haven and London: Yale University Press.

Também Giulio Romano, associado ao grande escândalo das gravuras proscritas de Raimondi, apenas como o autor dos desenhos originais, executa uma pintura monumental e que está fora dos assuntos clássicos, representando dois amantes nus e uma *voyeur* ocasional. Romano foi o primeiro grande mestre de temáticas sexuais dedicadas ao prazer sem qualquer referência textual mitológica.

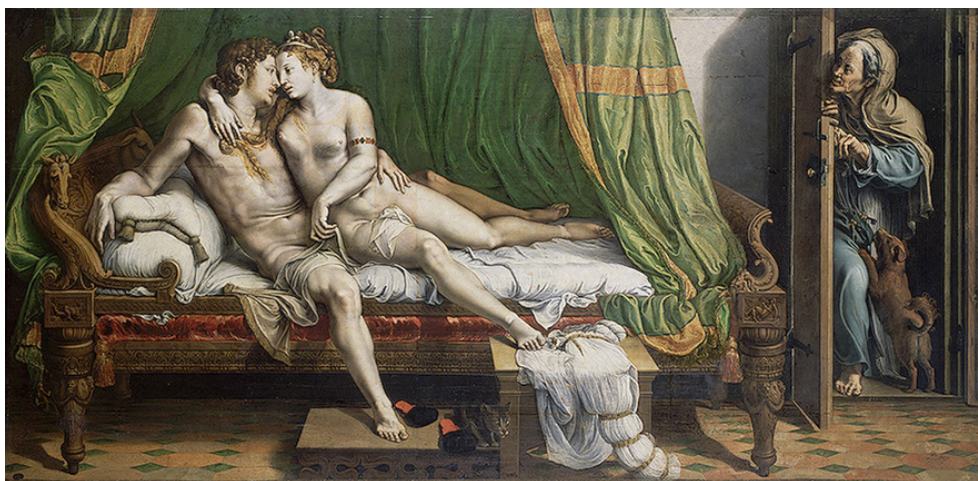


Fig. 23 - Giulio Romano, *Due amanti*, c.1523-1524

Óleo sobre tela, transferido de painel de madeira, 163 x 337 cm, Hermitage, São Petersburgo

Esta ausência de correspondência aos pressupostos clássicos é intencional e provoca também e dentro do género, uma censura localizada (Kemp, 2007). Tiziano (1485-1576) imortalizou a sua *Venere di Urbino* (1534-36) em múltiplas e controversas referências na história da pintura. Michelangelo, para além de toda a sua conhecida obra, permite ainda interpretações exteriores que transcendem o erótico para uma linha mais dura, como em *Leda* (1529-31), de autor desconhecido (Fig. 24), a partir do conjunto escultórico que se encontra em Florença, na Capela Medici (Basílica de São Lourenço). Entre outras, tem alusões subtis ao orgasmo e à dupla-penetração e permite uma participação directa do espectador (Jacobs, 2000)<sup>75</sup>. A pintura está produzida num estilo sensual, com linhas curvas e sedutoras, cores intensas e um *disegno* que possibilita uma representação mimética, quer nos seus pressupostos de representação da natureza, quer

<sup>75</sup> Jacobs refere os 'prazeres voyeurísticos e participativos dos espectadores' através do 'artifício' da representação que caracteriza o discurso mimético no século XVI. Cita os conceitos de beleza e na relação da alma com o corpo, que Mario Equicola enuncia no *Libro di natura d'amore*, publicado primeiramente em Veneza em 1525.

na transfiguração de um ideal que a transcende. Esta temática foi um recurso mitológico amplamente utilizado nas artes plásticas, prosseguindo estilisticamente com uma *Léda et le cygne* (1741), atribuída a François Boucher (1703-70), uma imagem com forte inclinação para uma pornografia tangencial.



Fig. 24 - *Leda*, segundo Michelangelo, c. 1529-31  
Óleo sobre tela, 105, 4 x 141 cm. The National Gallery, London

Esta pequena memória ajuda-nos a separar cada uma destas pinturas do registo pornográfico ou obsceno, reforçando a interpretação que permite estabelecer diferenças significativas na sua correspondência e que ultrapassa os contextos sociais com grande imposição de códigos morais e religiosos. Na representação específica do nu renascentista, com as reservas que o Concílio de Trento exige ao fazer ocultar o corpo e que se perpetua até ao diminuir da influência da Igreja, o seu significado depende também do seu enquadramento, que difere significativamente do espaço privado para o espaço público, podendo a mesma obra provocar leituras diversas, como a *Venere di Urbino*, uma encomenda pra consumo privado, olhada com propósitos lascivos no século XVI, ou de modo mais ostensivo, a *Olympia* (1863) de Edouard Manet (1832-1883), que à data da sua exposição no *Salon des Refusés* em 1865, obrigou à presença de dois guardas para prevenir qualquer possível acção ofensiva e que presentemente permanece sem qualquer oposição no *Musée d'Orsay*. No que anteriormente se configurava como um

exemplar obsceno que apresentaria claramente uma visão masculina da carne e do prazer, na imagem da prostituta e do que esta representa numa sociedade moralista, também tem algo de subversivo, no que Carol Duncan afirma ser ‘*uma crítica do consumo da carne e da prostituição*’, apesar da sua óbvia consciência masculina. A *Olympia* de Manet mostra alguns reconhecidos adereços do imaginário pornográfico, como a orquídea no cabelo ou o laço à volta do pescoço, acentuando a nudez e a sexualidade, como revela ainda a realidade da prostituição urbana que se pretende escondida. No final do século XIX, a cultura europeia estava ainda carregada desta dependência do par masculino/ feminino e dos pressupostos de dominação que esta ligação afirma masculina (Duncan, 1993).

Uma leitura actual da *Venere...*, de Tiziano, permite claramente uma desconstrução dos elementos erótico/ pornográficos, associados a uma noção de nu artístico assexuado, por um lado, porque a própria anatomia do modelo representado se afasta dos actuais padrões dos modelos sexualizados e por outro, porque tem em si um aspecto formal que cenograficamente se afasta dos discursos mediáticos contemporâneos, resultando também numa associação, se não ao contexto formal renascentista, pelo menos a uma experiência de reconhecimento histórico (Eck, 2001), porque também configura uma dimensão alegórica, com todas as evidências textuais e visuais da *erotica* na arte figurativa da Renascença, que cautelosamente evita penetrar em epítetos como obsceno ou vergonhoso (Pardo, 1995). Descendente da *Venere dormiente ou Venere di Dresda* (c. 1510), de Giorgione (1477-1510), é uma forte referência para outras obras futuras, formalmente idênticas, mas é sobretudo em *Olympia* (Fig. 25) que se configura como um modelo provocativo da maior importância para gerações futuras, revelando-se como uma citação interminável, com destaque para Cosey Fanni Tutti, que a renova polemicamente na sua icónica exposição *Prostitution*, de 1976, Acácia Maria Thiele, na obra *Maya yo* (1995), mais associada a *La maja desnuda* (c. 1797-1800), de Francisco de Goya (1746-1828) ou Gabriel Abrantes e Katie Widlowski, com *Olympia I & II* (2006).

Esta obra de Edouard Manet, exposta no famoso *Salon des Refusés*, protagoniza por si, no que poderia ser o mais improvável dos locais para um momento de recusa, uma fractura nos processos plásticos e formais e um momento de indignação sem precedentes para um espaço alternativo de exposição, que reuniu grupos consideráveis de espectadores indignados que exigiam a sua retirada imediata. Ultrapassando os pressupostos formais do Realismo, que se revia num academismo com aproximações

naturalistas que não existia na pintura, numa linguagem que se revelou ascendente para o Impressionismo, só é possível entender toda a oposição se a posicionarmos como um atentado aos bons costumes morais e contra a decência, ao representar como Vénus, uma conhecida prostituta, cujo olhar desafia o espectador (Galiana, 2005), antecipando os discursos eróticos das revistas como a Playboy, para consumidores masculinos e que conheceram grande destaque a partir de 1950.



Fig. 25 - Édouard Manet, *Olympia*, 1863  
Óleo sobre tela, 130,5 x 190 cm. Musée d'Orsay, Paris

Por outro lado, Gustave Courbet (1819-77) pinta em 1866 *L'Origine du monde*, que provocou um escândalo na sociedade em que vivia, tendo sido afastada da exposição pública, sem contudo perder em privado a sua grande popularidade, ou William Bouguereau (1825-1905), num erotismo realista e sensual, na exploração de temas mitológicos e à escala natural, declaradamente fotográfico, porém, com uma exploração técnica que ultrapassa o registo imediato da máquina, particularmente numa época em que a fotografia possibilita um meio concorrente com a pintura, sendo esta ainda a grande referência para os primeiros fotógrafos, sobretudo na representação do nu. A fotografia serve também como um excelente auxiliar para a pintura, na ausência de modelos vivos em composições que gradualmente se libertam dos padrões e se mimetizam em poses alternadas entre o inocente e o sugestivo, conquistando um lugar autónomo e de destaque para o mercado da pornografia. A relação da pintura com a fotografia no final do século

XIX tem conclusões de relevo, como em *L'Origine du monde*, ou ainda *Le Bain turc*, que se pensa terem o mesmo modelo. Neste período, as referências entre a literatura erótica, a pintura e a fotografia, cruzam-se a vários níveis e com citações de obras como a *Vénus de Urbino* ou *Danaë*, de Tiziano, tornando-se como fonte de inspiração e apropriação futuras (Wallace, Kemp, & Bernstein, 2007).



Fig. 26 - Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, 1866  
Óleo sobre tela, 46 x 55 cm. Musée d'Orsay, Paris

A utilização de imagens fotográficas demonstrou que a realidade registada poderia ter mais relevância e ressonância como um assunto primordial e autónomo, em oposição às tradicionais visões de uma beleza idealizada. Por outro lado, esta autonomia ajudaria a construir uma inovação formal, bem como uma intenção de capturar verdades inquestionáveis, aspectos da vida que não são sempre visíveis ao olho. O desenvolvimento da fotografia produziu um novo mercado para uma pornografia disponível e relativamente acessível, afastando os artistas desta tarefa de produzir imagens para este fim. Este novo meio permite mostrar um sentido da verdade e a qualidade mimética da realidade visível disponibilizada pela imagem fotográfica permite aos artistas uma reconstrução formal do papel e da escultura tradicionais (Wallace, Kemp, & Bernstein, *Seduced. Art & Sex from Antiquity to Now*, 2007).

Neste enquadramento formal que o século XIX afirma, em conjunto com a utilização regular da fotografia, quer no retrato, quer no registo documental, o género pornográfico afasta-se significativamente da pintura e da escultura, que neste campo se configura mais nos territórios eróticos, do que propriamente na pornografia. A fotografia, enquanto nova e acessível tecnologia de reprodução que permitia o registo da autenticidade, em imagens cada vez mais *'efémeras e secretas'* (Benjamim, 1992)<sup>76</sup>, possibilitava também as representações do corpo nu, que inicialmente permanecem nos pressupostos compositivos da Pintura (Kemp, 2007), tornando-se progressivamente ilustrativas e descritivas de actos sexuais, permitindo uma actividade espontânea, especializada em temáticas sexuais e com uma larga difusão em França<sup>77</sup>, alastrando-se rapidamente para todo o território europeu.

Michael Koetzle situa aproximadamente em 1845, em Paris, as primeiras fotografias de nus, em registos que continuam as estruturas compositivas da pintura, do erotismo de concepção masculina e para um público masculino, com repertórios sexuais que variam do *fellatio* heterossexual à representação homossexual sem pudores e muito semelhante a representações contemporâneas pornográficas, isto é, sem restrições de repertório, num período em que a homossexualidade configurava um crime punível. São fotografias executadas à margem de circunstâncias artísticas e destinavam-se a um consumo popular em que os seus produtores, muitas vezes anónimos, não eram artistas profissionais (Koetzle & Scheid, 2005). Mirsky, em *The Rotenberg Collection* (2000), refere números impressionantes para a propagação do postal erótico e pornográfico a partir da década de 1890 e até à década de 1930, resultado da mecanização industrial e dos avanços tecnológicos da fotografia, com a possibilidade de imprimir imagens a partir de negativos (Mirsky, 2000). O que hoje está visível em inúmeras publicações acessíveis nas livrarias ou pela internet, em edições fac-simile piratas, na sua maioria, ou em blogues com reproduções parciais, pertencia inicialmente a um género bastante controlado pelas

---

<sup>76</sup> Walter Benjamim refere ainda a tensão inicial entre pintura e fotografia (e que se prolonga até ao presente) provocada pelo seu aparecimento, na eventual substituição para determinados registos, advertindo para a vulgaridade da sua utilização industrial, bem como para uma democratização do olhar, que neste sentido, retira a exclusividade da fruição da pintura.

<sup>77</sup> Até 1835, as representações de corpos nus têm sido largamente a prerrogativa das belas-artes. Com a invenção da fotografia, surge um novo valor representacional para o corpo nu. Nicéphore Niépce (1765-1833) ou Louis J. M. Daguerre (1789-1851) e William Henry Fox Talbot (1800-1877): os daguerreótipos ou *collootypes* surgem na cena representacional e alimentam um mercado em larga expansão, apesar de inicialmente recorrerem a longas exposições.

autoridades, na tentativa de conter a produção de fotografias obscenas. A pornografia, no contexto fotográfico de grande produção, assume o significado da obscenidade e a obscenidade tem a si associada a vergonha e o pudor, provocando o que Kendrick refere ironicamente como uma invisibilidade, pela ausência da palavra nos dicionários e enciclopédias, por quase toda a primeira metade do século XIX (*The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*, 1987)<sup>78</sup>.

A enorme profusão de imagens fotográficas, aliada à anterior produção e importação, de textos e gravuras interditas, sobretudo de França, levou à constituição em Inglaterra em 1802 da *Society for the Supression of Vice*, com objectivos de conter toda a obscenidade, desde livros e gravuras, incluindo a penalização pela sua venda, aos bordéis e à contenção de práticas homossexuais em locais públicos (Hyde, 1964; Mirsky, 2000). Mais tarde, em 1857, surge a *Obscene Publications Act*<sup>79</sup>, substituindo a lei existente contra materiais sexualmente explícitos que tinha sido formulada em 1787 (Wallace, 2007). Este policiamento não era recente, já que as autoridades inglesas se dedicavam fortemente a esta actividade desde o início do século XVIII, com grande atenção às chamadas *Molly Houses*, espaços públicos ou privados recatados, para beber, dançar ou para práticas de sexo entre homens, sem esquecermos o famoso *Buggery Act* de 1533 que levou muitos homossexuais à morte por enforcamento. Em França, até à Revolução Francesa (1789-1799), a sodomia era um crime capital sob a legislação real, cuja pena era arder na fogueira e quando foram abolidos os tribunais cristãos em 1791, também foi descriminalizada a homossexualidade masculina (Oleson, 2008), remetendo as proibições anteriores a uma categoria arcaica de feitiçaria e profanação (Smalls, 2003). Destas reformas, em concordância com a *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* (1789), o código penal francês de 1791 ignora a sodomia, *'inspirado num princípio liberal*

---

<sup>78</sup> *'But it must have been already ancient in birth, rising from the grave instead of coming new into the world. Vampires are said to do this; so did pornography.'* Kendrick, W. (1987). *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*. New York : Viking Penguin.

<sup>79</sup> (Lei das Publicações Obscenas). Esta nova lei foi oficialmente definida em 1868, aplicada a obras com *'tendência para a depravação e corrupção daqueles cujas mentes estão abertas a tais influências imorais...'* Do mesmo modo que legislava a circulação de obras obscenas, esta lei seria instrumental na proibição e distribuição de informação sobre contracepção e fisiologia humana às classes trabalhadoras. Wallace, M. (2007). *Under Lock and Key*. In M. Wallace, M. Kemp, & J. Bernstein, *Seduced. Art & Sex from Antiquity to Now*. (pp. 34-39). London and New York: Merrel.

*que afasta o Estado dos assuntos privados, fazendo da França o primeiro país da Europa'* a legislar nesse sentido (Beachy, 2010)<sup>80</sup>.

No que representa a pornografia visual e literária nas suas funções sociais e políticas, há um ponto de viragem importante, entre as premissas da Revolução Francesa, e em 1835, com a invenção da fotografia, transformando todos os paradigmas para a representação da nudez e do nu artístico, que até então pertencia maioritariamente à pintura, ao desenho e gravura. Até 1790, as gravuras sexualmente explícitas tendiam para qualidades subversivas, para seguidamente perderem as conotações políticas e autonomizarem-se apenas nos discursos representativos das práticas sexuais mais diversas, heterossexuais ou desviantes, estabelecendo-se comercialmente como um produto *hardcore*, isto é, com os conteúdos pornográficos direccionados para a excitação sexual, característica que se mantém até ao presente. O impacto do período revolucionário tem efeitos por toda a Europa, que absorve todo um conjunto de medidas aplicadas ajuda a estimular o policiamento da pornografia e da obscenidade, incluindo a prostituição e homossexualidade no espaço público, com visível empenho em legislar o pudor e que resulta agora numa censura apenas por razões estritamente morais (Bologne, 1986). Sade, passou grande parte da vida na prisão nas prisões francesas e as suas obras foram retiradas de circulação.

O espírito revolucionário permite um movimento irreversível em direcção a valores democráticos, e apesar do libertinismo e a homossexualidade não serem erradicados dos programas revolucionários, assumem novas formas de expressão, cujas representações se tornam mais definidas em citações históricas e sociais, dotadas de elementos simbólicos

A partir da década de 1830, a inspiração republicana em expansão, em conjunto com o desenvolvimento industrial e tecnológico, traz igualmente na fotografia a novidade da reprodução quase imediata do real, com uma consequente democratização no acesso à pornografia, e neste ambiente permissivo, as entidades governativas e judiciais mantêm os princípios morais considerados socialmente perigosos, herdados dos séculos anteriores. Desde o início do século XVIII, o obsceno ultrapassa a confissão eclesiástica, passando para o domínio dos tribunais comuns, no que Foucault refere como uma

---

<sup>80</sup> Beachy, R. (2010, December). The German Invention of Homosexuality. *The Journal of Modern History*, Vol. 82, No. 4 (*Science and the Making of Modern Culture*, 801-838).

afirmação do poder democrático e legislador sobre as massas, e que igualmente decide em seu nome (Foucault, História da Sexualidade I. A Vontade de Saber, 1994).

### **Percursos para o presente.**

No século XX, só no totalitarismo Nazi encontramos uma censura que definia, também no campo artístico, uma política rigorosa, com contornos morais específicos e muito politizados do seu projecto, que ultrapassavam a evolução histórica dos costumes e se revelava oportunamente, exposta publicamente através de uma repressiva e famosa exposição em Munique, em 1937, com o título *Arte Degenerada (Entartete Kunst)*, mostrando um conjunto de trabalhos pendurados caoticamente e acompanhados de notícias pouco favoráveis, que a propaganda alemã tornou itinerante, de modo a defender os conceitos artísticos que o Nacional-Socialismo defendia (Burwick, 1999)<sup>81</sup>, entre elas, obras de Ernst Ludwig Kircher (1880-1938), George Grosz (1893-1959) ou de Otto Dix (1891-1969), cuja apologia visual da prostituição e da pornografia contribuíam para a decadência moral e da redução dos valores tradicionais da família, entre outros atributos de um vasto repertório idealista das doutrinas nazis (Goggin, 1991). O regime nazi limitou também todo o avanço social, bem como todas as liberdades relativas do período pré-Primeira Guerra, que a República de Weimar anunciava, como a descriminalização da homossexualidade que se preparava para assumir em 1930, seguindo-se uma perseguição repressiva, fechando bares e outros locais de encontro *gay*, impedindo igualmente a imprensa homossexual de se manifestar (Beachy, 2010). De qualquer modo, em 1928, há registo de vários precedentes para uma censura estruturada em valores morais, quando um tribunal em Berlim acusa Grosz de blasfémia (um termo com ligações religiosas), pela

---

<sup>81</sup> As obras expostas representavam uma fracção dos milhares de peças confiscadas durante os quatro anos anteriores às colecções públicas alemãs, com o intuito de as venderem e assim financiarem a máquina de guerra, numa política abusiva e repressiva que levou também à morte de muitos dos seus artistas e que confiscou obras de arte impressionistas, abstractas e mesmo religiosas, que não estariam de acordo com os ideais restritos do nacional-socialismo para as artes plásticas: sentido colectivo e identitário, nacional, inteligível, com características positivas e representativas da boa moral, do belo e do saudável. Burwick, F. (1999). 'Art for Art's Sake' and the Politics of Prescinding: 1790s, 1890s, 1990s. *Pacific Coast Philology*, Vol. 34, No. 2, 117-126.

publicação de álbum de desenhos com forte conotação satírica, considerando-o culpado e mais tarde ilibado, após um apelo (Goggin, 1991)<sup>82</sup>.

Este ambiente socialmente repressivo, vem já do início do século, em que arte e homossexualidade estão associadas às necessidades políticas e sociais destes grupos (Cottingham, 1994), que em conjunto deram origem ao movimento modernista (Smalls, 2003), e, configurando-se apenas na cultura ocidental europeia, como um conceito abrangente que abarcava todo um conjunto de mudanças em todas as áreas da cultura e da ciência. Toda a arte Modernista (dentro da esfera que reúne o Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo, Simbolismo, pós-Impressionismo e Fauvismo) seria afastada do regime nazi e todos aqueles ligados a estes movimentos seriam destituídos dos seus lugares no ensino, como no caso de Paul Klee, em 1933, num estatuto que também a União Soviética, de um modo similar, sujeita aos artistas, com uma severa censura estatal, alargando-se depois aos países do bloco socialista.

Apesar deste período obscuro do século XX, aproveitando a democratização consequente após a II Guerra Mundial, a relação entre arte e lei tem uma crescente liberalização na Europa, que promove uma cultura museológica renovadora e que constrói uma linha de orientação e promoção das artes através de fundos públicos (Belavusau, 2010). O final da Guerra também permite uma emancipação radical da moralidade, com progressiva redução das intervenções policiais neste sentido, resultado de um decréscimo de interesse para estes assuntos e de uma evolução social que permite também às mulheres ocuparem um lugar menos subserviente no tecido social, acrescentando ainda o facto que a pornografia se torna cada vez mais um negócio altamente florescente e lucrativo. Nos territórios da arte, abrem-se agora novos espaços, prometendo uma liberdade de expressão, onde os direitos humanos ocupam gradualmente o seu lugar de destaque, criando um envolvimento simbólico para um direito à cultura que permite novas formas visuais. Inicialmente concebidos no paradigma da utilidade social do objecto artístico, os conceitos em arte começam vagarosamente a abraçar o valor do significado estético puro, que na década de 1950, têm para alguns autores, *'uma conotação narcisista e implicam um afastamento da realidade'* (Burwick, 1999), podendo também ser interpretada como

---

<sup>82</sup> Goggin refere também alguns casos, mesmo antes de 1933, em que os líderes nacional-socialistas perseguiram a arte moderna, com especial destaque aos acervos museológicos. Goggin, M.-M. (1991, Winter). 'Decent' vs. 'Degenerate' Art: The National Socialist Case. *Art Journal*, Vol. 50, No. 4, *Censorship II*, pp. 84-92.

uma construção ficcional, muito visível na literatura e no cinema, com óbvias construções nas artes plásticas. Em conjunto com as revoluções sexuais das décadas de 1960 e 1970, que entre outras vitórias sociais, evidenciam o avanço dos direitos femininos e *gay*, anunciam uma nudez de protesto contra as guerras e contra a cultura oficial burguesa, é visível um aumento dos conhecimentos científicos sobre a sexualidade, ciência essa que abre o tabu do sexo e da arte sexualmente explícita, num mundo tecnológico que já tem banalizada a fotografia a cores, o *super 8mm* e o vídeo, alastrando progressivamente nos meios tecnológicos até ao presente.

A herança cultural é importante para salientar que as representações sexualmente explícitas e o erotismo, literário e visual, são historicamente naturais nos territórios artísticos. A exposição mediática do julgamento de Oscar Wilde, cujo objectivo por parte das autoridades é precisamente o de revelar uma subcultura homossexual, moralmente condenável e como um símbolo da decadência artístico das classes altas, possibilita também o aparecimento de vozes reactivas, encorajando activismos políticos, estudos científicos e pesquisa histórica sobre a temática (Smalls, 2003). Este acto institucional público inaugurou um período de repressão e censura aos homossexuais que durou até às revoluções sexuais na década de 1960, (McNair, 2002).

De um modo geral, a pornografia associada às artes plásticas, não existe por si e também não está na obra de arte. Esta classificação depende da categoria que permite ao obsceno caracterizar uma ideia de pornografia, que contudo, é descendente de valores morais construídos em todos os seus contornos históricos, políticos e sociais e sobre os quais apenas é possível construir novos paradigmas. De qualquer modo, o ambiente que se vive na Europa após a década de 1950, possibilita um certo relativismo moral e conseqüentemente, informa para os perigos do papel da censura, que em Portugal se mantém até a Revolução de 25 de Abril de 1974.

[CAP. 4]

## **Sexualização da cultura contemporânea**

### **Caminhos da sexualização na cultura contemporânea.**

A sexualização das culturas ocidentalizadas, uma expressão aqui utilizada neste título, com declarada e intencional apropriação do ensaio de Brian McNair (2002), por si bastante citado e referenciado em diversas publicações que têm surgido sobre a temática, com efeitos visíveis nas propostas de alguns autores, nomeadamente em Feona Attwood (*Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture*, 2010). Attwood certifica quase uma década depois os pressupostos de McNair, acrescentando ainda o espaço aparentemente ilimitado e consolidado nas redes digitais, que em 2002 estaria já em franca expansão e que agora representa um inegável e consolidado reduto para a pornografia digital (Miranda & Cruz, 2002). São territórios absolutos, de fácil contorno na repressão de conteúdos, a confirmar uma cultura de representação, em imagem e texto, com grande impacto no consumo do género pornográfico e dos subgéneros consequentes, estruturados em bases politicamente democráticas e que permitem exercer e representar diversas formas de sexualidade e ainda assim, respeitar as preferências e sensibilidades exteriores a cada indivíduo. Este início do século XXI possibilita discursos sobre o sexualmente explícito em variadas direcções, revelando uma mudança em comportamentos na utilização de imagens e de igual modo, nas censuras e recusas sobre a natureza explícita destas temáticas.

Contrastando com estas possibilidades, sobretudo a propósito da utilização de imagens nesta categoria, Linda Williams (*Frenzy of the Visible, 'Indeed!*, 2007), relativamente ao final do século passado, refere mesmo a sua ausência, no livro que publicou sobre pornografia *hard-core*, cerca de vinte anos antes (*Hardcore: Power*,

*Pleasure and the 'Frenzy of the Visible'*, 1989), para contentar uma imprensa e opinião públicas reactivas ao género, num período em que a utilização de imagens sobre sexo no cinema induzia a leituras de exploração pornográfica, contrastando com a disponibilidade de consumo imediato dos filmes pornográficos nos clubes de vídeo. Williams refere ainda um exemplo da revista *Caught Looking: Feminism, Pornography and Censorship*, de 1986<sup>83</sup>, com declaradas citações anti pornografia, com imagens *porno* para mulheres, lésbicas e *gay* e ainda ensaios críticos provocativos de autoras de referência, configurando-se como um novo modelo de revista para um novo feminismo que não recusa a imagem pornográfica. A propósito destes dados, importa reter do artigo de Williams o facto de se lamentar ter cedido à imposição editorial e social da imprensa envolvente, bem como da necessidade de apresentar imagens pornográficas no contexto académico, que contemplava já estudos sobre pornografia, ‘correndo o risco que as imagens façam o que devem fazer: estimular, enojar, divertir...’ Williams cita ainda a *World Conference on Pornography*, em 1998, com todo o seu fluxo de imagens, vídeos e gravuras, em que apresenta uma comunicação com projecção de diapositivos com exemplos explícitos, contudo, é impedida de publicar a sua contribuição com as referidas imagens, desvinculando-se do projecto, para mais tarde verificar que as únicas ilustrações existentes em todo o livro eram alusivas a cópias dos *I Modi*, de Aretino e Raimondi (Williams, 2007)<sup>84</sup>. Desde a década de 1980, prolongando-se pela seguinte, que assistimos a diversas mudanças de paradigma neste sentido, como no caso das perspectivas anti pornografia de alguns grupos feministas, com claras consequências nos registos visuais, bem como no posicionamento teórico respectivo. Esta orientação tem a sua antagónica nas interpretações, também feministas, que defendem num enquadramento teórico académico, os prazeres paradoxais da pornografia, alterando não apenas todos os pressupostos iniciais relativos à violência e à vitimização, como de igual modo, provocando novos valores visuais, claramente assertivos nas suas propostas, visível nas imagens *pay-per-view* de Natacha Merritt (*Digital Diaries*, 2000), e de igual modo, entre muitas outras artistas, na obra plástica de Ghada Amer e de Tracey Emim (n.1963), no que Giulia Lamoni apresenta como representantes de uma inegável metáfora

---

<sup>83</sup> *Caught Looking: Feminism, Pornography and Censorship* (New York: Caught Looking Inc., 1986)

<sup>84</sup> *Porn 101: Eroticism, Pornography and the First Amendment* ed. James Elias et al. (Amherst NY: Prometheus Press, 1999).

feminista, a partir do mito de Philomela, citado no *Metamorfoses*, de Ovídio (Lamoni, 2011), um exemplo de recuperação mitológica clássica para legitimar temáticas sexualmente explícitas. Apesar de afirmarem distintas estratégias visuais, quer Ghada Amer, quer Tracy Emin, exploram a relação entre identidade e sexualidade femininas.



Fig. 27 - Ghada Amer, *KSKC*, 2005

Acrílico, bordado e *medium* em gel sobre tela, Brooklyn Museum, NY

A própria situação de Amer é muito clara no que diz respeito à exploração de imagens nesta categoria, oscilando entre uma representação do papel subordinado da mulher e a assertividade da figuração sexualizada em torno da representação do prazer. *Cinq femmes au travail*, de 1991, é um dos primeiros trabalhos de Amer e é uma apologia ao papel submisso da mulher, configurada na mulher-mãe e na mulher-doméstica. A obra representa quatro actividades tipicamente femininas e tipicamente submissas. Acrescida de uma quinta, uma auto-representação, no papel de mulher-artista, na execução da obra e noutra actividade também ela, tipicamente associada, ao papel da mulher. Ghada Amer é uma artista de raiz islâmica, nascida no Cairo, tendo-se mudado para França com onze anos de idade. Esta situação permite-nos uma leitura das suas relações interculturais, do conservadorismo religioso islâmico ao subtil comodismo cultural da Europa e depois dos Estados Unidos, para onde se muda em 1995. A questão da sua linguagem artística e dos

*media* que utiliza, também não é pacífica e é pertinente aqui um destaque: enquanto estudava na *École Pilote Internationale d'Art et de Recherche*, em Nice, foi-lhe dito que as classes de pintura estariam reservadas para os estudantes masculinos, pelo que se sentiu compelida a procurar a sua própria e feminina linguagem artística (Reilly, Farrell, Amer, & Antle, 2010). Presentemente, em parte do seu trabalho, desenvolve obras com características manifestamente explícitas na representação do corpo e no erotismo, a par do assumir nas questões imediatas relativas à igualdade de género o papel imposto às mulheres pela sociedade em geral. Mas Ghada Amer rejeita ainda as primeiras teorias feministas que assumem a negação do corpo para prevenir a vitimização.<sup>85</sup> A representação de actos sexuais, como em *KSKC*, de 2005 (Fig. 27), com a delicadeza da agulha, nos bordados e obra têxtil, meios assumidamente atribuídos ao universo feminino, resulta como uma arma sub-reptícia, 'iludindo' os espectadores nas suas leituras e de igual modo, permite conteúdos que noutros meios de registo, como a fotografia, por exemplo, seriam considerados obscenos e ainda com a violência atribuída à pornografia (Paglia, *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, 2001), mas só quando circunscrita neste domínio da subjugação, apontando a pornografia consentida para outra direcção.

A presença pública de uma cultura sexualizada é actualmente muito visível na publicidade, com discursos sugestivo, raramente explícitos, ou com grande impacto no cinema de autor, como Lars von Trier (1956), por exemplo, com declarações visuais sexualmente explícitas no filme *Os Idiotas (Idioterne)*, de 1998, não se furtando nos debates públicos, à controvérsia e censura, bem como na recente trilogia *Nymphomaniac* (Parte I e II, 2013) e em inúmeros outros exemplos, que desde a década de 1970, transformaram a indústria do cinema, bem como as mentalidades dos seus públicos. Inicialmente, o cinema configura temáticas heterossexuais, para depois acompanhar as mudanças sociais, permitindo-nos ainda uma leitura ambígua na determinação de qual vem primeiro, se o cinema como uma consequência, se como um catalisador na construção das mentalidades, ou de um modo neutro, em ambas as frentes. Sexo e sexualidades têm enquadramentos próprios em diferentes contextos, quer nos registos

---

<sup>85</sup> "I believe that all women should like their bodies and use them as tools of seduction..." ("Acredito que todas as mulheres deveriam gostar dos seus corpos e utilizá-los como ferramentas de sedução..."), segundo a própria artista; Amer, G. (2008). *Ghada Amer, Artist Biography*.

formais e especificamente técnicos, quer nas envolvências institucionais. Para acentuar ainda mais este posicionamento, o cinema tem uma influência incontornável, situando-se também como um registo de forte influência nas artes plásticas, sem perder a sua autonomia como meio propiciador para a representação do sexo.



Fig. 28 - Lawrence Weiner, *Water in Milk Exists*, 2008

Fotogramas extraídos do vídeo em [http://www.vdrome.org/index\\_1.html#infotext](http://www.vdrome.org/index_1.html#infotext)

A expressão *porn chic* que McNair<sup>86</sup> estabelece, para situar todo um interesse nestes contextos específicos, aplica-se de igual modo à passagem do obscuro para o espaço visível, ao definir uma mudança radical nas sociedades ocidentais, sobretudo a partir do final da década de 1980. Neste período, sente-se um fascínio colectivo que emerge em circuitos mediáticos, como Mapplethorpe, ou Madonna (*Sex*, 1992), bem como em todo o aparato cenográfico dos *videoclips*, como representante de uma cultura de massas por exemplo, sem esquecermos o papel de obras precursoras do conceito, como *Blow Job*, de Andy Warhol (1928-1987), de 1964 (16mm, b & w/ sem som, 41 min, 16 fps), com uma abordagem intencionalmente construída na sugestão da prática de um *fellatio* (Crimp, 2012), contrastando com o recente *Water in Milk Exists* (2008, cor, som, 22'52"), de Lawrence Weiner (n. 1942), declaradamente com conteúdos pornográficos,

<sup>86</sup> McNair demonstrou que a sexualização da cultura, da porno-esfera privada à esfera pública fez-se acompanhar da democratização e diversificação do discurso sexual, que reverte discursos de raiz patriarcal e permite um papel activo das mulheres, ao mesmo tempo que provoca uma gradual erosão das atitudes homofóbicas e outros tipos de discriminação sexual. McNair, B. (Ed.). (2002). *Striptease Culture. Sex, Media and the Democratization of Desire*. London: Routledge.

contudo, sem críticas ou censuras, completamente envolvido pelo meio artístico que interpreta estes processos de pornografismo e de sexualização culturais (Weiner, 2008).

Este enquadramento progressivo que vem da década de 1970 e que se instala claramente no século XXI, sugere a Mari Mikkola propor recentemente a categoria de ‘*Porno-Art*’ como uma nova e definida possibilidade para a representação artística (Mikkola, 2011). Anexa à investigação de McNair, a desfragmentação dos objectivos da pornografia, em intenções sexualmente estimulantes agrupadas a outras intelectualmente provocativas, que Mikkola apresenta para fundir propósitos, permite, entre outras questões, avançar num pressuposto de legitimação cultural pública resultante da presença de conteúdos pornográficos nas artes plásticas (Mikkola, 2013)<sup>87</sup>.

O conceito de *striptease culture* que McNair (2002) propõe, como uma consequência do domínio público é uma analogia à nudez progressiva de determinadas referências morais e visuais, ou seja, uma cultura com claras referências a um submundo que ultrapassou espaços públicos ilícitos ou recatados, até atingir a mediática visibilidade dos meios de comunicação, ocupando um espaço social muito activo enquanto objecto de discussão e representação. É revelado com o ‘*strip artístico*’ em autores como Carolee Schneeman, Lynda Benglis, Robert Mapplethorpe, Jeff Koons ou nas instalações altamente transgressivas de Gilbert & George, que expõem sem pudores uma sexualidade auto-representada e distanciada na crítica, do rótulo da pornografia, mas mais perto do objecto (Sabino, 2013), confirmando uma linha de pensamento no que já em 1999, Cerveira Pinto refere como uma democracia da perversão, com consequências culturais significativas e que disponibiliza indiscriminadamente estes conteúdos, afastando-os do monopólio das minorias abastadas (Pinto, 1999). O discurso politizado de Cerveira Pinto vem a propósito de uma exposição de Carlos Vidal (*A Mulher e a Política II*, 1999), que apresenta um trabalho fotográfico de grande formato, longe de críticas da exploração sexual das mulheres, um assunto muito discutido na década de 1990, completamente como imagem pura do desejo masculino e de ideal de beleza feminina para o espectador heterossexual.

---

<sup>87</sup> Mikkola refere que o estímulo sexual como objecto primário da pornografia é redireccionado para objectivos económicos, subvertendo assim uma ideia generalizada que limita a pornografia prototípica ao estímulo sexual, afastando-a de outros propósitos, nomeadamente da provocação de estímulos intelectuais, sugerindo também que não há uma definição consensual de pornografia e que o único consenso reside nos propósitos económicos da indústria pornográfica, incluindo nas artes plásticas estes objectivos.

Esta abertura para as representações de carácter pornográfico e outras sexualmente explícitas é cada vez mais assumida e presentemente, permite até a entrada na esfera das celebridades, num mundo anteriormente limitado a certos círculos intelectuais, por parte de alguns protagonistas da indústria pornográfica, em autores *best-seller* como Gore Vidal, com *Sexually Speaking* (Vidal G., 1999), por exemplo ou consultores em assuntos de sexo em revistas conceituadas. Na análise de McNair, ‘*o porno tornou-se chic*’ e de igual modo, um objecto de fascínio na arte, no cinema e em todos os meios mediáticos. Presentemente, através das possibilidades supostamente ilimitadas das novas tecnologias de comunicação, há uma apropriação de um espaço que pertencia anteriormente à indústria pornográfica ilícita, fazendo circular as suas próprias imagens e textos, muitas vezes sem propósitos económicos, fazendo da expansão da pornografia um assunto cultural e não apenas comercial (Attwood, 2010). Este leque diversificado de possibilidades estruturadas na relação entre sexo e tecnologia, interfere no modo como são entendidos os limites no entendimento entre público e privado, possibilitando uma exposição pública e uma auto-revelação através das narrativas visuais e escritas, como nunca foi anteriormente visível, já que durante muito tempo, seria o espaço confessional católico ou as publicações proibidas, o território preferido para as revelações, como refere Michel Foucault (1976). No espaço social actual, a exposição sexual é mediática e televisiva, em *talk-shows* cada vez mais populares e numa voz crescente, revelando também outras possibilidades pessoais nas sensibilidades sexuais, com valores de comprometimento individual bastante permissivos, em relação aos padrões sociais e religiosos de base económica.

Visivelmente, o sexo parece tornar-se cada vez mais marcante nas culturas contemporâneas, onde identificamos um conseqüente aumento do consumismo de produtos frequentemente associados ao universo da pornografia institucionalizada, aliado à ‘*democratização do desejo*’, outra proposta que McNair apresenta como um facto indiscutível na sua compilação *Striptease Culture* (2002), cada vez mais uma referência nesta temática. Apresenta-nos uma paisagem cultural bastante sexualizada, com diferentes representações e campos de acção, com diferentes e novas formas de pornografia, particularmente destacadas no ciberespaço, configurando-se actualmente como o meio mediático mais democrático e acessível a praticamente todos os indivíduos, revelando também todo um potencial não-profissional que possibilita a auto-exploração

da imagem. Por vezes, estas manifestações podem desviar-se para uma visibilidade mediática (económica), como no caso de Natacha Merritt, artista visual com crescente reconhecimento no panorama internacional e que no início da sua carreira, apresentava unicamente na *internet* as suas performances sexualmente explícitas e disponibilizadas através do pagamento por cartão de crédito. A editora Taschen publicou elegantemente *Digital Diaries* (2000), numa vasta operação mediática, com suficiente retorno económico e artístico para a autora, tornando a publicação um objecto de culto, a par da obra *Sex*, de Madonna, bem como de um conjunto significativo de outras publicações semelhantes que ocupam os espaços públicos livreiros.



Fig. 29 - Frank Hallam, *En Masse Sunners seen from Pier 45*, 1982, 2011  
Impressão digital de diapositivo em arquivo, 31, 7 x 47 cm,  
*Leslie + Lohman Museum of Gay and Lesbian Art*

A pornografia e outras representações sexualmente explícitas estão actualmente acessíveis como nunca antes estiveram, permitindo também estabelecer novos limites para a apresentação de projectos artísticos, que agora transcendem os espaços físicos das galerias e dos museus, confirmando também uma longa história de preocupações na contenção do obsceno (Kendrick, 1987) e em simultâneo, legitimando conteúdos artísticos controversos, numa evidente sexualização pornográfica da cultura (Hardy,

2010)<sup>88</sup>. São visíveis a nível institucional, como por exemplo, no *Leslie + Lohman Museum of Gay and Lesbian Art*, em Nova Iorque, que em 2012 apresentou uma exposição e catálogo com conteúdos gráficos e sexualmente explícitos de manifestações artísticas representativas dos grupos GBLT<sup>89</sup>, entre 1971 e 1983, realizadas nas paredes dos armazéns abandonados nas docas e pontões do rio Hudson, em Nova Iorque, um local de referência para a comunidade *gay*, que se apropria social e artisticamente da área, na construção de uma emergente subcultura homossexual (Weinberg & Jones, *The Piers: Art and Sex along the New York Waterfront*, 2012), transformando radicalmente a paisagem do local, bem como a paisagem cultural e social de Nova Iorque (Fig.29). De igual modo, o *Los Angeles County Museum of Art* (LACMA), na Califórnia (EUA) que disponibiliza pela *internet*, entre outras obras de Robert Mapplethorpe, as controversas imagens do universo *BDSM gay*, da série *X Portfolio* (1977-78), claramente o conjunto de trabalhos mais polémico, não apenas da sua obra, como também dos territórios experimentais e criativos nas artes visuais em geral, contrastando com a política repressiva anterior que se vivia nos Estados Unidos desde a década de 1950, até ao início dos anos 70, que apresentava a homossexualidade como uma perversão incompatível com a natureza humana, em que a prisão e condenação dos homossexuais representava um passo na educação colectiva e na resolução de um problema considerado degradante na condição humana. Para os homossexuais e lésbicas nesse período, eram tempos verdadeiramente obscuros a todos os níveis, até porque, mesmo na comunidade médica, a homossexualidade era considerada uma doença mental que atingiu ‘proporções epidémicas’ (Davis & Heilbroner, 2011). Esta mentalidade colectiva enviaria judicialmente muitas pessoas para tratamentos em hospitais psiquiátricos, envolvendo mesmo tratamentos agressivos por electrochoques, de modo a provocar por condicionamento aversivo, reacções de resistência e impedir qualquer estímulo sexual às imagens auxiliares que apresentavam indivíduos do mesmo sexo em poses provocantes ou mesmo pornografia homoerótica, esperando-se que na vida real obtivesse o mesmo efeito de repulsa. Contudo, por vezes outros métodos mais radicais eram aplicados, como

---

<sup>88</sup> No original, *pornographication*, admitindo os discursos pornográficos como não inocentes e contudo, dotados de uma eficácia na construção e amplificação das realidades, numa evolução do conceito de *porn-chic* de McNair, que pode admitir leituras entre o progressivo e o regressivo, o desejável ou o indesejável.

<sup>89</sup>Weinberg, J., & Jones, D. (2012). *The Piers: Art and Sex along the New York Waterfront*. New York: Leslie + Lohman Museum, Museum of Gay and Lesbian art.

a esterilização, ou ocasionalmente a castração química, sendo outras vezes sujeitos a procedimentos médicos como a lobotomia, que alguns médicos afirmavam ser eficaz na cura da homossexualidade e outras patologias sexuais, de acordo com a *American Psychiatric Community*. Uma das mais conhecidas e abjectas instituições hospitalares governamentais neste campo, era o *Atascadero*, também na Califórnia, conhecida nos círculos *gay* como o '*Dachau para queers*', cujo epíteto fazia jus à fama, muito apropriadamente, já que a experimentação médica no *Atascadero*, incluía a administração aos homossexuais de uma droga que simulava a experiência do afogamento, entre outros tratamentos agressivos (Davis & Heilbroner, 2011).

É sobretudo a partir da década de 1950, um pouco por todas as sociedades democráticas ocidentais, que são novamente visíveis manifestações significativas numa cultura sexualizada, e como em períodos anteriores, é através da literatura, como Aretino (séc. XVI), Sade (séc. XVIII) e agora com Henry Miller (1891-1980), entre muitos outros, num contexto de crescente liberdade ideológica e económica que surge com as grandes mudanças sociais resultantes após os conflitos bélicos de 1939-45, fazendo despontar um declínio da polaridade de género na estrutura de classes. Miller, entre 1941 e 1942, tinha já escrito, página a página, para as vender também do mesmo modo, *Opus Pistorum*, um clássico pornográfico escrito por necessidade económica do autor, vendido também aos poucos a clientes com ligações à indústria cinematográfica e publicado depois da morte de Miller (Lubovisky, 1983). Miller está também associado ao processo por obscenidade de Maurice Girodias, acusado de o publicar, protagonizando o primeiro grande julgamento por obscenidade, depois de *Madame Bovary*, em 1844, reunindo contudo o forte e público apoio de escritores de todo o mundo, a favor de Miller, fazendo o governo francês desistir das acusações (Vidal G., 1999)

Aumentam os estudos sociológicos orientados para o exterior de uma esfera estritamente biológica e construída em pressupostos de poder (Turner, *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, texts, images.*, 1995), inicialmente com Alfred Kinsey, que em 1948 publica o seu estudo sobre o comportamento sexual do homem (*Sexual Behavior in the Human Male*, 1948), seguido por William Masters e Virginia Johnson (*Human Sexual Response*, 1966), numa investigação considerada socialmente controversa pela classe médica na época. Os contornos sociais que estas

investigações permitem, ao sistematizar estudos sobre sexo e sexualidade, a par da visibilidade dos *media*, possibilitando uma visão não-redutora e progressiva que transcendem a questão biológica, transformando o sexo reprodutivo em sexualidades e a sexualidade, torna-se por si, um terreno de lutas políticas e sociais e um meio de emancipação que de um modo não pacífico, alcançou um lugar evidente nas sociedades ocidentais.

A oposição ao modelo biológico permite avançar na capacidade psicológica do desejo sexual e do prazer, que ganha contornos individuais e com claras divergências em sociedades diferentes, que para além da atracção por indivíduos do mesmo sexo, configura ainda outros elementos construtores do desejo, como objectos, sons, cheiros ou quaisquer estímulos distintos, susceptíveis de provocar desejo (Foucault, 1976). Esta investigação surge progressivamente e com particular destaque para os teóricos *queer* e feministas, que transformaram de uma forma gradual e radicalmente o território instituído da heterossexualidade, permitindo novos significados para o lugar do sexo na cultura e nas sociedades, com demarcações significativas em variadas áreas científicas e possibilitando uma evolução do par masculino/ feminino para uma categoria cultural de género.

É indiscutível o modo como no espaço público, os *media* evoluíram na apresentação de questões relativas ao sexo, dando atenção ao cinema, à publicidade, às emissões televisivas, às artes plásticas e à música, assumindo um papel significativo na mudança de atitudes relativamente às revoluções sexuais, no modo como informam e tratam os dados resultantes de manifestações específicas de grupos feministas e homossexuais, que sobretudo a partir dos finais da década de 1960, têm um papel muito activo e panfletário na luta dos direitos humanos básicos, modelando a opinião pública para estas questões. É precisamente nesta ligação entre as teorias *queer* e feministas que observamos as mudanças nos modelos de comportamento social emergente em todo o aparato visual que caracteriza as actuais sociedades capitalistas. São transformações expressivas nos sistemas de comunicação social, anteriormente caracterizados em aparatos ideológicos opressivos e politizados, ou apoiantes de valores heterossexuais e patriarcais, revelando uma abertura para as questões de género e a erosão gradual de atitudes homofóbicas e outros tipos de discriminação sexual. Contudo, são os mesmos meios de comunicação que reflectem de um modo paradoxal, a presença de valores

conservadores, actuando em conformidade com políticas de mercado ou dependentes de relações políticas. McNair apresenta as suas questões como fazendo parte de uma *'incrível e expansiva porno-esfera'*, revelando sobretudo um enquadramento económico altamente lucrativo e ascendente (visível a partir de meados do século XIX, deslocando-se das elites para uma cultura de massas), até ao actual fascínio da integração pública do pornográfico, com evidente influência nas sociedades contemporâneas democráticas e no modo como possibilitam gradualmente uma representação sexualizada e do sexo, mais declarada e abrangente a diferentes grupos e orientações sexuais<sup>90</sup>. Nesta linha, a produção artística ocupa um lugar fundamental, cujas manifestações, sobretudo as visuais, permitem funções variáveis, ao legitimar mentalidades e comportamentos relativos a um posicionamento público, em espaços institucionais e privados, de obras com estas características, permitindo igualmente uma continuidade e presença no espaço público, independentemente da sua concordância ou rejeição por determinados grupos sensíveis a questões morais, em períodos historicamente demarcados, perpetuando-se no presente em manifestações específicas e pontuais. Sendo os conteúdos pornográficos dependentes de um juízo moral, que por sua vez são subordinados a um comportamento padrão, estruturado em contextos específicos, quando associados a intenções artísticas, permitem leituras arbitrárias, mantendo contudo os propósitos comerciais que as propõem.

Significativamente, desde a década de 1960, que os meios de comunicação exaltam representações sexualmente explícitas e com processos reactivos diversos, permitindo algumas dúvidas para uma utilização pertinente da palavra pornografia, cuja designação é mais implícita que explícita, possibilitando com uma precisa ambiguidade, leituras adaptativas e variáveis. As revoluções sexuais na década de 1960 foram construídas na destruição gradual dos valores familiares das sociedades patriarcais, bem como em mudanças significativas no estatuto social e económico das mulheres, com consequências na interpretação e acção relativa ao sexo e à procriação e à contraceção, que nesse período tem um considerável avanço tecnológico, permitindo às mulheres um afastamento aos padrões subordinados, retirando protagonismo e lugares aos homens.

---

<sup>90</sup> McNair demonstrou que a sexualização da cultura, da porno-esfera privada à esfera pública fez-se acompanhar da democratização e diversificação do discurso sexual, que reverte discursos de raiz patriarcal e permite um papel activo das mulheres, ao mesmo tempo que provoca uma gradual erosão das atitudes homofóbicas e outros tipos de discriminação sexual.

Contudo, é inegável que as suas formas de produção, representação e consumo são perpetuadas na substancialização do sexo, sobretudo com a utilização da figura feminina como corpo central e objecto de prazer (Smith, 2010)<sup>91</sup>, reiterando pressupostos padronizados que só a partir da década de 1970 encontraram um paralelo socialmente reconhecido e não competitivo na figura masculina para consumo essencialmente *gay*.

Por muito tempo, no que diz respeito à representação de temáticas sobre a sexualidade ou erotismo, às mulheres é apenas dado um único espaço de representação nas artes visuais e esse espaço é sobretudo o do modelo, enquanto referente e para um olhar maioritariamente masculino. É um território masculino, em que às poucas mulheres artistas, era apenas permitido abordar alguns géneros da pintura, como a natureza-morta, a paisagem ou o retrato mas lhes era vedada a representação da nudez dos corpos (Nochlin, 1988).



Fig. 30 - Tom Wesselmann, *Great American Nude #29*, 1962  
Técnica mista sobre cartão, 91,4 x 121,9 cm

E nos anos 60 do século XX, pouco mudou, em artistas como Tom Wesselman (1931-2004), com a série *Great American Nude* (1961-1973), com uma linguagem

---

<sup>91</sup> Smith avança ainda com alguma insistência nesta construção da mulher como objecto/ referente, direccionando a sua análise para um contexto de hostilidade e vergonha, na substituição do desejo e fantasia associados geralmente ao consumo da pornografia.

tradicional que representa o nu feminino no espaço íntimo e doméstico (McCarthy, 1990), Mel Ramos, nascido em 1935, que retira da publicidade os referentes cenográficos para construções em que representa figuras femininas em poses lascivas (Ramos, 2010), John Kacere (1920-1999), numa *erotica* realista fotográfica, ou ainda mais tarde Júlio Pomar, entre tantos outros, claramente com referências visíveis deste ambiente, encontramos o mesmo discurso, conscientemente devedor de uma iconografia pornográfica, cuja perícia plástica nos remete para outros contextos. Há contudo uma vantagem visual nas representações explícitas e eróticas da Arte *Pop*, já que estas composições e jogo lúdico de cores permitem uma *'absolvição do artista na responsabilidade pelo conteúdo e pelo que este implica'* (Semmel & Kingsley, 1980). Por outro lado, em contraste com esta aparente dominação da visão erótica masculina, a arte sexualmente explícita produzida por mulheres, atinge níveis perturbantes para a sociedade da época, mesmo que subliminarmente, apesar de mais abrangente em atitudes e largamente mais directas e concretas. Se por exemplo, pensarmos no que representam as obras extremamente carregadas de imaginário sexual que Louise Bourgeois (1911-2010) produziu até cerca da década de 1980 e que foram alvo da negligência do grande público e da ausência de crítica, e no que agora representam, podemos avaliar bem a mudança de paradigmas nos últimos quarenta anos. Só com a politização dos assuntos femininos, é que observamos a gradual quebra de restrições nos conteúdos sexualmente explícitos. Por exemplo, *Fillete*, de 1968 (Fig.31), um pénis em grande escala que é em simultâneo, um símbolo de agressão e de vulnerabilidade, é talvez o seu trabalho mais mediático e fotografado, mais conhecido pela fotografia de Robert Mapplethorpe em 1982. O trabalho de Bourgeois é dominado visualmente pelo pénis e pela vulva, podendo ser referido como sexualmente obsessivo, mas todas as formas que cria têm conotações e implicações para além desta leitura, precisamente como em Clara Menéres, que trabalhou pontualmente num universo de formas vaginais e fálicas, o género e a sexualidade.

A década de 1990 traz outros paradigmas, como a exposição *What She Wants*, em 1994, que Williams prefacia (*What do I see, What do I Want?*, 1994). A abordagem apresentada permite uma ruptura na apresentação de conteúdos eróticos e pornográficos produzidos por mulheres e estruturados na oposição à habitual construção masculina. Com curadoria de Naomi Salaman, foi desenvolvida em resposta aos argumentos anti pornografia que surgiram no final da década de 1980, como uma reversão das tradições

eróticas tradicionais (Salaman, 1994). Williams (1994) refere uma *'tensão complicada'* que opõe o modo contemplativo das Belas-Artes (*high art*, no original) ao estímulo sexual e que por si, muda todo o sentido habitual desta equação. A inversão dos papéis culturalmente construídos para homem e mulher em territórios envoltos com um filtro heterossexual, transfere a posição de mulher/ objecto para homem/ objecto, que também Acácia Maria Thiele exhibe ironicamente na sua *Leda* (2006). Torna-se incómoda para os espectadores cristalizados na herança católica, que tentam fugir à ridicularização e que ainda delimitam a homossexualidade no obsceno. O paradoxo nas imagens de Thiele está precisamente no afloramento da pretensão da pornografia que os espectadores registam no imediato e cuja transparência a impede, sem contudo a evitar.



Fig. 31 - Robert Mapplethorpe, *Louise Bourgeois*, 1982  
Fotografia impressa com sais de prata sobre papel, 19,53 x 19,53, impressa em 1991,  
Tate, National Galleries of Scotland

De qualquer modo, a reversão do género na produção artística tem ainda pouco de eficaz nos comportamentos actuais, na medida em que apenas possibilita imprevisíveis alterações nos padrões enraizados e uma transposição gráfica e compositiva dos

referentes na temática. Aliás, Williams vai mais longe e questiona esta profusão de pénis num sentido de homenagem ao *phallus*<sup>92</sup>, não apenas na visão heterossexual, como também nas relações de poder, mas este pode também ser configurado no ritual da observação dos corpos nus (Agamben, 2011). Sugere também uma visão carregada de pressupostos feministas, que apresentam estas imagens como resultado de um processo íntimo e não de uma construção voyeurística, recorrente na produção masculina da temática. De que modo é que a visão de um pénis, erecto ou não, para uma mulher heterossexual, difere de uma abordagem masculina à vagina, como por exemplo, em *L'Origin du monde*, de Courbet? Só poderemos avançar em dados históricos, que nos mostram toda uma história das artes visuais apenas permeável a estes conteúdos na pós-modernidade. Ou seja, esta reversão dos géneros não tem necessariamente de ser entendida com os mesmos modelos das imagens sexualmente explícitas de mulheres produzidas por homens, nem será de todo uma generalização neste sentido. Para Williams é suficiente que estas imagens estejam ausentes da carga pornográfica negativa, mesmo com alguns atributos que oscilem entre o erotismo e a pornografia, nas diferenças de significação entre pénis e *phallus*, mas sobretudo fazem sentido na possibilidade da sua contemplação no espaço público.

Na história da pintura há constantes obstáculos institucionais à presença do sexo feminino, com algumas excepções referenciáveis e com a óbvia excepção na participação enquanto modelos nus. É preciso também não esquecer que nas sociedades europeias, a partir do século XIX, reforça-se a tradição do ideal clássico do corpo masculino como o grande pressuposto da proporção, com grande importância nas escolas de arte e academias, o que por sua vez, por claras razões de pudor, impedia o acesso às mulheres às classes de modelo vivo. Por sua vez, quando progressivamente as mulheres passam a ter acesso às práticas de *atelier* com modelo vivo masculino, já perto do final do século XIX (Nochlin, 1988), a pintura histórica teria perdido muito do seu prestígio e as competências de representação a partir do desenho de modelo vivo já não eram um pré-requisito com excepcional importância na determinação de uma carreira artística (Salaman, *Regarding Male Objects*, 1994). A ausência de representações eróticas do nu

---

<sup>92</sup> Cfr. Pajaczkowska (*The Penis and the Phallus*, 1994), que estabelece a diferença substancial de significado entre um pénis e um phallus, na separação entre a genitália e a sua representação, mas também é preciso não esquecer que a sexualidade na nossa espécie ultrapassa a reprodução e é uma das estruturas de identidade de género.

masculino por artistas mulheres tem óbvias origens nas complexas resistências culturais que dominam o pensamento ocidental a partir de uma sedimentação religiosa católica, a par de uma construção social com características misóginas. Salaman, ao questionar ‘Porque é que não existiram grandes mulheres pornógrafas?’ incorpora na problemática uma questão pertinente neste contexto que pretende uma reversão dos papéis tradicionais (Salaman, *What She Wants. Women Artists Look at Men*, 1994) e na continuidade da proposta de discussão que Linda Nochlin apresentou primeiramente em 1973 (*Why Have There Been No Great Women Artists?*). Justamente, este texto ultrapassa questões sociais que podem conduzir a leituras equívocas e que subvertem a experiência feminina em manifesto feminista, já que o que está realmente em questão é o simples facto de não terem sido investigadas ou apreciadas na história das artes visuais, do mesmo modo que os homens, porque institucionalmente estavam impedidas de aceder aos pressupostos académicos e sociais que as possibilitassem a tal facto.

Ao acrescentar a questão do consumo e da produção da pornografia no feminino, ultrapassa toda uma construção cultural historicamente ajustada, para recuperar todo um passado de interdições, resolvidas na aparente igualdade das sociedades actuais e no contexto em que a pornografia é agora associada nas artes visuais ou para jogos sexuais. Arte e pornografia são práticas culturais sujeitas a diferentes processos classificativos e em simultâneo, recorrem à figura humana como referente central do que representam, partilhando convenções compositivas, modelos e todo um aparato técnico e tecnológico com o objectivo de produzir imagem, fixa ou em movimento. Fundem-se também na perspectiva tradicionalmente masculina no modo como são estruturados os conteúdos, nomeadamente uma utilização do corpo feminino direccionado para o prazer visual erótico masculino, ou adaptam-se às opções sexuais dos seus autores.

Afastar as mulheres da posição de pornógrafas sugere de imediato o esquecimento da sua actividade na indústria porno, mas permitir a sua presença enquanto tal, na esfera restrita da ‘*high art*’ seria, num contexto mais conservador, como orientar para um esquecimento da tradição do género que garante as convenções dos olhares masculinos que estruturam as narrativas e a sexualidade da cultura visual ocidental.

### ***Stonewall Inn: Uma cultura emergente.***

Neste enquadramento, é inevitável a referência às enérgicas agitações sociais que deram origem aos movimentos LGBT e a intensas discussões acerca dos direitos civis, espalhando-se depois por todos os EUA e Europa, conhecidas como *Stonewall Riots*, (traduzidas como revoltas, ou distúrbios de Stonewall, dependendo do contexto), que em 1969, na cidade de Nova Iorque, protagonizaram uma das mais consideráveis transformações nas sociedades democráticas ocidentais, continuando as revoluções sociais históricas de 1968, revelando-se com uma produção artística mais emergente, mesmo não isenta de censura (Cotter, 1994). Em 1969, qualquer acto homossexual era ilegal nos EUA, com excepção do Estado do Illinois. Em 28 de Junho de 1969, uma rusga do departamento de polícia de Nova Iorque no *Stonewall Inn*, um popular bar *gay* no bairro nova-iorquino de *Greenwich Village*, que se configurava como uma referência para a comunidade homossexual e lésbica, à margem de questões raciais ou políticas, desencadeou um conjunto de acontecimentos que mudaria toda a história social nas democracias ocidentais do século XX.

Em Nova Iorque existiam leis que proibiam a homossexualidade em público e os espaços com orientação *gay* estavam sujeitos a rusgas regulares e eram frequentemente encerrados. Mas desta vez, a acção fiscalizadora encontrou a resistência dos seus clientes, que apoiados num ideal colectivo, visível e publicamente assumido, fazem frente à '*rude acção policial*', invertendo o que habitualmente acontecia em rusgas similares (*Stonewall Riots: The Beginning of the LGBT Movement*, 2009). Entre os propósitos de regulamentação do comércio de álcool e tabaco, o contingente policial destacado para a rusga no *Stonewall Inn* deveria também identificar propriamente os clientes do bar, como de costume em outras acções anteriores, tendo presente uma agente, para garantir o verdadeiro sexo das *drag queens*, caracterizadas tão realisticamente que seriam facilmente confundidas com verdadeiras mulheres. A identificação policial serviria também para construir uma base de dados que repetidamente era publicada nos principais jornais, como método discriminatório e coercivo, sendo que a presença em tais listas impedia qualquer envolvimento futuro em actividades e práticas profissionais.

A estrutura social nessa época não permitia nem estava preparada para admitir outro modelo de comportamento que não o tradicional, ou seja, um casamento

heterossexual, com dois ou três descendentes, enquanto estrutura moral e económica, excluindo radicalmente os comportamentos considerados desviantes e que colocavam em risco a estrutura dominante. Este ambiente hostil à comunidade homossexual e lésbica levava a uma forte capacidade de adaptação e dissimulação, ajudando à construção dos mitos acerca dos seus locais públicos de encontro: cinemas, teatros e bares, onde poderiam escapar ao olhar desaprovador da sociedade. Todavia, apesar de existirem por toda a cidade de Nova Iorque, eram sobretudo espaços afastados das vias principais e maioritariamente em locais pouco frequentados, regularmente controlados pelas autoridades, com vigilância encoberta, a par de uma intensa propaganda homofóbica nos meios de comunicação social, com propósitos aparentemente preventivos, também em sessões públicas de esclarecimento, destinadas a jovens em idade escolar e potenciais homossexuais e lésbicas. Dos métodos directos de prevenção por parte do poder político, faziam parte encenações dramáticas na televisão, apelando para a unidade familiar heterossexual e sessões de esclarecimento em estabelecimentos de ensino, (com clara linguagem discriminatória para os actuais padrões), num discurso visivelmente constrangedor e potenciador para a denúncia do crime que representavam tais actividades sexuais. A comunidade *gay* estava confinada à escuridão dos espaços *underground*, sem direito ao reconhecimento público e legitimado, à excepção de alguns bares que pertenciam ao crime organizado, como o *Stonewall Inn*, um local com atributos ambíguos mesmo entre os homossexuais e lésbicas, conhecido em simultâneo como um refúgio ideal para a demonstração de sentimentos íntimos, impossíveis de demonstrar abertamente em espaços públicos e paradoxalmente, como um local sanitariamente perigoso, com todos os embustes na adulteração do álcool e na eventual propagação de doenças pelo modo como eram servidas as bebidas. Do mesmo modo, surgiram espaços alternativos dissimulados, em camiões comerciais, que de dia eram utilizados na indústria alimentar e de noite, serviam para encontros sexuais, com parceiros conhecidos ou desconhecidos, o que ajudou à construção de uma ideia generalizada de promiscuidade e degradação para a comunidade masculina homossexual (Carter, 2004).

Antes de *Stonewall*, não se conhecem manifestos públicos e colectivos em defesa da homossexualidade. No início da década de 1960, o bairro (*Village*), era uma zona mais liberal e que reunia todo o tipo de indivíduos, sobretudo por se situar numa cidade que pelas suas características cosmopolitas, permitia todo um fluxo eclético, onde era

possível conviver e agir entre indivíduos do mesmo sexo, para além de apenas práticas sexuais. O periódico *The Village Voice*, que apoiava os movimentos homossexuais, ou o *Oscar Wilde Memorial Bookshop*, davam voz e visibilidade ao movimento *gay*, mas também atraíam reacções antagónicas, em actos de vandalismo contra os seus estabelecimentos ou ataques violentos directa e fisicamente ofensivos à integridade pessoal, bastante comuns contra os homossexuais.

Nessa época, existia já uma experiência madura de activismo político e de manifestações públicas em prol da paz, demonstrando uma evidente fadiga social que todo o referencial político, bem como a presença militar norte-americana no Vietname provocava, a par das questões raciais internas, cada vez mais intensas. No caso específico do *Stonewall Inn*, notava-se uma declarada alegria geral pelo recuo da meia dúzia de polícias e toda a euforia que resultava nas pessoas, com actos de violência e destruição de equipamentos, como um parquímetro utilizado para tentar arrombar a porta do bar, aumentando cada vez mais as vozes de protesto, o que por um lado, incitava ainda mais toda a gente e por outro, assustava os poucos elementos da brigada de costumes barricada no interior. Toda esta tensão só diminuiu com a chegada de vários carros e autocarros com a polícia tática, bem equipada para a contenção de multidões, que formou em conjunto, afastando a multidão da entrada do bar, começando finalmente a retirar as pessoas do seu interior, em direcção aos carros prisionais. Contudo, desta vez, há uma oposição generalizada, levando novamente a uma investida da multidão revoltosa e ao recuar do forte contingente policial, surpreendido pela reviravolta da situação, provocando uma violenta escalada geral em ambas as partes, com a polícia a destruir tudo o que existia no bar e a bater em toda a gente, mas também eram violentamente agredidos, o que provocou uma situação de agrado na comunidade *gay*, que habitualmente vivia em terror, mas que também não queria perder o seu lugar de liberdade pessoal.

No dia seguinte à primeira revolta, continuaram em manifestações e distribuição de folhetos, de modo a tornar não apenas público o que aconteceu, mas também para reunir a simpatia de toda a comunidade. Estes folhetos de propaganda, o que nessa época teriam a mesma influência que a *internet* tem hoje em dia, alertavam para a paradoxal relação entre o crime organizado (*'máfia'*) e a polícia, bem como para a agenda política do presidente da Câmara (*Mayor*, no original), John Lyndsey, a poucos meses das eleições, que também pretendia *'limpar'* a cidade das *'bichas'* (Davis & Heilbroner,

2011). Na noite seguinte, o *Stonewall* reabriu, reabastecido com álcool e com uma nova *jukebox*, num claro desafio da 'máfia', mas sentia-se uma tensão provocadora no ar, porque de um lado, estavam novamente os polícias, à espera do que pudesse acontecer e do outro, uma multidão de pessoas *gay*, que orgulhosamente gritavam palavras de ordem, dando origem às primeiras '*gay pride parades*' do mundo Ocidental, com a presença de *gays* com bons trabalhos e com posições sociais que poderiam ter muito a perder nestas manifestações públicas, mas também com uma presença considerável de pessoas heterossexuais e que suportavam abertamente esta causa. A força táctica policial veio ainda com mais efectivos nesta segunda noite, com uma acção mais brutal, bastões e gás lacrimogénio, provocando mais raiva e mais luta e uma descoberta de um poder e força individual e colectiva numa antes vista na comunidade *gay*, numa atitude que impedia qualquer retrocesso a partir deste ponto.



Fig. 32 - *Stone Wall Riots*, 1969  
*The New York Daily News*, Sunday, Jun 29, 1969

O efeito imediato das manifestações do *Stonewall*, foi mudar o rumo do movimento *gay*, produzindo as primeiras marchas do 'orgulho *gay*', no ano seguinte, com surpreendentes resultados na aceitação geral, para além da zona de Greenwich Village, transformando na opinião pública os 'monstros' homossexuais que o poder instituído queria fazer passar, numa atitude verdadeiramente americana e que exaltava a ideia de democracia e de exaltação do bem, do correcto. Foi um passo enorme no avanço dos

direitos humanos, resultando no nascimento da *Gay Liberation Front* (GLF) e posteriormente na *Gay Activists Alliance* (GAA), inspirando milhares de lésbicas e gays a assumirem publicamente sua orientação sexual por todos os Estados Unidos e recentemente por todo o mundo democrático (Carter, 2004)<sup>93</sup>.



Fig. 33 - *Stonewall Riots*, 1969

O que é realmente significativo nesta questão, não é certamente a ideia de violência, mas o que significou e possibilitou numa cultura emergente. Como um resultado directo, a diferença de orientação sexual permitiu aos artistas, uma nova abordagem, com resultados significativos na exploração formal e social na arte contemporânea. Donald Moffet e Zoe Leonard, nas entrevistas a Holland Cotter para a revista *Art in America* (*Art after Stonewall. 12 artists Interviewed*, 1994) manifestam-se positivamente, pelo facto de em apenas uma geração, todos os conteúdos que eram sancionados ou suprimidos estarem agora disponíveis, sem necessidade de serem introduzidos em formas codificadas, à semelhança das possibilidades que a Mitologia da Antiguidade Clássica operava no período Renascentista. De que modo os artistas passaram estes códigos ou os recriaram para produzir uma nova linguagem acessível não

---

<sup>93</sup> Manifesto da GLF (Frente de Libertação Gay): *'We do not intend to ask for anything. We intend to stand firm and assert our basic rights. If this involves violence, it will not be we who initiate this, but those who attempt to stand in our way to freedom.'* *'Não pretendemos pedir seja o que for. A nossa intenção é mantermo-nos firmes e exigir os nossos direitos básicos. Se para isto, envolver violência, não seremos nós a começar, mas sim aqueles que tentam impedir-nos no nosso caminho da liberdade.'*

apenas ao *mainstream gay*, mas também ao público em geral? Há uma arte *gay*? Tais rótulos resultam numa cultura de isolamentos? Qual a pertinência do papel do artista *gay* numa cultura onde a arte é manifesta e predominantemente heterossexual, pelo menos numa análise superficial?

Os representantes desta cultura reactiva, associam-se aos movimentos feministas, que surgem como uma alternativa de exposição pública das ideias, atraindo um corpo intelectual variado e particularmente interessado numa verdadeira igualdade de direitos, onde as mulheres artistas facilmente se integram, em especial, quando assumem uma posição deliberadamente hostil, face à fatigante misoginia camuflado do meio.

O final do século XX apresenta contudo, um pudor da representação do corpo e da sexualidade que contrasta com o agir resultante das revoluções sociais. É um pudor dissimulado na liberdade social resultante da constante evolução ético/ moral e excedendo as expectativas enunciadas por Foucault (1976).

No espaço global actual, a revolução sexualizada relaciona-se com a tecnologia, que desde o final do século XX emerge num sistema mediático universal, através da internet, que também se torna impossível de controlar e regular. De um momento para o outro, a pornografia passa a estar acessível sem restrições através dos meios digitais, com eventuais efeitos sociológicos no futuro, no modo como os assuntos de sexo e moralidade serão abordados. Esta revolução mediática com as suas novas possibilidades (bastante mais alargadas que na cultura impressa) resulta num fluxo de informação que leva a uma cultura sexual mais pluralista, sem fronteiras (morais, físicas, políticas), de acesso rápido, individual e promove o que McNair define como uma democratização do desejo, onde o acesso a todos os meios de expressão sexual é ilimitado, tanto na sua produção, como no seu consumo (McNair, 2002). Esta democratização é também alargada aos criadores artísticos que utilizam o sexo, directa ou indirectamente, explícito ou não. E sobretudo, não estão limitados por uma qualquer classificação reguladora, partindo do pressuposto que reside na partilha economicamente desinteressada de conteúdos e carecem do papel intencional e do desejo voyeurístico do espectador, sendo apenas condenáveis moralmente mas muito dificilmente estarão perto do poder judicial.



[PARTE II]

ESCRITAS DO INTERDITO

[Cap. 5]

**Limites e rupturas nas representações explícitas do sexo**

[Cap. 6]

**Feminismo, *queer* e manifesto hardcore**

[Cap. 7]

**O território português no pós-25 de Abril**



[CAP. 5]

## **Limites e rupturas nas representações explícitas do sexo**

### ***Softcore e provocação.***

Reflectir sobre limites e rupturas em representações artísticas explícitas do sexo, permite uma abordagem respeitante a núcleos distintos, contudo, estreitamente unidos e que se revêm na posição dos públicos e das interpretações possíveis sobre conteúdos desta natureza, bem como da análise dos próprios limites da produção e actuação por parte dos artistas. Neste domínio tão específico, até onde é possível avançar na apresentação pública de conteúdos sexualmente explícitos e dentro destes, quais os limites que são impostos para a demarcação do que é interdito e do que é passível de concordância?

Estas são questões que se colocam quando falamos de artes plásticas associadas a conteúdos pornográficos. Remetem para uma categoria que se enquadra na transgressão de limites morais, dependentes de construções sociais específicas e no que é considerado obsceno (Mey, *Art and Obscenity*, 2007), uma categoria relativamente recente, no modo como é culturalmente valorizada, com noções vagas para a sua interpretação, porque dependem mais de lugares-comuns, que a definem em materiais depravados ou corruptos, contudo, com origens clássicas nos dramas com conteúdos ofensivos, entre crime e sexo. Cronologicamente recente, porque depende dos meios de reprodução em massa que surgem com a democratização das técnicas de gravura e com a tipografia, adaptando-se sempre às evoluções tecnológicas que evoluíram para a pornografia comercial.

As formas de pornografia prototípicas estão sempre associadas à transgressão e ao obsceno. Dependem da utilização de imagens ou texto intencional e sexualmente estimulantes, permitindo outras leituras em simultâneo, ou de um modo conceptual, podem ser associadas a determinados artistas ou movimentos, que recusam em primeiro

lugar as leituras transgressoras e as remetem para construções formais autónomas, dissimulando estes conteúdos em registos formais.

O acto pornográfico tem sido dos mais regulados na cultura ocidental, com mais intensidade a partir do século XIX, mesmo na impossibilidade de estabelecer fronteiras exactamente definíveis, dependendo de uma certa arbitrariedade nos julgamentos sobre variadas produções artísticas, com variadas interpretações associadas a determinados momentos políticos e sociais. *Peep-shows*, espectáculos de sexo ao vivo, cinema *hardcore*, espectáculos de *strip* masculino e feminino, e mesmo algumas formas de prostituição regulamentada e publicamente delimitada em aparatos visuais particulares, permitem certos rituais de apropriação na relação representação/ acto/ fruição, que se foram estruturando ao longo dos tempos. No caso específico de certos espectáculos efémeros e que transcendem a imagem impressa ou projectada, ‘paga-se para ver, não para tocar!’ Esta proibição produz inevitavelmente uma grande excitação, que é referida por muitos autores como o ponto essencial da pornografia, o que lhe permite fazer sentido no acto comunicacional concluído. (Olivares, *Un lugar sin limites*, 2008). O prazer do proibido, do escondido é que permite à pornografia a existência de espectadores.

Sendo a pornografia uma representação e assumindo que a interpretação visual de conteúdos nesta categoria, existentes em determinadas obras plásticas, poderá estabelecer-se o mesmo tipo de comunicação que o seu referente original. Contudo, a experiência pornográfica pode ou não ser sexual, como também pode não ser artística. O *peep-show* é um dos mais representativos espectáculos do conceito geral de pornografia, provocando reacções que podem ser manipuladas de modo a atingir diferentes estádios de excitação e prazer: do onanismo dos espectadores presentes às possibilidades de prazer (maioritariamente individual) do fruidor (e pagante). De um modo geral, é uma relação entre representação e indivíduo, mas não necessariamente. Estes espectáculos existem sobretudo em clubes próprios ou *sex-shops*, em gabinetes privados, mas podem ser alargados aos clubes onde é impossível atingir estádios físicos de prazer, mas que poderão indubitavelmente ao centro da questão: sexo.

No campo artístico, tem na obra *Étant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage* (1946-66), de Marcel Duchamp (1887-1968), um exemplo incontornável e que influencia múltiplas obras na história das artes visuais, particularmente a instalação de Cerveira Pinto, na galeria Quadrum, intitulada *Verão, a galeria como atelier e*

*seminário* (2001), numa crítica ao ambiente conservador que se vivia na cidade de Lisboa (Pinto, Entrevista a A.C.P., 2013). O cerne deste projecto surge numa paródia em forma de filme pornográfico, em que Cerveira Pinto faz um convite a Ana Antunes, jovem artista plástica, para filmar num cenário construído com visíveis e conscientes citações ao eterno e muito presente *Étant donnés...*, não apenas numa reconstrução do momento voyeurístico, à semelhança das cabinas privadas dos espectáculos pornográficos, mas em que os pequenos orifícios, espalhados ao longo da estrutura que contém todo o aparato cenográfico, ganham uma outra dimensão, no espaço público da galeria, numa clara desconstrução da privacidade habitual ao consumo destes produtos<sup>94</sup>.

Entre fotografia, desenho, objectos escultóricos, vídeo e pintura, que dão forma a esta instalação, ressalta um *happening* de características únicas: um extenso conjunto de registos vídeo, quase em ritmo *'non stop'* e que surge como uma obra que destrói todo o (tão esperado) potencial erótico, aniquilando uma qualquer busca de prazeres proibidos, para quem os tivesse, levando o público à exaustão do *making off*. Projectado em simultâneo, num *streaming* documental, nos muros traseiros da galeria, configura-se afinal monótono, repetitivo e sobretudo, declara-se numa profanação crua das expectativas anunciadas, numa apresentação que destrói friamente os pressupostos das performances heróicas das longas erecções masculinas do imaginário pornográfico. Deste momento performativo, resulta igualmente outro produto muito específico: um filme pornográfico que entra no circuito comercial, com o título *Fantasia na Galeria*, com montagem técnica na linguagem específica destes produtos, assinado por Ana Antunes e com produção privada.

Enquanto experiência visual, sustentada na variação cultural que permite diferentes abordagens conceptuais, a pornografia representa também um cerimonial, apresentado como uma violação deliberada do que é proibido, permanecendo a ideia de transgressão. Contudo, perde nos rituais e nas possibilidades sociais. A experiência pornográfica *hardcore* necessita dos seus participantes para atingir um processo comunicativo pleno, isto é, observadores e acto pornográfico em simultâneo, para

---

<sup>94</sup> Instalada permanentemente no Museu de Arte de Filadélfia (*Philadelphia Museum of Art*), desde 1969, "*Étant donnés...*" oferece aos seus visitantes uma experiência 'voyeurística' única, através de dois pequenos orifícios numa sólida porta de madeira. Duchamp, Marcel. "Marcel Duchamp: *Étant donnés.*" <http://www.philamuseum.org/>. 15 de Agosto de 2009. <http://www.philamuseum.org/exhibitions/324.html>.

permitir, de um modo formal, a narrativa explícita e descritiva das acções que representa e persegue. Mas é no jogo da privacidade que mantém a sua carga. A esfera pública não tem qualquer interesse para a pornografia. Há uma tensão diferente na relação pornográfica em espaços públicos ou privados, entre o que é moralmente aceitável ou proibido. O que é publicamente aceite nasce precisamente da variação dos limites do que é proibido e da regulação das suas transgressões.

Neste enquadramento entre público e privado que permite também oposições entre interdito e aceitável ou moral e imoral, deparamo-nos com momentos significativos nas intenções de alguns artistas, que por si, representaram momentos significativos e transgressores em que actuaram ou ainda intervêm, promovendo verdadeiras mudanças nos territórios sociais, em simultâneo com as revoluções sociais que emergem a partir dos finais da década de 1960, com declarados efeitos até ao presente. Uma das particularidades da arte nestes primeiros anos do século XXI é a abertura para quase todos os conteúdos. A capacidade de subversão e escândalo tem ecos muito reduzidos, não impedindo contudo objecções localizadas, permitindo um esgotamento da ideia de transgressão, remetendo para uma repetição exaustiva deste recurso, a par de uma ilimitada capacidade de absorção por parte de um público que exalta demasiadamente a ideia de artístico e que assume um forte fascínio pelo potencial chocante de obras neste domínio conceptual (Olivares, 2002/ 03; Sabino, 2013).

As imagens sexualmente explícitas, quer no circuito da pornografia comercial, quer nas artes plásticas, estão mais disponíveis no presente do que em qualquer momento do passado, contudo, estão potencialmente anexas ao conceito de obscenidade, que permite interpretações diversas, muito devido aos enquadramentos sociais, políticos e religiosos em permanente transformação.

Depois da década de 1950, em países como os Estados Unidos da América ou a Suécia, por exemplo, e a partir da década seguinte, nos restantes países democráticos ocidentais, forma-se um fenómeno sem precedentes na construção de uma sociedade fortemente sexualizada, visível no tecido mediático da comunicação, no cinema e nas artes plásticas. Esta mutação radical é agitada por algumas ocasiões notáveis de ruptura e configura também momentos específicos de reprovação social, institucional ou privada.

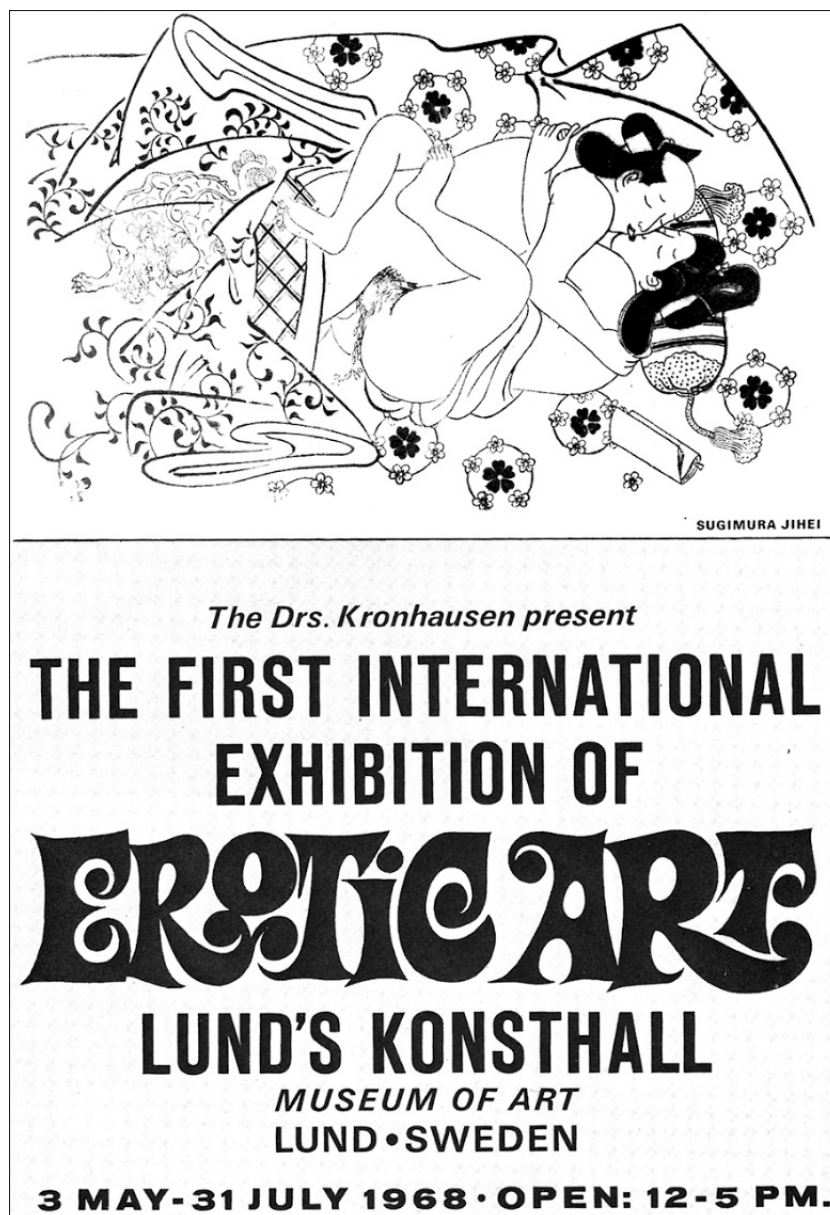


Fig. 34 - Cartaz da *Primeira Exposição de Arte Erótica*, 1968  
Museu de Arte, Lund, Suécia

**A primeira exposição internacional de arte erótica, em 1968.**

Neste enquadramento, apenas em 1968 foi possível reunir numa exposição institucional, realizada nas cidades de Lund, Suécia e Aarhus, Dinamarca, um conjunto de obras em temáticas sexualmente explícitas e/ ou sugestivas, a partir de uma colecção

privada de Phyllis e Eberhard Kronhausen<sup>95</sup>, complementada por empréstimos de museus, galerias e colecções privadas. Actualmente, no distanciamento histórico de quase cinquenta anos de distância, na premissa que no meio artístico e cultural, estas obras são parte integrante da estrutura civilizacional, à época da sua abertura, assumem um significado histórico relevante, pois pela primeira vez é totalmente subsidiado por museus governamentais e com apoio financeiro público, um conjunto de testemunhos visuais de carácter abertamente erótico, em representações sexualmente explícitas. Esta exposição, ‘*The First International Exhibition of Erotic Art*’ foi visitada por um número superior a 100 000 visitantes, demonstra a sua popularidade, em países que aboliram praticamente todas as formas de práticas censórias e onde o erotismo pictórico é apresentado publicamente de forma tão aberta como a mais comum das informações diárias nos órgãos de informação. Representam conteúdos intelectualmente estimulantes através da beleza intrínseca das obras e da imaginação criativa dos seus autores.

Deste acontecimento resultou uma publicação/ catálogo, que inclui entrevistas a diversos artistas, como Larry Rivers (1923-2002) ou Andy Warhol, e outros actores da cena artística internacional, entre críticos e curadores (*The Complete Book of Erotic Art*, 1978), também publicado em Portugal em 1979 pelas edições Sexo & Não Só (Arte Erótica, 1979). Nos textos existentes nesta publicação, denota-se uma clara leitura censória relativa mais à actividade na obra plástica do que na literatura. Os seus autores tinham investigado anteriormente a literatura erótica, tentando definir o termo ‘obscenidade’, em termos de teoria legal e prática nos EUA, o seu país de origem, tentando distinguir entre realismo erótico e outras formas de escrita não pornográfica com conteúdos eróticos, por um lado, e por outro, abordando a pornografia *hardcore*, considerada obscena, representativa de actos sexuais (Kronhausen & Kronhausen, *Pornography and the Law*, 1959).

Otto Dix (1891-1969), George Grosz (1893-1959), Paul Delvaux (1897-1994), Hans Bellmer (1902-1975), Man Ray (nascido Emmanuel Radnitzky, 1890-1976), Tom Wesselman (1931-2004), Claes Oldenburg (n.1929), Andy Warhol (nascido Andrej Varhola, 1928-1987), Robert Stanley (1918-1996), Karel Appel (1921-2006), Allen Jones

---

<sup>95</sup> Kronhausen, E., & Kronhausen, P. (1978). *The Complete Book of Erotic Art*. New York: Bell Publishing Company.

(n.1937), Pierre Klossowski (1905-2001) entre tantos outros, sem esquecer uma grande colecção de desenhos e gravuras orientais, entre China, Índia e Japão, bem como algumas gravuras ocidentais do século XVIII, estão aqui reunidos numa colecção que apresenta todo um repertório de actos sexuais, realistas, expressionistas, caricaturais, explícitos e sugestivos. Apesar de algumas queixas iniciais contra a presença em locais públicos, do cartaz que anunciava a exposição, devido a uma reprodução de uma xilogravura japonesa do mestre japonês do século XVII, Sugimura Jihei, a polícia recusou-se a actuar (Kronhausen & Kronhausen, 1978). Uma das reacções mais imediatas e positivas à exposição, assim que a palavra passou, foi o pedido de vários museus e organizações alemães e de outros países para mostrar a exposição. Passado o primeiro impacto e medos, o assunto tornou-se interessante, muito devido ao papel dos *media*, com reportagens na televisão sueca nacional, sem aparentes reacções negativas ou uma estação de TV privada que apresentou um programa de 45 minutos.

Gilles Lapouge (1989) refere-se especificamente a uma arte pornográfica contemporânea, no sentido em que a cita a sua existência, protegida pela lei, que permite a sua produção e existência, logo, a sua tolerância, no detrimento de leis mais antigas, religiosas ou morais. *Sex-shops*, espectáculos ao vivo, cinema ou exposições de artes plásticas, estão solidamente inclusas na nossa sociedade, provocando apenas como reacções antagónicas, manifestações individuais ou em grupos organizados e particulares. A nudez e o nu estão já a par, em oposição aos conceitos clássicos que determinavam leituras definidas, a genitália masculina e feminina é exposta frequentemente, no que representa de um modo inédito, uma sociedade genericamente aberta ou pelo menos, tolerante a estas formas visuais, contudo, com respostas diferentes e em diferentes lugares, permitindo também formas artísticas sexualmente explícitas, com ocasionais momentos de rejeição e censura.

Contudo, não se pode afirmar directamente que há uma censura oficial, partindo do pressuposto que as democracias ocidentais são sólidas nos argumentos que defendem a liberdade de expressão. Os momentos de contracção, relativos a determinadas manifestações visuais e artísticas estão também dependentes do livre arbítrio dos seus actores específicos, que agem em nome do colectivo, mas pensam individualmente. Estas acções, pelo que podemos observar na análise de casos específicos, como Lynda Benglis, ou Robert Mapplethorpe, que representam momentos significativos e potenciadores para

artistas de gerações posteriores, como João Pedro Vale, por exemplo, provocam também as mais diversas reacções por parte de um público generalista, com especial incidência em reacções de recusa à imposição da censura, n.uma clara demarcação das liberdades de expressão associadas aos aspectos criativos, mas sobretudo aos direitos humanos.

### **Lynda Benglis: Um caminho estruturante.**

Há momentos específicos em que são distintamente visíveis as rupturas nos padrões de comportamento, sobretudo na questão do género e nas suas implicações nos modelos sociais e no que representam colectivamente, como em Lynda Benglis, uma artista norte-americana, que em 1974 permite um novo rumo para a arte no feminino, a partir do que propõe no discurso provocativo que apresenta. Contribuiu para novas opções, como escreveu Robert Pincus-Witten, não apenas no cenário artístico norte-americano, mas também no modo como a partir desse momento, impulsiona uma vasta discussão na opinião pública e na crítica além-fronteiras, sendo mesmo esta relação com alguns críticos de arte, um factor estimulante para a sua produção (Pincus-Witten, 1974).

Quando Miriam Schapiro se refere a Lynda Benglis, em 1975, como estando a operar no seu verdadeiro tempo, isto é, o tempo da comunicação, da mensagem, e do emissor/ receptor atentos, refere-se à situação emergente em que a vida e arte surgem em simultâneo, social e politicamente, mas também na esfera artística, pela utilização recorrente que Benglis faz dos anúncios impressos nas revistas. É também uma artista que fez um uso bastante intenso do seu próprio corpo, quer enquanto sujeito, quer como objecto de representação. A ruptura que Benglis provoca, surgiu quando comprou duas páginas na revista *Artforum* (Novembro 1974), para anunciar a sua exposição na galeria Paula Cooper, em Nova Iorque. O anúncio serviria para acompanhar um artigo sobre o seu trabalho, escrito por Robert Pincus-Witten<sup>96</sup>, na época, crítico de arte da revista. Uma das páginas deste anúncio, a que Benglis intitulou *Centerfold* (Fig. 35), para promover a sua exposição, continha o seu nome e o da galeria, mas a página da direita apresenta uma

---

<sup>96</sup> Consultar (Pincus-Witten, 1974). Este número da *Artforum* (Vol.XIII, No. 3, November 1974), devido ao conteúdo controverso do anúncio Lynda Benglis/ Paula Cooper Gallery é hoje um objecto de culto para os coleccionadores, atingindo preços muito elevados no mercado.

fotografia do seu corpo nu e bronzeado, posando com um ‘*dildo* de duas cabeças’, também conhecido como ‘*Boogie Nights*’ (Poundstone, 2011).

O anúncio é justamente pago pela própria artista, aproveitando o momento de recusa por parte do editor da *Artforum*, John Coplans, por não querer dar espaço editorial a um artista individual. É aliás um acordo entre Benglis e Coplan que remete o anúncio para o espaço comercial da revista (Richmond, 2013). Tem também uma forte carga intencional na promoção do seu trabalho, já que Benglis estaria informada do artigo de Pincus-Witten (Lynda Benglis: *The Frozen Gesture*, 1974) sobre a referida exposição.



Fig. 35 - Lynda Benglis, *Centerfold*, 1974

Anúncio de duas páginas na revista *Artforum*, Cortesia Cheim & Read, Nova Iorque

Numa leitura directa, que passa para o conhecimento geral, o que parece estar em causa é a provocação face à censura inicial deste anúncio, mas na verdade, configura questões essenciais como a liberdade de expressão, o que acentua o significado do trabalho de Benglis, na sua recusa a este impedimento. Por outro lado, o valor artístico (do sujeito e do objecto), da moralidade e muito especificamente, no que representa pelo seu conteúdo: uma ambiguidade masculino/ feminino, na forma sexual e assexuada, promovendo um debate inflamado à sua volta (Jones A. , 2010/ 2011). E se foi igualmente contestada, acusada de auto promoção desavergonhada, a verdade é que esta atitude reafirmou o seu papel enquanto referente de e para si própria, num contexto socialmente revolucionário, e este anúncio, tornou-se extremamente apropriado, repleto de conteúdos

sociais e catalisador das questões de género muito na ordem do dia, através da representação explícita de uma sexualidade ambígua. Muitas feministas sentiram-se atacadas por esta imagem com fins publicitários, mas politicamente, não houve qualquer aproveitamento pelos conservadores puritanos e aparentemente, até à questão de Robert Mapplethorpe, em 1989, não há qualquer actividade censória relevante (e mediática), relativa à arte contemporânea. A imagem de Benglis deu origem a variadas polémicas e tornou-se o anúncio mais marcante da história da arte feminista, ultrapassando a sua própria produção plástica, formalmente distante da linguagem fotográfica e impressa que a artista utiliza na promoção do seu trabalho (Fig.36, Benglis a executar uma encomenda da Universidade de Rhode Island, em 1970). Foi também uma referência para outras feministas, enquanto influência e testemunho necessários no confronto de género do mundo artístico e do poder.



Fig. 36 - Lynda Benglis, *Fling, Dribble and Dip*, 1970  
Peça de chão, 189,2 litros de latex, 36,3 kg de pigmentos e uma sala grande.

Benglis assumiu uma posição provocadora e ofensiva para muitos leitores, que cancelaram a sua assinatura da *Artforum*, mas o desafio às convenções dos papéis masculino e feminino estava lançado, promovendo a maior troca de correspondência com a revista, durante os treze anos da sua existência. Longe de se sentirem constrangidas, a maioria das pessoas questionou o direito à liberdade de expressão, sendo o anúncio considerado vulgar e pornográfico apenas por um pequeno grupo de leitores, quase todos homens. Destas manifestações públicas, existe apenas um caso de destaque, que implicou uma acção directa de revolta por parte de um leitor, que se dirigiu ao *Philadelphia Museum of Art*, com a revista na mão e 'atacou' uma obra de Benglis, atirando-a ao chão (Seiberling, 1975).



Fig. 37 - Lynda Benglis, *Smile*, 1974  
*Dildo fundido em bronze*

Lynda Benglis já tinha avançado nesta direcção, uma vez que a sua investigação plástica anterior, que emergiu no final dos anos 60 e início dos anos 70 (um período marcado pela revolução sexual e pelos movimentos feministas), andava à volta de uma certa abstracção performativa e instalativa, sobretudo pela via formal, com conteúdos sexualmente alusivos, apenas três anos depois do famoso artigo de Linda Nochlin, escrito em 1971 (*Why Have There Been No Great Women Artists?*, 1988), um dos mais conhecidos (e acessíveis) textos na *internet*, na área dos estudos de género e que aborda

os padrões institucionais patriarcais das estruturas sociais e do seu domínio abrangente. Benglis utilizou toda esta controvérsia para reafirmar o seu discurso progressista no que para si significou o fim de uma época e metaforicamente, o ‘início’ do século XX ou talvez o XXI (Jones A. , 2010/ 2011)<sup>97</sup>. Na entrevista da *New York Magazine*, em 1975, há já uma contextualização da polémica social e do que esta representa na revolução feminina em geral, enquanto um avanço significativo na franqueza sexual e na consciência identitária femininas (Seiberling, 1975), já que há um sentimento geral que remete ainda para as mulheres o antiquado papel de ‘portadoras da virtude’ e de como é suposto serem ‘boas’, citando Linda Nochlin neste mesmo artigo de Seiberling.

Toda a controvérsia à volta deste assunto serviu inclusivamente como pretexto da artista para a oferta de uma série de cinco réplicas do *dildo* que protagonizou junto com Benglis, que a artista ofereceu a cada um de cinco queixosos editores associados<sup>98</sup> da *Artforum*, tornando-se finalmente num *emoticon*<sup>99</sup>, com o título **Smile** (Fig. 37). Entre estes cinco paladinos da moral e dos bons costumes, estava a muito conhecida Rosalind Krauss, tendo publicado uma carta dirigida a John Coplans (que foi anteriormente curador do Museu de Pasadena, na Califórnia), acusando o anúncio de ser ‘um objecto de extrema vulgaridade.’ Em resposta a esta carta, muitos artistas e críticos aproveitaram para ironizar e desconstruir a questão, onde nem Donald Judd escapou, já que uma das suas esculturas/ objecto minimalistas, serviu como aconselhamento para esconder a anatomia ofensiva do *dildo*, como Peter Plagens, também editor da *Artforum* escreveu. Contudo, Plagens também assumiu uma posição crítica a **Centerfold**, descrevendo-o como algo vergonhoso e despropositado. Outros acusaram os editores de atentar contra a liberdade de expressão. John Coplans, em resposta a toda a polémica no *New York Times*, afirma: ‘O que parece ser prática, é que os intelectuais da Califórnia dizem que o anúncio é uma

---

<sup>97</sup> De acordo com Lynda Benglis: ‘The ad, for me, signaled the end of an era. I wanted to get rid of it. We’re actually beginning the twentieth century now.’ Cfr. (Seiberling, 1975)

<sup>98</sup> Lawrence Alloway, Max Kozloff, Rosalind Krauss (‘...it was tantamount to saying that we are all hookers together...’), Joseph Masheck e Annette Michelson (‘...the magazine itself is the brothel within which things are for sale...’). Michelson e Krauss abandonaram a *Artforum* para criar a revista *October*, de pendor mais tradicional e conservador. Em tom de revista cor-de-rosa, Krauss vivia com Robert Morris, que tinha trabalhado com Benglis na produção de uma série transgressiva de *posters* e correio, no início dos anos 70.

<sup>99</sup> *Emoticon*: forma de comunicação paralinguística, é uma palavra derivada dos termos em inglês ‘emotion’ (emoção), mais ‘icon’ (ícone) e que tem significado visual que tende a traduzir um estado psicológico ou emotivo.

*mulher a expressar-se por si própria. Em Nova Iorque, os intelectuais são mais vitorianos.*<sup>100</sup>

Há também outras questões relativas à polémica que este anúncio configura. Ao passar a questão para o departamento de vendas, e apesar de uma recusa inicial dos impressores em realizar o trabalho, por o considerarem ofensivo e poder ser prejudicial ao seu papel na comunidade, há um conjunto de questões económicas e legais que se levantam. Por um lado, da parte do editor-chefe, Angela Westwater, a posição delicada de não querer os trabalhadores a exercerem por si, uma actividade censória e que põe em causa a hierarquia da empresa, deixando as questões morais para o departamento jurídico. Por outro lado, ainda há a questão económica e da sobrevivência da empresa, que cobrou o dobro do valor para um anúncio com as características de *Centerfold*. Depreende-se aqui que tanto Coplans, como Westwater, desconheciam aparentemente esta ligação em comum com Benglis.

De qualquer modo, as reacções em oposição ao papel que Lynda Benglis assumiu noutras obras, já antes desta polémica que *Centerfold* promove, são bastante diversas e dificilmente poderíamos reuni-las de um modo consensual. Benglis não utiliza apenas a representação do próprio corpo como referente activo nas questões de género. As suas representações são suficientemente ambíguas porque também exploram as características masculinas do *voyeur* e do pornógrafo masculinos e estas referências levam a leituras muito críticas por parte de certas feministas, que a acusam de se servir dos seus atributos físicos. Outra leitura semelhante, que contudo não põe em causa o seu direito à beleza, acrescenta que apenas mostrar o corpo não é suficiente para mudar os padrões culturais.

Amelia Jones afirma ainda que a artista, ao se fazer representar como uma mulher desejável, uma mulher com *phallus*, uma mulher que se produz (artisticamente) a si própria e assume o controlo da sua vida, se transforma no que *'não deve ser visto'*, cujo corpo nu suscita medos nos modos masculinos heterossexuais habituais, quer em homens, quer em mulheres. Jones compara inclusivamente toda esta polémica, desproporcionada, relativamente a uma imagem publicitária de Robert Morris, na Primavera de 1974, afirmando as diferenças nos critérios para artistas homens e artistas mulheres (*Body Art. Performing the Subject*, 1998) e a falta de neutralidade na produção e recepção da arte

---

<sup>100</sup> Trad. de *'What it turns out to be in practice, is that the California intellectuals say the advertisement is a woman expressing herself. In New York, the intellectuals are more Victorian.'*

contemporânea, já que esta fotografia, da autoria de Rosalind Krauss, construía a imagem do artista como um pénis gigante num ambiente sadomasoquista. Parece que Krauss coabitava com Morris nesta época (Poundstone, 2011).

Porém, Judith Bernstein, uma artista contemporânea de Benglis, afirma a dupla característica, masculina e feminina, quer do que representa a *'inveja do pénis'*, quer da libertação feminina ao modelo patriarcal. A imagem do enorme *'dildo'* significa que além de ter um pénis maior que a maioria dos homens, também não precisa deles, o que leva a uma independência pessoal nesse sentido. A única objecção de Bernstein é relativa a *Centerfold*, inicial e intencionalmente um anúncio, com direitos de autor e postumamente elevado à categoria de grande obra de arte, que nada tinha a ver com a sua exposição e a sua arte (Seiberling, 1975). Nos propósitos de Benglis, não pode ser reproduzido fora da revista, já que retirado do seu contexto original, não é uma parte do seu trabalho. Nesta leitura e pela provocação que promove, a intencionalidade faz parte da sua obra e configura-se como um momento de clara mudança, sobretudo no papel social da mulher e no que representa ser realmente independente e livre de rótulos. Esta posição ameaça a zona de conforto masculina, que não vê a mulher como um todo, mas como um sucedâneo do pensar e agir masculinos, acentuando atitudes conservadoras e rejeitando mudanças significativas. O artigo de Seiberling (*The New Sexual Frankness: Good-by to Hearts and Flowers*, 1975) continua com alguns momentos reveladores desta mentalidade patriarcal e heterossexual, que insiste em manter as mulheres de saias e nas cozinhas.

Contudo, Benglis afirma que todo o seu trabalho é erótico e sugestivo, além de ser todo sobre a sexualidade feminina e sobre ser mulher, como facilmente podemos concluir ao analisar a sua obra, mesmo a mais abstracta, com alusões à genitália feminina e representações do orgasmo, em obras tridimensionais coloridas em latex ou poliuretano, materiais apropriados para uma metáfora orgânica e líquida. Para além disso, é também sobre o posicionamento habitual e conservador do *'socialmente correcto'* e é exactamente contra essa visão que compõe imagens que contestam esses mesmos padrões, à deriva no tecido social independentemente do género. Para Benglis, o papel da mulher está precisamente na opção de escolha, como afirma no anúncio que publica em Maio de 1974, em que apresenta uma *pin-up* (como imagem padronizada da utilização massiva do corpo feminino para um olhar masculino), uma imagem construída com fortes conotações sexuais no imaginário pornográfico masculino e onde em simultâneo, aceita e rejeita esta

ideia de objecto de prazer *voyeurístico*. Mas não há dúvidas que Benglis abriu o caminho para a esfera da respeitabilidade, a muitas artistas a quem não interessava manter os padrões social e moralmente cristalizados do poder masculino (Slade, 2001).



Fig. 38 - Lynda Benglis, **Publicidade para a *Susan Inglett Gallery***, NYC, 1974

### **Obsceno, *hardcore* e legitimação.**

Algumas manifestações nas artes plásticas na década de 1990 despertaram críticas intensas, devido ao tratamento brutal do corpo, em temáticas diversas consideradas

desviantes, consideradas extremamente transgressoras, deslocando o obsceno para o espaço público. Na sua ligação com o carácter estético de uma obra de arte, uma ideia de obsceno (pornográfico e/ ou escatológico), reage com os padrões morais e legais, interferindo com os imperativos éticos e consequentes enquadramentos legais que sustentam a nossa sociedade, permitindo de igual modo, uma noção generalizada e empírica sobre o que pode significar (Mey, *Art and Obscenity*, 2007)<sup>101</sup>.

De certo modo, na sua dependência arbitrária, esta categorização de obsceno é mais visível no contexto interpretativo sobre as obras, do que propriamente nos conteúdos formais, pelo modo como é discutido em público, relativamente à presença de tais conteúdos. Isto pode significar de imediato que nenhum objecto, imagem ou texto, é por si, obsceno, já que este argumento depende de qualidades externas e sobretudo da estrutura comunicativa envolvida (emissor/ produção e receptor/ público). No enquadramento discursivo que permite a presença destes conteúdos, quer no espaço público e institucional, quer no espaço privado, também público, é igualmente um argumento utilizado para desassociar os referentes populares da chamada ‘alta cultura.’ De igual modo, enquanto categoria cultural, emerge para a visibilidade, com a democratização dos meios de reprodução de imagens e textos, sendo esta acessibilidade pública seguida pela sua consequente regulamentação.

Uma ideia de obsceno está sempre associada a um lado obscuro das categorias culturais onde enquadrámos os conteúdos pornográficos e/ ou escatológicos, em práticas de representação que cumprem e definem exactamente o seu papel transgressor, de resistência às normas sociais dominantes, não necessariamente mais evidentes em regimes sociais e políticos não democráticos. Formalizar estes conceitos em bases conceptuais do senso-comum, leva inevitavelmente a uma discussão sobre normas sociais, aos usos e atitudes de contraste, radicais ou consensuais numa organização social determinada, que permite leituras dissonantes a obras *como L’Origine du monde (1866)*, de Courbet, a série *Marty and Veronica (1982)*, de Mapplethorpe ou *The Kiss (A History of Sex, 1966)*, de Andres Serrano, entre outros.

---

<sup>101</sup> Mey segue pela via da interpretação das obras de arte consideradas obscenas em determinados contextos e recusa uma definição categórica, afirmando que para tal, teria primeiro de definir o que é ‘arte’, em oposição a obsceno, no enquadramento ocidental contemporâneo, que considera os códigos, convenções, aspectos tecnológicos e dos *media*, como factores que exercem uma influência significativa nos modos de produção e consumo de conteúdos desta natureza.

Os anos 90 permitem um conjunto de obras plásticas cuja leitura exalta valores desviantes e um fascínio pela fuga a normas sociais. É um período em que a morte, o proibido, as enfermidades, o objecto e o repulsivo, e o modo como se estabelecem estas relações no quotidiano mediático, se convertem em tema e matéria bruta (Olivares, *Arte y Transgresión Social*, 1996). Estas obras e artistas, constituem-se por si referências nas relações entre sexualidade e género, mas também assumem uma linha desafiadora dos costumes morais dominantes, que conta já com uma herança que vem da década de 1970, em artistas como Andres Serrano, Carolee Schneeman, Kiki Smith (1954), Lynda Benglis, Thomas Ruff ou a parceria Gilbert & George [Gilbert Prousch (1943) e George Passmore (1942)], entre muitos outros, que por via do obsceno, do degradante e da repulsa, nos permitem pensar como determinadas questões da sexualidade explícita, da transgressão e mesmo da repulsa, nos dirigem para as problemáticas de género (Sabino, 2013), em revelações que raramente são enquadradas nos padrões de beleza e que até parecem prescindir de determinadas qualidades para a sua produção (Weisman, 1996-1997). Aliás, esta questão da repulsa, provocada por temáticas que por si são provocadoras e assumem características transgressoras, implica também uma outra questão e que reside na comunicação entre artista e público, que resiste às provocações morais do senso comum. Weisman, a propósito de '*Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*' (Houser, Jones, & Taylor, 1993), uma mostra colectiva no *Whitney Museum*, refere também algumas aparentes fragilidades nas intenções dos artistas a passar a mensagem, porque permitem na relação entre público e obra, leituras equívocas em obras visualmente agressivas para um público também pouco esclarecido e cristalizado em pressupostos morais.

Para além do sexo, estabelece-se também uma ligação escatológica nos territórios da criatividade artística, que acaba por se situar num plano de obscenidade que é também impreciso, já que o obsceno significa uma ligação a sentimentos de repulsa, dependentes de um acto ou actos ofensivos e que nos objectos artísticos, encontram uma intenção transgressora. Há um enquadramento ofensivo representado na ideia do defecar e do que deste acto resulta, citando em linguagem vernacular, a 'merda', enquanto lugar-comum da provocação, frequentemente utilizado como referente na arte contemporânea, com representantes inquestionáveis no panorama artístico internacional, já desde a década de 1960. Manifestações desta natureza estabelecem-se visceralmente na cultura artística

ocidental e permanecem como momentos paradoxais que unem com alguma dignidade a palavra, na sua relação com a arte de vanguarda, constituindo-se como referências irrecusáveis nas intenções artísticas transgressivas (Sabino, 2013).

Piero Manzoni, na sua conhecida obra *Merda d'artista* (1961), questiona o rumo da arte (Manzoni, 2008), anunciado numa alegórica morte da pintura (*Danto, The End of Art: A Philosophical Defense*, 1998)<sup>102</sup>, em obras de natureza sugestiva da noção de imundo ou objecto, continuando com a linha *ready-made* que a *Fontaine* de Marcel Duchamp consagrou em 1917 como um objecto imoral e indecente, ou também Odd Nerdrum, cuja pintura *Twilight*, de 1981 tem visíveis interrogações conceptuais que nos direcciona para temáticas mais radicais na sua disciplina naturalista pictórica (Pettersson, 1998), na pulsão escatológica que pretende retirar da natureza a sua relação fundamental.

Andres Serrano, com *Piss Christ* (1987), que dividiu as opiniões relativas ao apoio económico de projectos artísticos considerados obscenos.

*Tail* (1992), de Kiki Smith, que mostra uma nudez que transcende a nudez do corpo, entre humilhação e vergonha do longo excremento que apresenta.

A parceria de Gilbert & George, com a instalação *Naked Shit Pictures* (1994), apresenta um poderoso corpo de trabalho centrado na relação entre o excremento e o próprio corpo e que sacraliza visualmente esta relação entre o anal e a arte. Mas a série ultrapassa a noção básica de obscenidade associada à escatologia e avança para o sexualmente explícito. Gilbert & George, pela primeira vez, despem-se literalmente das suas tradicionais vestimentas (e que se tornaram a sua imagem de marca), revelando também uma relação do corpo humano com o objecto, e que encontra nas fezes, a sua natural ligação do ciclo entre a vida e a morte em contexto declaradamente *queer* (Gilbert & George, 2002).

Ainda relativamente a esta ideia de abjecção, como uma consequência da provocação transgressiva, Sabino (Tinta: nojenta. Cor: abjecta. Pintura? Bleahh..., 2013) apresenta uma abordagem curiosa, ao afirmar que a transgressão em arte está em vias de

---

<sup>102</sup> Arthur Danto já em 1984 tinha enunciado a sua teoria da 'morte da história da arte', muitas vezes confundida com o fim da Pintura, enquanto disciplina de *atelier*. Contudo, Danto afirma o 'fim da arte' como uma teoria da consciência, em oposição à 'morte da pintura', enquanto teoria da exaustão reafirmada pelos teóricos e críticos das artes visuais, que perseguiram determinados conceitos naturalistas do século XIX. De qualquer modo, o autor foge deliberadamente de afirmações dogmáticas, referindo-se ao fim da teoria da arte como uma teoria empírica e sujeita a uma verdadeira abertura, anunciando a incerteza do futuro até estar presente.

se esgotar, remetendo para uma repetição exaustiva deste recurso, a par de uma ilimitada capacidade de absorção por parte de um público que exalta demasiadamente a ideia do artístico e que assume um forte fascínio pelo potencial chocante de obras neste domínio conceptual.

É nesta abundância de referentes anti normativos que se propõe então o corpo. Um corpo transgressivo, repulsivo, abjecto ou sacralizado. O próprio corpo e o corpo dos outros como território e palco que dramatiza o espaço público e habita o espaço privado e que tem em Robert Mapplethorpe um exemplo inegável e precursor nestas temáticas, em composições com cenas escatológicas e homossexuais, grandemente contestadas num julgamento por obscenidade, em 1990, que entre outras questões, serviu para ajudar a erradicar da opinião pública, um tabú que *'estava fechado no armário'*, permitindo a abordagem comum aos espaços estético, cultural e político (Picaudé, 1995). Mapplethorpe é sem dúvida o caso mais notório neste campo, largamente utilizado como referência nas políticas culturais, não apenas norte-americanas, a partir da exposição ***The Perfect Moment*** (1989), considerada um bom exemplo de desperdício de fundos públicos, para proveito de uma cultura considerada degenerativa e representativa de uma minoria (Danto, *Beyond the Brillo Box*, 1992).

***The Perfect Moment*** seria cancelada na *Corcoran Gallery*, uma importante instituição para divulgação e apoio das artes plásticas em Washington (EUA), pela sua directora, Christina Orr-Cahall, mesmo antes da sua abertura, esperando evitar a controvérsia à volta dos conteúdos sexualmente agressivos de natureza não heterossexual, e igualmente por promover uma exploração moral e legalmente condenável da pornografia infantil, como ***Rosie***, de 1976, presentemente exposta no *Guggenheim Museum*, em Nova Iorque. Esta acção teria efeitos decisivos para uma maior e vasta controvérsia relativa ao financiamento para projectos artísticos de natureza provocatória e obscena, susceptíveis de provocar reacções negativas na opinião pública. Por toda a polémica envolvida, Orr-Cahall demitiu-se das suas funções em Dezembro 1989 (Danto, 1992)<sup>103</sup>. Este caso foi politicamente aproveitado pelo Congresso dos EUA, para hesitar

---

<sup>103</sup> *'The Corcoran was, according to counsel, likely to become a target and test case for the law, and to establish the legal relationship between art and pornography, particularly child pornography.'* Este projecto já tinha sido alvo de reacções contrárias no congresso norte-americano, em Junho de 1989, quando o *'The Washington Project for the Arts'* torna público as suas intenções. Foi proposta uma emenda legal que proibiria o *National Endowment for the Arts (NEA)* de utilizar fundos (públicos) na *'disseminação,*

na renovação do mandato do *National Endowment for the Arts (N.E.A.)*, uma instituição dependente do Congresso norte-americano para o financiamento das artes e com fundos públicos. Paradoxalmente, em resultado de uma forte campanha conduzida pelos políticos conservadores de direita, para prevenir o financiamento futuro de exposições com materiais considerados indecentes e obscenos, as fotografias de Mapplethorpe beneficiaram de uma atenção redobrada por parte de um público muito alargado, mais do que em qualquer outra época da sua vida.



Fig. 39 - Balthus, *La Leçon de guitare*, 1934  
Óleo sobre tela, 161 x 138,5 cm, coleção privada.

Neste período, há uma especial atenção por parte das autoridades norte-americanas para a exploração de imagens sexualmente explícitas que envolvem crianças ou jovens adolescentes. Em 25 de Abril de 1990, o fotógrafo Jock Sturges (n.1947) é

---

promoção, ou produção de materiais obscenos ou indecentes...’, contudo, a emenda não passa e o Congresso compromete-se com a *NEA* a financiar com algumas restrições (Ernst, 1990).

detido com acusações de pornografia infantil, apesar do seu trabalho pertencer a colecções como o *Metropolitan Museum of Art* (Nova Iorque) ou a *Bibliothèque Nationale* (Paris).

Artistas como Mapplethorpe, Sturges, Sally Mann (n.1951), Donald Mader (n.1948) ou Walter Chappel (1925-2000), foram alvo da atenção reforçada das autoridades neste sentido, com acusações graves no sentido da perversão (Stanley, 1991), na mesma linha que David Hamilton (n.1933), Egon Schiele (1890-1905) ou Balthus (Balthasar Klossowski, 1908-2001), pintor com algumas obras controversas devido ao recurso a temáticas que envolvem raparigas adolescentes em poses sexualmente sugestivas, com cenas lésbicas, como *La Leçon de guitare* (1934) talvez a sua pintura mais conhecida, masturbação (*La Maison*, 1952-54), entre outras abordagens no género.

Obras e artistas aqui enunciados são muitas vezes colocados numa categoria abrangente de arte erótica, contudo, os conteúdos que emergem são potencialmente ofensivos, tangencialmente pornográficos ou obscenos. Mey refere que obras desta natureza assumem um potencial para o desejo e para a libido, contudo orientados intelectualmente e emocionalmente, sem a carga do estímulo sexual que a pornografia comercial infere, aliadas ao simbolismo patriarcal que permite uma exploração da imagem da mulher, completamente instalada nos cânones da arte ocidental (Mey, *Art and Obscenity*, 2007).

Linda Williams, a propósito da controvérsia que se instalou nos órgãos administrativos norte-americanos, que consideravam obscenos e abjectos os conteúdos da exposição *The Perfect Moment*<sup>104</sup>, inaugurada em Abril de 1990 no *The Contemporary Arts Center (CAC)*, em Cincinnati (EUA), de Robert Mapplethorpe, reduz o discurso político antagonista a um discurso misógino e perpetuador do estatuto patriarcal. Apresenta um jogo de palavras, muito adequado na língua inglesa e que permite entender muito bem a relação público/ privado, associada à imagem pornográfica.

O termo *'ob/ scenity'* (fora de cena) em oposição a *'on/ scenity'* (em cena), permite de imediato esta oposição entre o ausente e o presente. O obsceno refere-se à iconologia e literatura que representa temáticas sexualmente explícitas e que as

---

<sup>104</sup> *The Perfect Moment* foi uma exposição composta por 175 fotografias, das quais sete eram extremamente controversas e estiveram no centro das atenções do julgamento, em Setembro e Outubro de 1990, do CAC e de Dennis Barrie, na época, director do centro.

sociedades decidem manter fora de cena (no inglês *off/scene*). Em oposição, *'on/scenity'*, remete imediatamente para o espaço público e de acesso colectivo, exterior às classificações que determinam conteúdos apenas para adultos, mas que depende unicamente de quem controla politicamente as decisões acerca do que é possível ou não representar sexualmente no espaço público, ou seja, de quem produz e de quem goza dessas representações (Williams L. , *'What do I see, What do I Want?'*, 1994). A palavra vem do latim e representa fora de cena, atribuída a algo que deve estar fora dos olhares públicos. Em cena, é um modo de assinalar também não apenas os diversos modos pornográficos, como todos os cenários sexualizados que progressivamente surgiram na esfera pública, e também os discursos controversos e os escândalos nas apresentações públicas de diversas formas de sexualidade que têm vindo a aumentar na nossa sociedade. (Williams L. , *Porn Studies*, 2004).



Fig. 40 - Robert Mapplethorpe, *Cock (Black Males)*, 1981  
Fotografia impressa com sais de prata sobre papel, 19, 53 x 19, 53 cm, Coleção Particular

De qualquer modo, os pressupostos morais que serviram de base ao discurso político contra os conteúdos destas obras de Mapplethorpe, não se revêem nas imagens pouco convencionais em questão. As composições sadomasoquistas e homoeróticas, bem como as representações de homens negros nus e seminus opõem-se na época, a todos os padrões conservadores sociais e artísticos. Williams assume uma desvalorização dos significados na relação entre o erótico e o pornográfico ao negar uma atenção que considera excessiva e que depende de juízos que resultam de factores subjectivos, também eles dependentes de conceitos empíricos e gerados no tecido social comum, o que mantém o significado de pornografia no domínio de *'representações sexuais de má qualidade'* e o erotismo elevado ao estatuto museológico, num nível de aceitação que a transcende e que é agora habitualmente aceite. Em todo o caso, esta leitura tem diferentes interpretações no modo como estes significados se alteraram historicamente.

### ***X Portfolio*, de Robert Mapplethorpe.**

O conjunto de trabalhos a que Mapplethorpe intitulou como *X, Y e Z Portfolios*, em 1978, 1978 e 1981, respectivamente, resume a sua polémica e conhecida posição como artista visual contemporâneo, reflectindo a divisão do seu trabalho em três fases bem sedimentadas do seu processo criativo.

O *X Portfolio* é considerado um dos mais transgressores conjunto de imagens na arte do final do século XX, pelos conteúdos BDSM<sup>105</sup> que apresenta, situando-se em fronteiras indefinidas entre o erotismo e a pornografia, com toda a sua carga obscena. Foi também esta série que tornou Mapplethorpe mais conhecido no panorama internacional, como um artista subversivo, com a exposição individual *The Perfect Moment*, projectada como uma exposição individual itinerante, provocando no território americano, fortes reacções de oposição, políticas e populares, configurando-se como um momento catalisador para a interpretação e reflexão de questões anexas à produção artístico, como a liberdade de expressão, censuras e financiamentos públicos. *X Portfolio* foi mostrado

---

<sup>105</sup> BDSM: *bondage* (amarracção), disciplina, dominação, submissão, sadismo e masoquismo, enquanto subcultura sexual.

ao público, numa das primeiras apresentações, em Los Angeles, em 1978, reunindo treze imagens apresentadas com o sugestivo e descritivo título, ***Bondage and Discipline***, numa pequena sala no Instituto de Arte Contemporânea de Los Angeles [*Los Angeles Institute of Contemporary Art* (LAICA)], agora extinto, e reuniu uma curiosa, diversificada e larga audiência, bastante diferente da que habitualmente visitava as exposições do LAICA, atraída pelos controversos conteúdos sexuais das imagens, bem como pela reputação de Mapplethorpe, com raras manifestações contrárias aos seus conteúdos (Linkof & Fellows, 2012).

*O Y Portfolio* refere-se a um conjunto de fotografias no género ‘natureza-morta’, e o *Z Portfolio* (Fig. 41) incide em nus de homens afro-americanos sendo esta série também ela provocadora, no sentido em que promove o debate sobre a questão racial nos Estados Unidos da América. Mapplethorpe é provocador em várias frentes, e nesta, dirige a atenção para uma temática que está afastada, sobretudo por evidentes imposições históricas, dos modelos da arte Ocidental, apesar de numa perspectiva feminista, esta ‘invisibilidade’ se juntar à das mulheres (enquanto autoras), das lésbicas e gays, antes das transformações sociais dos períodos moderno e pós-moderno (Mercer, *Robert Mapplethorpe and Fantasies of Race*, 2000).

Em 1986, Mapplethorpe tinha já realizado a exposição ***Black Males*** (Fig.40), com a publicação de um livro, ***The Black Book***, tendo sido criticado pela carga de exploração da imagem do afro-americano, aliada a conteúdos e ‘a uma fotografia perversa’ (Mercer, *Looking for Trouble*, 1991). Mas ***Black Males*** tem pressupostos genéricos estéticos e eróticos da representação clássica, substituindo o nu feminino pelo nu masculino, como uma consequência social evolutiva, perseguindo o corpo nu e atlético como um ideal de beleza em que o seu apelo estético e carga erótica são exaltados em contraste com a nudez absoluta, mas não sem a provocação de emoções poderosas como a vergonha ou o desejo (Bonfante, *Nudity as a Costume in Classical Art*, 1989). Na celebração da beleza homoerótica, dirige-nos o olhar para observarmos a genitália masculina na sua dimensão real (Paglia, 1992). Com excepção do período clássico, a genitália masculina nunca foi tão verdadeiramente integrada na tradição da alta arte.

Só se transformaram os paradigmas da sexualidade em público e se alteraram os contextos da intimidade, mantendo os propósitos da representação, acrescidos da projecção de certas fantasias sexuais. Neste sentido, estas imagens são também elas,

potenciadoras do olhar sexualizado e não apenas estético, já que dirigem o olhar imediatamente para o centro da composição e sobretudo, um olhar masculino construído e dependente do filtro da homossexualidade, que se abre na representação dos órgãos genitais masculinos como motivo central destas imagens (Mapplethorpe, 1973-1987). Mapplethorpe, por exemplo, estava numa situação privilegiada em relação a estes filtros, já que sendo homossexual, por um lado, e artista de vanguarda, por outro, permitia-se utilizar os recursos próprios a esta posição. Uma leitura formal permite analisar a composição e a qualidade da fotografia ou mesmo a temática, já que o recurso ao nu masculino é uma necessária prerrogativa das convenções genéricas das belas-artes. Inverte também o discurso padronizado, em que as mulheres são os referentes visuais das representações dominantes, na pintura, na publicidade e na pornografia.

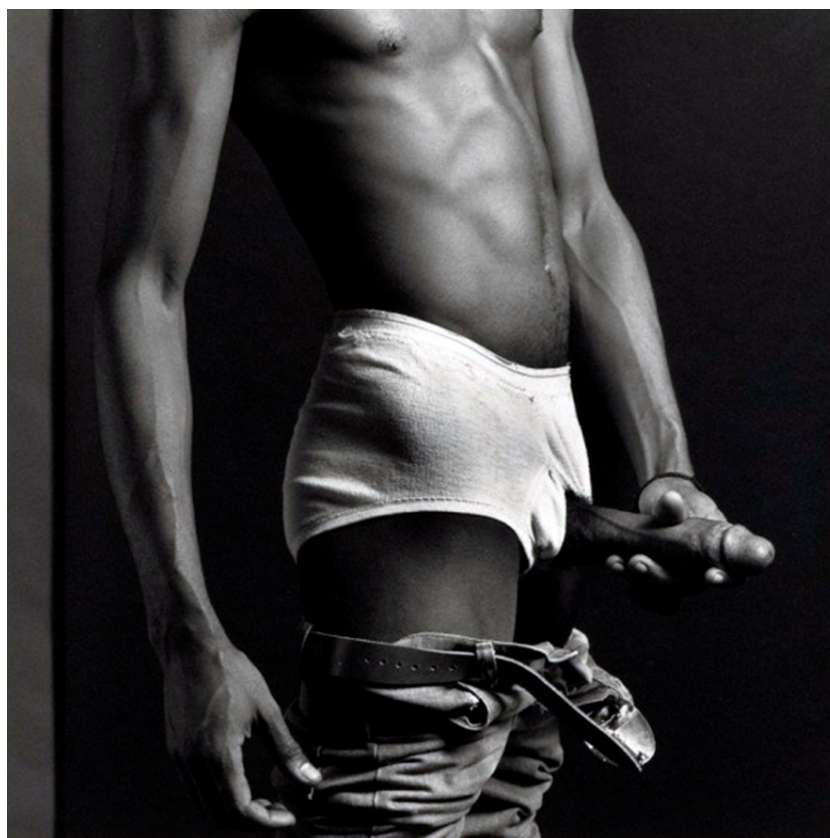


Fig. 41 - Robert Mapplethorpe, *Untitled, NYC (Z Portfolio)*, 1979  
Fotografia impressa com sais de prata sobre papel, 19,53 x 19,53 cm.  
*Los Angeles County Museum of Art/ The Paul Getty Trust.*

São imagens que funcionam como reflexos da vontade do olhar masculino, carregadas do filtro heterossexual que ainda hoje é dominante no espaço visual e cultural,

apesar de não isolado e com características voyeurísticas (Mercer, 2000). Na análise de Mercer, os nus masculinos afro-americanos e explícitos de Mapplethorpe implicam um investimento sexual no olhar e no desejo, nas fantasias que derivam de mitos acerca da masculinidade negra, tanto para as mulheres heterossexuais, como para os homossexuais masculinos. *Dennis Speight, N.Y.C.* (1981) ou *Christopher Holly* (1981) são obras da série *Z Portfolio*, entre outras, em que a escala e o enquadramento das imagens enfatizam a dimensão do grande pénis negro e em simultâneo, desviam a atenção as questões raciais, mantendo-se apenas o contexto do pénis. Estas fotografias enquadram-se ainda numa ruptura dos tabus na cultura ocidental, que rejeita, regra geral, a representação de um pénis erecto, contudo, com algumas manifestações críticas nesse sentido, como é possível observar na pintura de Odd Nerdrum, *Self-Portrait in Golden Cape*, de 1997, um trabalho verdadeiramente único na história dos auto-retratos, em que Nerdrum se representa com uma erecção, numa imagem claramente desafiadora, mantendo uma posição provocatória já anunciada em *Twilight* (1981).

Mapplethorpe muito dificilmente se pode situar no domínio masculino heterossexual visível na história da arte e que faz do corpo feminino um acto de dominação visual. Mey (*Art and Obscenity*, 2007) refere o *phallus* como representante de uma 'ordem simbólica patriarcal hegemónica', e que em Mapplethorpe, na 'expressão de certas formas de sexualidade entre homens', só encontrou resistência na associação 'errónea, mas conveniente', na histeria provocada pela SIDA, que na década de 1980 alterou profundamente a percepção sobre a homossexualidade. Contudo, o seu trabalho provoca leituras diferentes em públicos diferentes, com interpretações activas e não se revê apenas na leitura evidente em direcção à homossexualidade, abrindo-se a múltiplas análises.

A primeira surpresa relativa *X Portfolio* está relacionada com o facto de Charles Christopher Hill, curador da exposição no LAICA e Robert Smith, então director do LAICA, não terem exactamente ideia do que iria ser exposto, quando acordaram com a exposição, dada a ligação muito forte a Simon Lowinsky, um galerista de São Francisco, que já tinha exposto Mapplethorpe e que tinha enviado as fotografias já emolduradas e prontas para as paredes. Hill, também ele um artista que já tinha apresentado trabalho na galeria de Lowinsky, teria pouca informação relativa ao conjunto de imagens 'que iriam atrair uma grande multidão', de acordo com o galerista, o que revela alguma simplicidade

nos modos e projectos curatoriais da época, apesar das reacções de Hill que podemos constatar no *website* do LACMA, se referirem com grande excitação às possibilidades para a exposição (Linkof & Fellows, 2012)<sup>106</sup>.

De igual modo, segundo o descrito nos textos do LACMA, nem Smith ou Hill, ponderaram a utilização de sinalética dirigida ao público, algo que posteriormente viria a ser impensável e que na época não se previa, mesmo relativamente a conteúdos visuais enquadrados nos limites da perversão, face às expectativas culturais de um meio que, por norma, estabelece critérios rígidos de separação entre arte e pornografia. Robert Mapplethorpe, ao ultrapassar esta fronteira transgressiva, provoca um debate público em larga escala e sem precedentes, ao questionar o investimento social e cultural nestes domínios (Mercer, *Robert Mapplethorpe and Fantasies of Race*, 2000). Esta polémica desencadeou diversas reacções antagónicas, relativamente à liberdade de expressão, às liberdades sexuais, aos processos de censura e financiamento público de manifestações artísticas de carácter sexualmente explícito e provocador. Sete destas imagens foram posteriormente utilizadas como prova do julgamento por obscenidade, em Setembro e Outubro de 1990, do director *CAC*, de Cincinnati, Dennis Barrie, processado por manifestantes feministas anti pornografia, em conjunto com apoiantes de raiz conservadora posicionados mais à direita, por ‘violação de padrões comunitários’, numa aliança improvável, resultante do discurso homofóbico extensamente eficaz de alguns políticos favoráveis a políticas culturais repressivas (Mercer, 2000). Barrie foi absolvido das acusações, a partir dos pressupostos relativos ao contexto museológico, já que a presença destas imagens no tribunal provocava leituras desviantes das intenções originais. Da absolvição do *CAC* e de Barrie, resulta a leitura de que, embora com carácter patentemente ofensivo, as suas fotografias têm mérito artístico. Este processo deu origem a novo caminho na liberdade artística e de expressão, bem como no combate à censura, não sendo isento de reacções contrárias. A decisão favorável à obra e à sua defesa, estruturada na noção de arte pela arte, que sobrepõe a forma ao conteúdo, mostrou-se polémica para quem vê um modo de em simultâneo, *‘institucionalizar e esconder’* conteúdos pornográficos num enquadramento artístico (Mey, 2007).

---

<sup>106</sup> A primeira reacção de Hill às fotografias de Mapplethorpe foi: *‘Oh, this is going to be exciting.’* (*Oh, isto vai ser formidável*), revelando todo um conjunto de expectativas positivas, longe de controvérsias.

As explorações visuais de Mapplethorpe provocaram reacções firmes nas chamadas '*guerras culturais*'<sup>107</sup> da década de 1980, sendo um trabalho caracterizado pela mistura paradoxal de elementos formais de influência classicista (Danto, 1996), bem como conteúdos sexualmente explícitos, caracterizando não apenas a sua carreira artística, mas também com significativa influência na política cultural norte-americana, num contexto ideológico bem diferente do actual, como se pode entender pela receptividade à recente exposição no LACMA (*Los Angeles County Museum of Art*), entre Outubro de 2012 e Março de 2013 e aos conteúdos que o museu disponibiliza *online*, sem restrições, contrariando mesmo a política de contornos neutros que podemos observar no *website* da própria Fundação Robert Mapplethorpe, criada para promover o seu trabalho ainda antes da sua morte, mas onde não é possível aceder às suas obras mais controversas<sup>108</sup>.

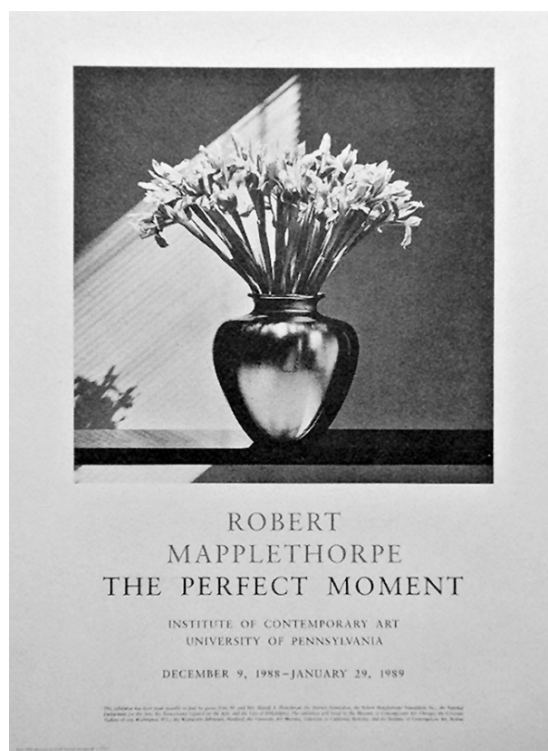


Fig. 42 - Cartaz da exposição de Mapplethorpe no ICA, Philadelphia.

<sup>107</sup> Esta expressão é utilizada relativamente aos conflitos de valores entre posições mais conservadoras e aquelas consideradas mais liberais ou progressistas, tendo sido introduzida por James D. Hunter, um sociólogo que publicou em 1991, *Culture Wars: The Struggle to Define America*, sendo objecto de estudo na comunidade académica, de acordo com a profunda análise das origens dos conflitos morais e culturais no território norte-americano.

<sup>108</sup> A Fundação Robert Mapplethorpe foi criada em 27 de Maio de 1988, dez meses antes da sua morte, com objectivos de proteger o seu trabalho e também de promover o reconhecimento da fotografia, como uma forma de arte a par da importância da escultura e da pintura. *Cfr.* <http://www.mapplethorpe.org>.

O que a exposição *The Perfect Moment* permitiu, já que posteriormente correu a América e não só, foi reunir grandes quantidades de espectadores, facto comprovado nas longas filas para a visitar, nas palavras de ordem, na contra-informação e nas galerias superlotadas de visitantes, não apenas pela curiosidade, mas também como um modo de contornar limites morais e permitir uma escapadela prevaricadora para assuntos tradicionalmente interditos. Em simultâneo, a sua transposição para a notoriedade veio também do que provocou em *talk-shows*, em demonstrações públicas de censura, como modos directos e populares de defender os valores morais americanos.

Particularmente neste caso específico, há sempre o filtro social colado à homossexualidade. É do conhecimento público, que Mapplethorpe era muito activo em práticas de sexo sadomasoquista e que descrevia à amiga e fotógrafa Lynn Davis os seus encontros, pelo que podemos aqui imaginar e construir toda uma contextualização em que estas imagens ultrapassam a simples leitura estética e deslizam para a orientação erótica do seu autor. Este rótulo da homossexualidade determina claramente a leitura da sua obra, quer se trate da série *Y Portfolio* ou das alegorias ao período clássico, com a série de nus afro-americanos (*Z Portfolio*), mesmo com a atribuição de características mais estéticas e sexuais a sobreporem-se às leituras da sua obra como críticas e políticas (Picaudé, 1995).

*Jim and Tom, Sausalito*, de 1977 (Fig. 15), representa um homem em trajes BDSM, que urina na boca de outro, ajoelhado. A visão desta imagem é inegavelmente perturbadora, como o é *Helmut and Brooks, N.Y.C.* (1978), representando uma sessão de *fisting*<sup>109</sup> (Fig. 43), ou quase todas as fotografias que compõem *X Portfolio*. São conteúdos eventualmente chocantes, obscenos e carregados de conteúdos pouco recomendáveis ou interditas para apresentações públicas, na confrontação com a degradação do ser, numa sexualidade condenável de acordo com os padrões patriarcais e heterossexuais. Para o espectador desatento e/ou acidental, estas obras podem representar uma reacção extrema, mas as questões morais em arte resultam também dos valores morais instituídos. Para outros, entra no campo da sexualidade consentida, do foro individual, não sendo necessária uma intervenção externa, permitindo ainda uma leitura unicamente formal e os seus conteúdos sexualmente explícitos são secundários, na linha

---

<sup>109</sup> Penetração anal ou vaginal com a mão ou antebraço.

que estrutura uma visão conceptual da forma sobreposta ao conteúdo, e que na década de 1990 permitiu uma abordagem significativa, política e social, a questões morais anexas à produção artística.

Mapplethorpe é simultaneamente espectador e actor das suas fotografias. Partilha com os seus modelos uma vivência que lhe permite explorar com simplicidade e verdade o mundo das fantasias sexuais e da sua exposição pública. Não há lugar nestas imagens para o véu ou para a dissimulação dos sentidos. Ou é, ou não é. O meio-termo não tem aqui uma importância maior.



Fig. 43 - Robert Mapplethorpe, *Helmut and Brooks, NYC (X Portfolio)*, 1978  
Fotografia impressa com sais de prata sobre papel, 19,53 x 19,53 cm,  
Los Angeles County Museum of Art/ The Paul Getty Trust

A obra de Mapplethorpe, pela sua natureza não apenas subversiva, mas sobretudo pelo facto de expor uma sexualidade que foge aos padrões das sociedades da raiz judaico-cristãs, tem sido alvo de diversas análises, críticas e apoiantes. Camille Paglia, conhecida o suficiente para ser uma referência incontornável, afirma no seu ensaio/ resposta a Rochelle Gurstein (*Current Debate: High Art or Hard-Core? Misjudging Mapplethorpe:*

*the Art Scene and the Obscene.*, 1991) uma conceptualização e integração social do trabalho de Mapplethorpe. Gurstein enquadra estas imagens de Mapplethorpe no campo do ‘sexo violento’ e lamenta a sua inclusão nos territórios da alta arte. A imagem de um homem a penetrar outro, através da prática de *‘fisting’*, não deixa dúvidas neste enquadramento de violência e em simultâneo, provoca algumas objecções no que diz respeito à classificação como arte, contudo, uma aproximação formal, muitas vezes invocada como base para este tipo de imagens, pode também ser um esforço exagerado, já que a temática se sobrepõe claramente ao registo formal. De igual modo, estas são imagens eróticas e que incluem atributos geralmente considerados degradantes. São eróticas porque para o autor, não fazem sentido de outro modo, que em *X Portfolio* manifesta um universo sadomasoquista. Negar esta carga erótica é negar todo um processo criativo autobiográfico que rejeita a degradação e a brutalidade. Paglia tem um rigor incontornável ao afirmar que seria uma ingenuidade contextualizar a série *X Portfolio* no ‘reflexo da opressão injusta de uma sociedade homofóbica’, reduzindo a sua obra a um activismo social, o que certamente desfaz o seu trabalho enquanto artista contemporâneo (Paglia, 1992). De qualquer modo, não o impossibilita igualmente de ser um representante da comunidade homossexual, independentemente das suas preferências sexuais, incluindo as práticas sadomasoquistas que escandalizam os ideais mais progressistas. Gurstein confronta as imagens cruas que reduzem pessoas ao estatuto de coisas com o discurso indulgente à volta do artista e este envolvimento abrangente só o beneficiou na esfera pública.

Quando *The Perfect Moment* é exposta no *Whitney Museum of American Art*, 1988, com a morte de Mapplethorpe anunciada pela SIDA, Arthur Danto é solicitado para escrever uma crítica, com incidência na sensibilidade *gay* patente no trabalho, nomeadamente no universo sadomasoquista, que deveria sustentar a sua escrita (Danto, *Playing With the Edge, The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe*, 1996). Na sua descrição do mundo de Mapplethorpe, refere esta época como ‘uma das mais libertadoras relativamente à criatividade no sexo’, configurando ‘uma época em que as barreiras às projecções públicas caem mais rapidamente do que em outras’ (Danto, 1996).

*The Perfect Moment*, no seu primeiro momento, era uma exposição que impedia a fuga para quem quer que seja. Surgia assim sem aviso e o espectador teria de lidar com

isso. Após os momentos controversos, as imagens de *X Portfolio* foram então apresentadas em recintos assinalados, com avisos para os seus conteúdos, o que permitia aos visitantes optar ou não pela sua visita, sem resvalar para um acaso de imposição.

De qualquer modo, as leituras possíveis dos trabalhos considerados mais provocadores são múltiplas, já no seu contexto original. Porém, a situação social e política altera-se significativamente, permitindo um posicionamento no ‘politicamente correcto’, de acordo com todas as conquistas de direitos humanos que a época permite, do mesmo modo que algumas imagens renascentistas com conteúdos sexualmente explícitos, censuradas à data da sua produção, são agora aceites.

Do ponto de vista artístico, movemo-nos na esfera da notoriedade, já que esta categoria tão específica de obras só entra no circuito público das galerias e museus, após uma consolidada fama e reconhecimento e estes factores têm pouco a ver com o grau de fantasia ou de pressupostos morais que cada um constrói. Quando Mapplethorpe apresenta *The Perfect Moment*, como uma exposição retrospectiva, no *Institute of Contemporary Art* (Filadélfia), o seu trabalho já tinha sido exposto em Nova Iorque, Nova Orleans, Berlim, São Francisco, Genebra, Milão e mesmo numa grande exposição no *Stedelijk*, em Amesterdão.

As fotografias de Robert Mapplethorpe são produzidas com todo o rigor técnico e estético das obras de arte, configurando propriedades inegáveis, numa associação com os códigos formais e convencionais na composição e produção, como a força do *chiaroscuro*, os cortes e fragmentação sobre a representação dos corpos, em conjunto com as temáticas sexualizadas.

*The Perfect Moment* abriu caminho para uma discussão internacional que ainda hoje é actualizada. Há todo um enquadramento institucional que previa uma oposição declarada, já que a *Corcoran Gallery* está localizada muito perto da Casa Branca, num cenário que representa os mais altos valores morais e políticos da identidade norte-americana, ao contrário do *Institute of Contemporary Art* (Califórnia), onde é apresentado inicialmente, pequeno e informal, perfeitamente adequado. Na perspectiva moral institucional, Mapplethorpe representava seguramente o artista de vanguarda que agia sexualmente à margem da lei, mas de igual modo, também era seguido com deferência, como foi demonstrado no protesto nocturno em seu apoio, que incluiu a projecção de diapositivos com as imagens da exposição nas paredes exteriores da *Corcoran* (Danto,

1992), por Rockne Krebs, no dia em que a exposição deveria ter inaugurado, sem contudo projectar as mais controversas, culminando numa apoteótica bandeira americana (Steiner, 1995).

No presente, assistimos aos discursos artísticos como potenciadores críticos de ideias, pensamentos e processos em si, que transcendem o objecto pictórico isolado e se projectam como um campo experimental que se propaga em redes comunicacionais complexas, fundindo estes conteúdos nos discursos da história e da crítica da arte, alargando a presença destes referentes ao domínio público, ou seja, deixaram o espaço recolhido e privado e instalaram-se decididamente, não sem algumas objecções e consequente defesa, nos espaços públicos e institucionais, incluindo a imensa visibilidade que as novas tecnologias digitais permitem na *internet*, um espaço que assume em simultâneo, características públicas e privadas e que diluí significativamente barreiras políticas e sociais.

Paradoxalmente, a atribuição de uma categoria como o obsceno, a uma obra de arte, fundamenta-se em premissas empíricas e argumentos gerais que se têm como socialmente estruturais. Determinar e estabelecer um significado específico para obscenidade, não é aqui uma prioridade, nem sequer um objectivo particular, contudo, é uma categoria que envolve pressupostos que são, regra geral, vagos e com sentidos múltiplos, associada a eventuais conteúdos pornográficos que implicam momentos específicos de ruptura nos territórios conservadores da fruição das artes plásticas.

Por um lado, funde-se nesta ideia do pornográfico e por outro, teria igualmente de se confrontar com uma definição de obra de arte, que seguramente, é uma discussão com propósitos muito desviantes da intenção original. Até porque na situação contemporânea, uma definição desta natureza seria certamente inconclusiva, já que as suas manifestações são complexas, variadas, irregulares, isto é, afastam-se de limites formais anteriores, circunscritos a representações como a pintura, a escultura ou o desenho. Para Wendy Steiner, *'a pornografia e a arte pornográfica são importantes porque delimitam pensamento e acção, e como qualquer outra zona liminar, estão repletas de medo - medo que as fantasias se tornem realidade e que invadam o espaço das acções públicas'* (*The Scandal of Pleasure. Art in an Age of Fundamentalism*, 1995).

É particularmente na fotografia que estes medos se tornam mais próximos, porque a fotografia pertence à realidade, de um modo mais literal do que qualquer outra representação estética.

[Cap. 6]

## **Feminismo, *queer* e manifesto *hardcore***

James Smalls, ao publicar *Homosexuality in Art*, em 2003, reuniu um conjunto de testemunhos nas artes plásticas, associando conceitos como arte e homossexualidade, numa combinação que sempre fez parte do tecido civilizacional e que é manifesta nas construções culturais (Smalls, 2003). Define termos específicos para períodos particulares, como a evolução da utilização da palavra homossexual para *gay*, na associação política e social, afastando a designação do rótulo clínico que mantinha desde o século XIX, que por sua vez, havia já representado um processo evolutivo na desconstrução de leituras desviantes para definir uma sexualidade com declarada visibilidade. Smalls refere-se também à utilização própria para lésbica, que algumas mulheres preferem ao termo *gay*, que como a palavra homossexual, tem aplicação aos dois sexos e permite delimitar questões de género e de identidade.

Na procura de referentes visuais para esta investigação, há todo um conjunto de artistas, em diversas gerações, que assumem a sua orientação sexual sem reservas, porém, também sujeitos a reprovação, censuras ou perseguição, actuando nos territórios expositivos, com manifestações artísticas declaradamente e ideologicamente titulares das suas opções e identidades sexuais, em oposição aos discursos convencionais instituídos nos territórios da hegemonia patriarcal.

Mais que uma delimitação subordinada ao género e à identidade, investigamos aqui representações sexualmente explícitas, de carácter transgressivo nas questões que enunciam e no modo como são admitidas publicamente. Representam sobretudo temáticas susceptíveis de provocar reacções adversas nos territórios convencionais interpretativos nas questões de identidade e género que são visíveis na passagem do século XX para o XXI.

## **Género e identidade. Territórios radicais.**

O conceito de género difere do conceito de sexo, a partir das premissas das teorias sociais feministas, como o conjunto de expectativas, atitudes e valores que cada cultura constrói socialmente e adjudica a homens e mulheres pelo facto de nascerem homens ou mulheres. O conceito de sexo tem as suas raízes na biologia e estrutura e divide a espécie humana. A sexualidade refere-se à conduta e ao desejo sexual, por exemplo, heterossexual, homossexual e bissexual (Martínez & Arakistain, 2002)<sup>110</sup>.

Relativamente a sexo, género e sexualidade, são termos tratados habitualmente como um paradigma biomédico de estrutura naturalista, associado à esfera da reprodutibilidade. O género constrói o sexo enquanto categoria cultural e não biológica, pelo que está também sujeito a eventuais transformações, como alterar a orientação sexual, por exemplo. De qualquer modo, a biologia e a cultura estão mais perto do que gostaríamos de acreditar. Os códigos da moralidade sexual que fazem o apelo à natureza humana heterossexual e reprodutiva como o modelo de referência, podem ser vistos com algum cepticismo. Culturalmente, o que acontece é que as *'maiorias'* morais argumentam que apesar do padrão natural da moralidade sexual, é necessário um suporte adicional (como a repressão, por exemplo), de modo a assegurar a sobrevivência, em resposta à decadência progressiva, pelo que a imoralidade é vista como uma função de *'má'* cultura (Taylor, 1997).

No presente, há um entendimento comum, politicamente correcto que remete a orientação sexual como uma opção pessoal, transcendente ao sexo e ao género, permitindo variações e transformações também de base cultural e não apenas dependentes de factores médicos. Rosa Martínez, a propósito desta questão, constrói um argumento a partir do que significa a pornografia e a prostituição, enquanto sintoma extremo da (in) definição do género, atravessando um território comercial associado a estas actividades, para colidir na leitura do travesti, como uma figura de inconformismo a respeito do próprio corpo e a acentuação de características e atributos femininos (*'Sex und Romance'/ A Classic For the Third Millenium*, 2002):

---

<sup>110</sup> Martínez, R., & Arakistain, X. (2002). *'Sex und Romance'/ A Classic For the Third Millenium*. A Coruña: Ayuntamiento de La Coruña.

É precisamente neste campo que Vasco Araújo actua. Toda a construção cenográfica e dramática estruturada na ópera e no canto em *La Stupenda*, 2001, em *Diva, a Portrait*<sup>111</sup>, 2000 e *Sabine/ Brunilde*, desenham-se como um suporte a transformação ficcional do género, que encontra na ópera o palco ideal para esta associação, na qual, as interpretações para travestidos têm origem no século XVII, segundo uma convenção que outorga sempre o papel de protagonista masculino a um homem castrado ou a uma mulher. Os castrados desaparecem no início do XIX e os seus papéis começam a ser interpretados por mulheres, com novas implicações relativamente ao artifício, ao disfarce, à ambiguidade vocal e ao heroísmo (Welchman, 2007). Araújo é um conhecedor e praticante da ópera e das suas necessidades. É uma representação de identidade ou da sua ausência, da sexualidade, mas não de um modo explícito, representando também uma construção figurada da identidade do seu autor, sobretudo numa área que conhece, domina e pratica. (Carlos, O Forro das Coisas, 2003).



Fig. 44 - Vasco Araújo, *Diva, a Portrait*, 2000

---

<sup>111</sup> *Diva, a Portrait* é uma simulação de um camarim de teatro de ópera. Fazendo uso de objectos que habitualmente decoram e dão vida ao camarim de uma *'prima donna'* (tocador, flores, vestidos, maquilhagem), e combinando-os com outros mais próprios de alguém do sexo masculino (lâminas de barbear, after-shave, sapatos de homem). É uma instalação composta por toucador, roupas com suporte, objectos vários, flores frescas, 16 fotografias a preto e branco, dimensões variáveis (Colecção António Cachola, Portugal). In [http://www.vascoaraujo.org/trab2000\\_diva.html](http://www.vascoaraujo.org/trab2000_diva.html).

Araújo explora sistematicamente as interrogações nos territórios da identidade e género. *La Stupenda*, onde o dramático espaço da ópera se cruza com o fado (e no que este se faz melhor representar - Amália e a associação ideológica do estado Novo), é uma instalação vídeo que representa um ambiente doméstico recriando cenas domésticas, no limiar do kitsch e também no burlesco da personificação da atriz/ cantora. (Caldas, 2001) Esta figura/ travesti representa-se algures entre o masculino e o feminino. Por um lado, dentro dos palcos, é uma figura que faz sempre sentido, pois aqui tudo é possível, desde que se siga o guião. Quando passa ao ambiente doméstico, o autor assume o travesti e a inquietação da identidade. A questão da associação política ao Estado Novo acontece mais visivelmente com *Hipólito*, de 2003, onde duas crianças adolescentes estão vestidas com a farda da Mocidade Portuguesa, ou em *Século*, de 2002, onde Vasco Araújo revisita o universo da imprensa portuguesa cor-de-rosa dos anos 50, materializando o papel de doméstica. Isabel Carlos (Carlos, 2003) leva-nos a uma leitura sexualizada, apontando-nos para um jogo de sedução.

Não se escolhe o sexo com que se nasce. Há, de um modo geral, uma consciência da construção da identidade cultural e pessoal em Vasco Araújo e a instalação *Protocolo*, de 2003, não é mais que um duplo retrato dessa procura/ encontro. *The Danish Girl*, de David Ebershoff, também ele inspirado numa história real de um personagem transsexual. Um personagem que se constrói do travesti à mesa de operações (Isabel Carlos, p 20). Este contexto implica uma intervenção mais radical nas questões da definição de género como em Genesis P-Orridge (nascido Neil Andrew Megson, 1950), que na década de 1990 assume com Lady Jaye (nascida Jacqueline Breyer), uma metamorfose radical, questionando limites éticos para o polimorfismo de género. Submetem-se a sucessivas transformações, com o objectivo de criar *Breyer P-Orridge*, um projecto intitulado *Pandrogeny*, na redefinição do corpo de um e outro através de sucessivas operações plásticas, questionando limites da identidade, fundindo corpo, conceito e imagem numa nova identidade, sem género sexual definido (PDuarte, 2014). P-Orridge foi o fundador do colectivo de artistas *COUM Transmissions*, actuando entre 1969 e 1975, trabalhando com Cosey Fanni Tutti (Christine Carol Newby) em *Prostitution* (1976). É neste contexto que Cosey assume esta identidade, com clara referência a *Cosi fan tutte* (1790), de Mozart, tendo sido também uma das principais influências na mudança em *COUM Transmissions*, do registo musical para *performance*.

Jenny Saville (n.1970) rompe com alguns paradigmas que se instalaram na representação do corpo feminino, com a sua obra *Matrix* (1999), construindo uma imagem que se afasta de leituras normalizadas para os padrões de beleza associados à representação dos géneros, masculino ou feminino (Fig. 45). É também uma citação a *L'Origine du monde* (1866), de Gustav Courbet e na sua composição encontramos um vínculo formal ao imediatismo das revistas *porno* comerciais, mas igualmente com apropriações de alguns discursos feministas, controversos das décadas de 1970 e 1980, visíveis em Carolee Schneemann ou Nan Goldin, entre muitas outras artistas.

Ao mostrar um rosto na sua pintura, sobretudo quando está em causa um modelo que por si, representa um paradoxo nos territórios do género, Saville está também a construir uma controvérsia na identidade do género (Araújo V. , Entrevista a Vasco Araújo, 2013). *Matrix* é um retrato de Del LaGrace Volcano (n.1957), artista visual transgénero, que se assume como um '*terrorista do género em part-time*', numa mutação intencional de mulher para homem, '*intersexual por design*', em oposição a uma questão clínica (Volcano, 2005; Wilton, 2002). Conhecida anteriormente como Della Grace, articula um fosso entre o que é conceptualmente e tecnologicamente possível no que diz respeito à transformação intencional do *gender*, bem como no assumir do que ainda é incontornável nos limites médicos. A propósito de *Matrix*, Del LaGrace revela preocupações pessoais na questão da identidade de género que ultrapassam esta investigação<sup>112</sup>, porém, entre a representação em pintura, textos críticos e exposição pública, há uma legitimação institucional que se revê nesta problemática dos estudos de género e que tem de igual modo, consequências na obra de Volcano.

As abordagens de Saville ao corpo feminino, constantes na sua produção artística, rompem manifestamente com os pressupostos do olhar masculino, acrescidas de uma demarcação no grotesco e na crítica aos padrões formais para o corpo que ocupam grande

---

<sup>112</sup> Del LaGrace em 'On Being a Jenny Saville Painting', Jenny Saville, *Terrains* (New York, Gagosian Gallery, 1999): 'Jenny Saville paints women. I no longer identify as "woman" and feel uncomfortable being read as female. I am intersex by design, an intentional mutation, and need to have my gender specified as existing outside of the binary gender system, rather than [as] an abomination of it [...] My fear is that I will be read as only female and this painting may have the power to dislocate and/ or diminish my transgendered maleness in the eyes of others and quite possibly my own.' ('Jenny Saville pinta mulheres. Já não me identifico como "mulher" e fico desconfortável neste enquadramento. Sou intersexual desenhada, uma mutação intencional, e com a necessidade de legitimar o meu género especificamente fora do sistema dualista de géneros existente, mais do que ser uma abominação deste referencial [...] O meu medo é que serei vista apenas como uma mulher e esta pintura poderá ter o poder de deslocar e / ou diminuir o meu lado masculino transgénero aos olhos dos outros e possivelmente aos meus próprios.')

parte das relações visuais e sociais nas últimas décadas, permitindo em leituras desta natureza, associações a um discurso que confronta a heterossexualidade institucionalizada (Saville, 2005). Mas tratam também de questões no universo LGBT, particularmente em citações que põem em causa as questões de identidade no género, opondo os conceitos de masculino ou feminino, socialmente construídos, à estrutura biológica convencional circunscrita à bipolaridade do sexo entre homem e mulher, macho e fêmea na sua função reprodutiva e económica (Foucault, 1994).



Fig. 45 - Jenny Saville, *Matrix*, 1999  
Óleo sobre tela, 213, 4 x 304, 8 cm, Gagosian Gallery

Nos territórios visuais, Del LaGrace Volcano representa uma mudança de paradigma, em territórios sensíveis que refutam uma ideia de esgotamento, presente em Olivares (*Esto no se mira, esto no se toca, esto no se dice*, 2002/ 03) e que ainda permitem alguma surpresa na transgressão aos códigos morais, nas leituras individuais, bem como na ética colectiva. Del LaGrace recusa as categorias biológicas de género para se tornar em simultâneo, objecto e sujeito na representação. Utiliza o próprio corpo e os sinais de identificação para jogar nas construções relativas ao género e à sexualidade no masculino e ao feminino. Apresenta-se no seu género intersexual de um modo assumidamente provocatório no que diz respeito aos padrões estruturados.

A crítica feminista funde na representação artística, questões de género e de sexualidade, com o papel objectificado das mulheres intensamente debatido nos

programas feministas. Este assunto provoca reacções contrárias à utilização de imagens associadas à pornografia, em grupos antagónicos nesta questão, representados, por um lado, por lésbicas que apoiam a produção cultural sexualmente explícita, mesmo em formas sadomasoquistas, e por outro, feministas anti pornografia que defendem uma posição que remete a imagem sexualmente explícita para a exploração e vitimização da mulher (Dolan, 1987). Contudo, as questões de género não são necessariamente as questões da sexualidade, apesar de muitas vezes estas representarem os códigos do género, entre masculino e feminino. A relação entre sexo e género é uma construção cultural construída, afastando os desejos das estruturas biológicas convencionais (Foucault, 1994).



Fig. 46 - Del LaGrace Volcano, *Self Portrait*, 2004  
Colaboração com Gerard Rancinan II, Paris, impressão digital C, 60,96 x 60,96 cm

No contexto *gay/ lésbico*, há uma clara transformação nos papéis de género, subvertendo as relações de poder e submissão padronizadas, bem como na actuação do transgénero, que assume uma posição ficcional, ao incorporar determinados

comportamentos. Del LaGrace Volcano, um (a) artista que esclarece distintamente o seu papel indefinido na questão do género, actua na esfera da imprevisibilidade reactiva do espectador, ao dirigir as expectativas para uma cultura visual e biológica instável. É conhecida como uma artista lésbica, famosa pelo exibicionismo com que altera o seu aspecto físico, com atributos entre homem e mulher, bem como pelo seu trabalho sexualmente explícito. Contudo, Del LaGrace trabalha o género e não o sexo, com constantes interrogações nesse sentido, particularmente na actuação masculinizada das lésbicas.



Fig. 47 - Del LaGrace Volcano, *Three Graces, Jasper, Suzie and Gill*, 1992  
Impressão digital C, 76,2 x 59,69 cm

Del LaGrace aborda diversas temáticas que interferem nas leituras convencionais relativas ao género: *porno gay* masculino, na direcção de uma cultura *queer* polimorfa e

de igual modo, nos confrontos com um lesbianismo assexuado. Trabalha também a questão dos *dragkings* (transformação interpretativa de mulher para homem) (Wilton, 2002). Subverte deliberadamente o olhar do espectador ao manipular as expectativas relativos aos estereótipos de género (McDonald H. , 2002).

O início do século XXI revelou um interesse reforçado nestas questões do transgénero e de uma arte formulada em novos pressupostos radicais, que questionam os modelos de comportamento existentes nas culturas de massa, do mesmo modo que se assiste a evoluções perturbantes na evolução biotecnológica, que permitem uma capacidade polimorfa para reinventar o corpo humano (Martínez, '*Trans Sexual Express. A Classic for the Third Millenium.*', 2001).

### ***Queer, gay, 'homo'!***

A década de 1990 reflecte socialmente uma época do *queer*. Entendido como uma categoria de identidade que recusa uma categorização, do mesmo modo que recusa a identidade em si, o termo *queer* foi eficaz no modo como era utilizado numa onda de produção cultural, particularmente nas artes visuais e no cinema. Uma das grandes promessas da agenda social e política *queer* neste período, foi precisamente o reinventar de conceitos de representação subversivos, contaminando toda uma cultura dominante, que precisamente inventou o termo como calão homofóbico (Cunningham, 2009).

Os anos 90 são particularmente fecundos na separação dos géneros, sem perderem de vista os objectivos particulares, reforçando identidades individuais e colectivas. Na observação de todas as conquistas sociais que as lésbicas e os homossexuais têm alcançado, desde *Stonewall* (1969), na sua luta por uma igualdade de direitos civis, podemos afirmar que a questão da homossexualidade ainda não é uma coisa pacífica. Em consequência, a existência da homossexualidade também propõe a homofobia, nas opções, na liberdade de expressão e nas censuras (Bran, 2005). Alguns dos grandes objectivos alcançados nos movimentos GBLT apoiaram-se nos direitos humanos das minorias sexuais como uma parte integrante das lutas dedicadas à justiça social. Como consequência, o trabalho intelectual conduzido actualmente neste campo, que

primariamente é estruturado no mundo anglo-saxónico, continua-se noutros territórios geográficos e políticos.

Nas artes visuais, seria impensável a não referência a todas as manifestações culturais que a partir dos finais dos anos 60, tomam forma no mundo anglo-saxónico e se estendem além Atlântico até aos EUA e que daí, se espalham e retornam para todo o Mundo Ocidental. Susan Quinlan e Fernando Arenas, apresentam um estudo que revela a importância das culturas de língua inglesa na utilização de termos como *gay*, *queer*, *transgender*, *dragqueen* ou mesmo *gay pride*, num fenómeno que se torna universal. Em acréscimo, a notável migração dos termos para longe dos centros urbanos, muito por causa da difusão e liberalização da informação nos meios de comunicação e da *internet* (Quinlan & Arenas, *Lusosex: Gender and Sexuality in the Portuguese speaking World*, 2002).

A chamada subcultura *queer*, assume-se radicalmente a partir de 1969, com os acontecimentos de *Stonewall*, a par de uma libertação sexual sem precedentes que permitiu um rumo com manifestas diferenças nos territórios artísticos e sociais, ultrapassando uma história de esquecimento ou adaptada às convenções sociais (Aldrich, 2006), sem esquecer a importância do Maio de 68, na realidade portuguesa que vivia um silêncio imposto pelo regime político em exercício.

Mapplethorpe é uma referência incontornável, não apenas nas suas construções visuais formalmente meticulosas e tematicamente provocadoras, por toda a controvérsia e consequências institucionais de legitimação a favor da liberdade de expressão. Também é reconhecido pelas citações clássicas, através da fotografia, como um meio ideal para representar o corpo humano (Celant, Ippolitov, Blessing, Vail, & Mapplethorpe, 2004), como em *Ken, Lydia and Tyler*, 1985 (Fig. 48), *Ajitto*, 1981, entre outras obras. As problemáticas à volta da sua obra abriram precedentes que ultrapassaram o território norte-americano, possibilitando a artistas abordagens desta natureza para espaços públicos institucionais e privados, revelando uma explícita consciência homossexual. A década de 1990 é um período particular que gera tensões entre as formas de arte estabelecidas e formas de expressão consideradas repugnantes às sensibilidades morais colectivas (Danto, *Beyond the Brillo Box*, 1992).

A problemática resultante neste domínio, tem claros efeitos no tecido social e tem implicações diversas nos modos de agir e pensar nas artes plásticas, configurando

questões que estão longe de se resolverem pacificamente e de um modo imediato, pois estão em jogo inúmeras variáveis, históricas, religiosas, sociais, entre muitas outras, que condicionam no senso comum e no agir colectivo por um lado, e por outro, são catalisadores de opções individuais assumidas na dicotomia acção/ reacção que o pensar propõe. Nunca, como agora, e resultado desta transição tão acesa, que entre a década de 1960, a epidemia da SIDA, no início dos anos 80 e a presente sexualização da cultura, surgiram tantas materializações públicas sobre o assunto, redescobrimo artistas plásticos do passado e permitindo assim uma consolidação documental para o futuro. São assuntos recorrentes e com uma sobreexposição mediática, configurando-se como uma temática completamente instalada.



Fig. 48 - Robert Mapplethorpe, *Ken, Lydia and Tyler*, 1985  
Fotografia impressa com sais de prata sobre papel, 38,5 x 38,5 cm.

O enquadramento social negativo que se formou à volta da epidemia da SIDA ajudou a construir uma imagem ficcional que associava os comportamentos *gay* masculinos à doença, originando uma redução de imagens sexualmente explícitas de

conteúdos sadomasoquistas, como em Mapplethorpe ou Mark Chester, que se assumia como um fotógrafo *gay* radical, em explorações visuais distintas, apesar da associação comum entre os dois artistas (Summers C. J., 2004). Contudo, são criados movimentos de resposta das diversas comunidades *queer* contra a difusão de um estigma social de enormes proporções, resultando em obras panfletárias para limpar uma imagem de isolamento e rótulo negativos, recorrendo a símbolos religiosos e outras citações convencionais.

Nos anos 70, há uma separação efectiva entre o meio convencional das artes plásticas, ainda forte no formalismo abstracto, e os interesses políticos dos *gays* e lésbicas, que não se reviam na '*universalidade impessoal da abstracção*', pouco efectiva na comunicação dos seus manifestos (Smalls, 2003), resultando em *happenings*, *performances* e toda uma cultura popular com tendências transgressoras. É uma época em que a arte começa a sair do espaço elitista e restrito das galerias para passar aos espaços colectivos e de acesso popular (Warr & Jones, 2003).

Otto Mühl (1925-2013), por exemplo, protagoniza um *happening* excessivamente transgressor, intitulado ***Pissaction*** (1969). Permanecendo de pé em palco, nu, urina na boca do seu amigo e parceiro Günter Brus (n.1938), também *performer*, com intenções na quebra de tabus sociais. Brus, em 1968, tinha realizado igualmente uma *performance* na Universidade de Viena, com o sugestivo título de ***Kunst und Revolution***, bebendo a própria urina e cobrindo-se das próprias fezes, após defecar em frente à audiência, acabando por se masturbar enquanto entoava o hino austríaco, tendo sido preso por degradar símbolos nacionais.

As atitudes transgressivas pelo objecto continuam com Keith Boadwee (n.1961), que ejecta tinta pelo ânus, em claras citações à *action painting* de Pollock, actuando num corpo explícito, objecto e homossexual, expondo o homoerótico como uma ameaça oculta, substituindo no centro da criatividade, o pénis pelo ânus (Jones A., *Body Art: Performing the Subject*, 1998), bem como Mapplethorpe (***Jim and Tom, Sausalito***, 1977) e Andres Serrano, com ***Piss Christ***, de 1987, uma obra controversa, pelo título e pelo que insinua. Serrano imerge uma fotografia de um crucifixo num tanque de *plexiglas*, repleto com a sua própria urina, num claro desafio à sociedade religiosa e civil. Serrano tem assumido uma carreira artística polémica, como um artista que representa uma relação de amor-ódio com os públicos da arte contemporânea (Pollack, 2002-03). ***Piss Christ*** foi

palco, em 1989, de uma polémica relativa ao financiamento da arte contemporânea e permitiu diversos vandalismos ao longo da sua existência, incluindo a vandalização de uma das dez cópias existentes, numa exposição intitulada *I Believe in Miracles*, em Avignon, França, em 2011. Esta obra movimentou manifestações de extrema-direita, conjuntamente com grupos católicos, que desfilaram em protesto contra a obra, exigindo a sua retirada da exposição.



Fig. 49 - Andres Serrano, *Piss Christ*, 1987  
Cibachrome, silicone, plexiglas, 152 x 102 cm

Serrano também recorre em outras imagens, à crítica religiosa, como em *The Interpretation of Dreams (Triumph of the Flesh)*, de 2000 (Cibachrome, silicone, plexiglass, moldura de madeira, 152 x 126 cm), entre outras temáticas consideradas desviantes, como em *A History of Sex (The Fisting)*, de 1996. *A History of Sex*, uma exposição que realizou na Holanda, no *museu* de Groninger, provocou reacções diversas, com claras diferenças na sua recepção entre os públicos holandeses, com uma exposição

pública e mediática sem restrições, e Nova Iorque, onde Serrano afirma que as palavras *Piss Christ* estavam banidas da imprensa (Pollack, 2002-03).

Neste contexto, não interessa qual a orientação sexual de Andres Serrano, mas sim o modo como interpretamos as questões que as suas imagens propõem à reflexão.

A questão *queer* tem implicações sociais específicas, revelando-se de modo distinto na diferença dos géneros, com os homens *gay* a assumirem um posicionamento público mais definido, e as lésbicas a aproximarem-se de políticas feministas, em conjunto com as mulheres heterossexuais, derivando em equívocos que associam o feminismo e lesbianismo (Smalls, 2003).

A visibilidade da cultura *queer* tem actualmente nos territórios digitais, um espaço de representação único, que permite um fluir dos conteúdos em múltiplas direcções, com promessas para o acesso ilimitado de informações visuais e literárias. Este cenário tem um efeito subversivo, ao diminuir a separação entre cultura e comércio, permitindo também uma fusão nos modos de interpretar formas culturais diversas, diminuindo o fosso entre alta cultura e cultura popular. O crescimento das identidades LGBTQ, das suas políticas e cultura, torna-se inevitável neste contexto, aproximando culturas e ligando povos diferentes, num processo real de globalização.

No espaço ibérico, a exposição *Radicais Libres, Experiências Gays e Lésbicas na Arte Peninsular*<sup>113</sup>, torna-se uma exposição a referência, agregando um conjunto de artistas visuais, na cidade de Santiago de Compostela, com as suas fortes tradições religiosas sedimentadas pela Igreja Católica. *Radicais Libres* é a primeira exposição realizada na Península Ibérica e com propósitos académicos e historiográficos, à volta do universo *gay* e lésbico dos dois países, reunindo um conjunto significativo de artistas, entre os quais, os portugueses João Pedro Vale, Ana Vidigal, Nuno Alexandre Ferreira, Vasco Araújo e João Vilhena, entre outros, com obras representativas em abordagens *queer* (Bran, 2005).

---

<sup>113</sup> *Radicais Libres, Experiências Gays e Lésbicas na Arte Peninsular, Concellaria de Cultura do Concello de Santiago de Compostela, dirección y textos Xosé M. Buxán Bran. Auditório de Galiza/ Concellaria de Cultura de Santiago de Compostela.*

## **Identidades emergentes e feminismo.**

Há um vínculo entre conceitos tão estabelecidos como arte e feminismo, existente na relação entre políticas feministas, o debate de teorias feministas que sustentam estes movimentos e as práticas de representação artística nesta delimitação. Sugerindo também o que estas categorias têm em comum, Helena Reckitt (*Art and Feminism*, 2012) enuncia alguns pressupostos, como a produção panfletária da década de 1970, declaradamente activa na recusa de posições subordinadas e no afastamento de uma estrutura social que recusa o enquadramento redutor e subordinado no sistema dualista de géneros existente.

Apenas a partir do final do último quarto do século XX, é possível observar nas sociedades capitalizadas ocidentais, um recuo no embaraço sobre as representações do sexo explícito e esta relação com o pudor ou outras propriedades morais é projectada no público e nas audiências por parte das artistas que assumem um discurso activo. É uma época em que a comunicação mediática e de interdisciplinaridade assumidas nos discursos artísticos feminino e masculino, reflectem a consciência dos dilemas da diferença sexual e o discurso simbólico que se origina em cada caso específico está intimamente ligado às acções e objectivos de cada um, mas enquanto um espelho do colectivo.

Um dos efeitos dos sucessivos movimentos feministas e LGBT, foi precisamente de iniciar/ potenciar um conjunto de mudanças de padrão na construção da sexualidade e na identidade sexual do individuo na nossa sociedade, mudanças essas que não são precisamente fáceis de explicar e definir, na relação que construímos com a imagem, quer no cinema, quer na publicidade ou nas artes visuais (Foucault, 1994). A abordagem feminista nas representações sexualmente explícitas tem propostas claramente reactivas nas questões de género, em contraste com os territórios instituídos na representação do corpo. As diferenças entre o erótico e o pornográfico são muitas vezes imprecisas e por vezes irrelevantes, mas carregam sempre uma carga política (Williams L., 1994). Manifestações neste sentido, em comparação com a produção artística noutras temáticas, para além de consideravelmente reduzida, implicam uma considerável energia e tempo na discussão das suas fronteiras. Por outro lado, no actual enquadramento social, é cada vez mais difícil desenhar uma linha nítida entre o erótico e o chamado *hardcore*, muito

por causa da politização das identidades sexuais e da consequente visibilidade pública nas matérias do sexo.

Muito do que emergiu na arte com características feministas nas décadas de 1960 e 1970, remete para um universo tendencialmente evidenciado no corpo feminino e basicamente heterossexual. Os debates feministas sobre a sexualidade oscilavam entre argumentos sobre a criminalização da pornografia e uma *'forma radical de prazer sexual, ao sadomasoquismo consentido'*, para na década de 1980 se alargarem à plataforma lésbica e *gay* (Araújo V. , Entrevista a Vasco Araújo, 2013). A questão da pornografia origina uma forte discussão, porque há feministas radicais anti pornografia e outras contra a censura da pornografia, como é visível nas reacções ao anúncio que Lynda Benglis publica em 1974 (Fig. 35), na prestigiada revista *Artforum*, despoletando todo um conjunto de reacções que excedem a via da pornografia e prosseguem pelo discurso da liberdade de expressão. A imagem que apresenta tem claramente o objectivo da provocação, quer para um feminismo radical, em relação à sexualidade das mulheres, mas também é uma crítica ao poder masculino. A exposição da sua nudez tem efeitos imediatos na época, não apenas na questão do obsceno/ interdito, mas também no próprio papel das mulheres no mundo artístico, declaradamente no *'diálogo'* publicitário com Robert Morris (n.1931), que assume uma ironia na subjectividade com que aborda questões convencionais de género (Jones A., *Displaying the Phallus: Male Artists Perform Their Masculinities* [1994], 2003). A diversidade nas leituras sobre *Centerfold*, permite uma permanência do anúncio que se autonomizou como uma obra que se tornou memorável. É uma acção que tem uma extrema ironia em relação aos posicionamentos anti e pró *porno* e essa ironia por si, aliada ao estatuto da revista onde é publicada, provoca todo o interesse pelo que representa. O recurso a esta publicidade provocativa configurava-se como uma estratégia publicitária nos anos 60 e 70, como é possível encontrar em Judy Chicago (b.1939), Hannah Wilke (1940-1993), Andy Warhol ou Robert Mapplethorpe, entre outros.

Benglis ao recorrer à utilização do seu próprio corpo, quer enquanto sujeito, quer como objecto de representação, particularmente neste contexto gráfico e publicitário, apresenta imagens que se assumem prioritariamente com mais relevância mediática que a própria experimentação plástica que realiza (Richmond, 2013). A importância da acção publicitária de Benglis tem implicações consideráveis em parte de algum do corpo

editorial da *Artforum*, com forte objecção de cinco dos seus editores, que se manifestaram numa carta publicada, com preocupações morais e acusações de ‘*extrema vulgaridade*’, envolvendo ainda a ‘*cumplicidade*’ da revista, acentuando o carácter insultuoso e violento contra as mulheres, dado o compromisso da revista a assuntos feministas, caracterizando o projecto como politicamente retrógrado (Richmond, 2013), revelando o enquadramento de representação do corpo nu não convencional que se vivia na década de 1970.

São movimentações visuais politicamente e socialmente dirigidas, utilizadas como um activismo nas lutas sociais, apoiadas em fortes sentimentos de vitimização e raiva em movimentos feministas expressivos, que se fazem sentir sobretudo no espaço anglo-saxónico e que se alargam progressivamente às novas democracias europeias que surgem na década de 1970. Há também um visível crescendo de obras e artistas que neste sentido, exploram e celebram uma sexualidade positiva, libertadora e criativa, fortemente influenciados por ideais feministas, após séculos de limitações em modelos masculinos estabelecidos (Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, 1988).

Nas primeiras experimentações plásticas com temáticas sexualmente explícitas, realizadas e produzidas por mulheres, na década de 1970, encontramos, por um lado, respostas enfáticas em aspectos muito positivos e socialmente admissíveis, ou por outro e em conflito, leituras muito negativas por parte de um público com sensibilidade cultural conservadora, como podemos observar nos momentos de ruptura social que caracterizaram as revoluções sexuais dos anos 60 e 70. Este jogo acção/ reacção tem inicialmente um efeito de recusa do potencial subversivo da provocação pela nudez, no receio de um posicionamento negativo geral, que também leva à rejeição da exploração do corpo numa perspectiva hedonista, mais associada à leviandade e ao incitamento da violência sexual sobre as mulheres. Laura Cottingham, no documentário sobre os movimentos feministas em Nova Iorque e Califórnia que realiza em 1998, *Not for Sale* (1998)<sup>114</sup>, (Cottingham, *Not for Sale*, 1998) sugere ironicamente que o único ponto de acordo nas feministas nos anos 70 reside na convicção de que o sexismo distorce todos os aspectos da arte (Phelan, *Survey*, 2012). De qualquer modo, este enquadramento é unificado pelas economias de mercado, pelas diversas situações geográficas e políticas e por todos os outros aspectos que tornam invisíveis as manifestações artísticas feministas.

---

<sup>114</sup> *Not for Sale: Feminism and Art in the USA during the 1970s*, A video essay by Laura Cottingham, 87:40 min. ms, B/ W and color with sound, Beta-SP, 1998, MOMA

No contexto da desconstrução dos discursos misóginos utilizados na pornografia heterossexual, a arte com inquietações de teor feminista anti pornografia, propõe uma anulação do prazer no olhar masculino. A produção artística na exploração do sexualmente explícito e conseqüente reacção política, possibilita um forte debate acerca da sexualidade feminina, do feminismo e da pornografia, com destaque nesta disputa feminista para Carolee Scheneemann, que nas suas *performances*, reverte um ‘corpo sacralizado’ da mulher num corpo obsceno e agressivo, por vezes pornográfico (Fuchs, 1989).

Cindy Sherman, na série *Untitled Film Stills*, interpreta personagens retirados dos territórios cinematográficos, em reconstruções familiares, porém não-identificáveis. Tem por vezes uma carga sugestiva e sedutora, em lugares-comuns tradicionalmente impostos ao género feminino, com críticas fortes que a acusam de ‘objectificação para um olhar masculino erotizado’, apesar de Sherman exibir os contornos estereotipados da cultura popular em representações de representações (Warr & Jones, 2003)<sup>115</sup>. *Untitled Film Still #3*, 1977 tem fortes sugestões sexualizadas neste sentido, sobretudo na imagem desfocada de um adereço que pode muito bem ter conotações fálicas.



Fig. 50 - Cindy Sherman, *Untitled Film Still #3*, 1977  
Fotografia impressa com sais de prata sobre papel, 40,6 x 50,8 cm,  
Coleção *The Museum of Modern Art, New York*

---

<sup>115</sup> *Untitled Film Stills* é uma série iniciada em 1977, composta por 69 fotografias a preto e branco, citando filmes das décadas de 1950 e 1960, em que Sherman representa, com um carácter assumidamente ‘fake’, as *personae* dos clichés mediáticos.

São artistas que recorrem ao próprio corpo e que são interpretadas com sérias dúvidas na comunidade feminista. Schneemann, Nancy Spero (1926-2009) ou Sherman, são acusadas de perpetuar uma linguagem com claro desgaste na imagem da mulher (Lamoni, 'Are You Pro-Porn or Anti-Porn?' Estratégias de Apropriação, Exploração Crítica e Desvio do Pornográfico no Trabalho de Cosey Fanni Tutti e Annie Sprinkle, 2012), em contraste com as artistas feministas que utilizam a *performance* como um meio agressivo e irado para negar os prazeres que se socorrem das ferramentas da obscenidade (Williams L. , *A provoking Agent: The Pornography and Performance Art of Annie Sprinkle*, 1993). Em consequência, nos finais dos aos 80, Sherman retira o próprio corpo dos referentes conceptuais no seu trabalho, para evitar interpretações ambíguas, apesar dos recursos ficcionais da sua obra (Vidal C. , *Do Corpo da Política à Política do Corpo*, Out./ Dez. 1996), assumindo um corpo ficcional e representado.

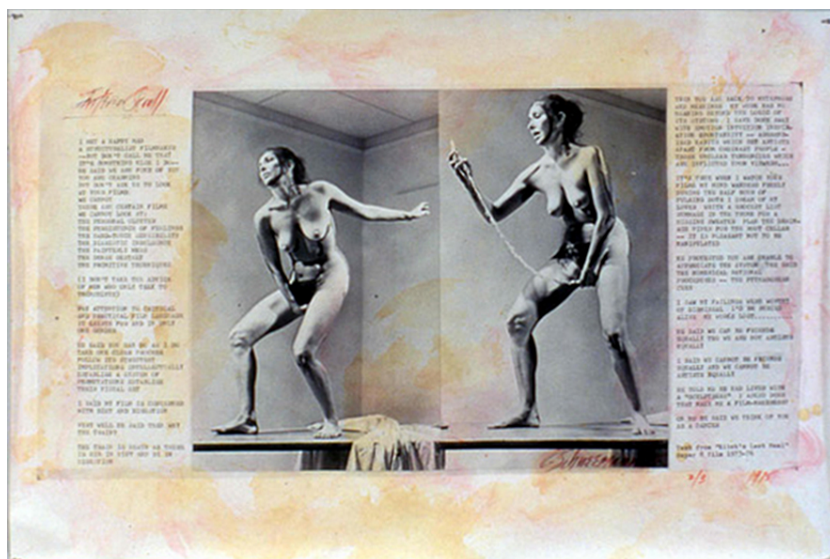


Fig. 51 - Carolee Schneemann, *Interior Scroll (Performance)*, 1975

Colagem com texto: sumo de beterraba, urina e café em impressão fotográfica, Colecção da autora.

Carolee Schneemann, em 1975, protagoniza uma *performance* intitulada *Interior Scroll*, registada fotograficamente por Anthony McCall, cuja documentação ultrapassou a própria *performance* original. Apesar do registo fotográfico documental não igualar o elemento interventivo das performances, configurando-se como um registo visual exclusivo e informativo, a intensidade dos registos em acções propositadamente efémeras é adequada nos elementos fotográficos, enquanto testemunhos inegáveis. A fotografia mais conhecida representa Schneemann nua, a ler um texto que retira paulatinamente da

vagina, para uma audiência quase exclusivamente composta por mulheres, numa exposição intitulada *Women Here and Now*.

*Interior Scroll* afasta metaforicamente do silêncio da arte ocidental o corpo feminino, num acto ritual a que a própria atribui uma carga sagrada, ao retirar lentamente da vagina um rolo de papel que lê alto em simultâneo (Schneemann, 1975). Schneemann actua precisamente nas contradições dos discursos sobre a sexualidade e nas construções sociais (e masculinas) do género. Quando afirma que vive no ‘melhor dos tempos’, num jogo de claras contradições sociais, está a questionar esta sedimentação moral que permite uma intenção de fractura, ao tentar romper a censura subtil e penetrante que caracteriza o tecido social em evolução dos anos 90 (Schneemann, *The Obscene Body/ Politic*, 1991).

Schneemann, enquanto artista visual, tem já um longo percurso nesta linha provocativa e que cruza de igual modo um universo erótico e auto-representativo que incluía a nudez, iniciado na década de 1960, num território performativo do qual foi pioneira, como em *Eye Body* (1963), uma obra considerada radical e uma referência clássica nas historiadoras de arte feministas. Expõe o seu clitóris numa declarada oposição a toda a arte que representa o nu feminino e que opera quase exclusivamente como um espelho do desejo masculino, atraindo para si uma imagem negativa que a acusava de narcisista e lasciva (Fuchs, 1989). Assume um papel que lhe é atribuído enquanto ícone feminista, pela via da liberdade de expressão e pela libertação feminina, com fortes influências nas décadas de 1980 e 1990, para muitas artistas que actuam em temáticas da transgressão e da abjecção, ao tornar o corpo obscuro, escatológico e por vezes pornográfico, promovendo o debate nas ‘guerras feministas da pornografia’ (Fuchs, 1989). ‘Coberta de tinta, gordura, giz, cordas e plástico’, Schneemann assume o seu território visual, numa manifesta tomada de posição que pretende ‘ameaçar as linhas masculinas psíquicas do bastião da arte’ (Jones A. , *Body Art: Performing the Subject*, 1998). O trabalho de Schneemann foi repetidamente censurado, particularmente o seu filme *Fuses*<sup>116</sup>, de 1965 (película 16 mm, 18 min.), uma abordagem no cinema e na

---

<sup>116</sup> *Fuses* é um filme sem banda sonora, composto por colagens e sequências pintadas de Schneemann e do seu parceiro, o compositor James Tenney, a fazerem amor, observados pelo gato, Kitch. ‘...I wanted to see if the experience of what I saw would have any correspondence to what I felt-- the intimacy of the lovemaking... And I wanted to put into that materiality of film the energies of the body, so that the film itself dissolves and recombines and is transparent and dense-- as one feels during lovemaking... It is different from any pornographic work that you've ever seen-- that's why people are still looking at it! And there's no objectification or fetishization of the woman.’ Carolee Schneemann/ ‘...queria entender se a experiência do que vi teria qualquer correspondência com o que sentia – a intimidade de fazer amor – E queria colocar

sexualidade, a par da prática artística, num período em que as imagens sexuais explícitas produzidas por mulheres não eram consideradas seriamente, e *Interior Scroll*, ambos censurados na exposição *Personal & Political: The Women's Art Movement 1969-1975*, em Nova Iorque, no ano de 2002.

Em Inglaterra, *Prostitution* (1976), de Cosey Fanni Tutti, uma artista que funde o seu trabalho com abordagens na indústria pornográfica das revistas para públicos maioritariamente masculinos, com enquadramentos *softcore* e *hardcore* (Lamoni, 2012), provoca reacções extremas.

Tutti trabalhou por cerca de dois anos em *Prostitution, COUM Transmission*, em parceria com Genesis P-Orridge, como fundadores do projecto. Cosey contactou produtores de filmes e revistas pornográficas, apresentando-se como modelo, sem discutir o seu próprio projecto, resultando em produtos produzidos comercialmente<sup>117</sup>, utilizando o material decorrente, bem como objectos pessoais de Tutti (tampões utilizados) para uma polémica exposição/ instalação intitulada *Prostitution* (1976), no *Institute of Contemporary Arts* (Instituto Contemporâneo de Artes), em Londres. As imagens realizadas para a indústria do sexo, de Tutti e de outras modelos, foram expostas parcialmente, devido a restrições da organização do ICA, que rejeitou o formato original e cedeu em permitir a sua visualização, em pequenas caixas de madeira e quando solicitadas. O projecto também envolvia discussões sobre sexo e prostituição, convidando mulheres que trabalharam na indústria do sexo, artistas e público para o diálogo dos materiais expostos. Cosey explora abertamente a reversão entre masculino e feminino no mundo da arte e apropria-se das críticas e censura, inclusive da oposição feminista que a situava nos pressupostos tradicionais da utilização sexualmente explícita do corpo feminino (Lamoni, 2012). Apesar de esta autora recusar a fusão entre o carácter pornográfico e artístico destas obras, mantendo os pressupostos feministas na sua leitura e de perpetuar esta ligação com a indeterminação das interpretações e significados relativos aos conteúdos expostos, a associação ao circuito comercial pornográfico é um filtro que dificilmente se pode recusar. *Prostitution* provou alguma histeria nos *media*

---

*as energias do corpo na materialidade do filme, para que o filme em si se dissolva e se recombine, e é transparente e denso – como nos sentimos quando fazemos amor... É diferente de qualquer trabalho pornográfico que já viram – é por isso que as pessoas ainda olham para ele! E não há qualquer objectificação ou fetiche com a mulher.* <http://www.caroleeschneemann.com/works.html> (Fuses)

<sup>117</sup> Sexangle, 1976 (circuito comercial pornográfico), 35 mm, cor, 60 min

ingleses, revelando alguma dificuldade em entenderem o alcance político e social das intenções feministas de Cosey. É também mais uma evidente citação a *Olympia* (Manet, 1863), que suporta um atributo demasiado visível em Tutti e provocador para o público inglês (Galiana, 2005).

October 19th-26th 1976



SEXUAL TRANSGRESSIONS NO. 5

# PROSTITUTION

COUM Transmissions:- Founded 1969. Members (active) Oct 76 - P. Christopherson, Cosey Fanni Tutti, Genesis P-Orridge. Studio in London. Had a kind of manifesto in July/August Studio International 1976. Performed their works in Palais des Beaux Arts, Brussels; Musee d'Art Moderne, Paris; Galleria Borgogna, Milan; A.I.R. Gallery, London; and took part in Arte Inglese Oggi, Milan survey of British Art in 1976. November/December 1976 they perform in Los Angeles Institute of Contemporary Art; Deson Gallery, Chicago; N.A.M.E. Gallery, Chicago and in Canada. This exhibition was prompted as a comment on survival in Britain, and themselves.

2 years have passed since the above photo of Cosey in a magazine inspired this exhibition. Cosey has appeared in 40 magazines now as a deliberate policy. All of these framed form the core of this exhibition. Different ways of seeing and using Cosey with her consent, produced by people unaware of her reasons, as a woman and an artist, for participating. In that sense, pure views. In line with this all the photo documentation shown was taken, unbidden by COUM by people who decided on their own to photograph our actions. How other people saw and recorded us as information. Then there are xeroxes of our press cuttings, media write ups. COUM as raw material. All of them, who are they about and for? The only things here made by COUM are our objects. Things used in actions, intimate (previously private) assemblages made just for us. Everything in the show is or sale at a price, even the people. For us the party on the opening night is the key to our stance, the most important performance. We shall also do a few actions as counterpoint later in the week.

PERFORMANCES: Wed 20th 1pm - Fri 22nd 7pm  
Sat 23rd 1pm - Sun 24th 7pm

**INSTITUTE OF CONTEMPORARY ARTS LIMITED**  
NASH HOUSE THE MALL LONDON S.W.1. BOX OFFICE Telephone 01-930-6393

Fig. 52 - Cosey Fanni Tutti, *Prostitution*, 1976

Na agenda feminista, o debate entre posições radicais e conservadoras, que assumem a pornografia heterossexual da época como um discurso discriminatório para as

mulheres e posições mais liberais direccionadas para a liberdade de expressão e contra a censura é uma constante. Mesmo assim, no contexto assumido no início dos anos 70, que considerava a associação a conteúdos declaradamente sexuais como uma forma negativa, começa gradualmente a explorar esta ligação, em discursos assertivos, mais que pela via da opressão, possibilitando um território emergente na representação erótica, heterossexual, lésbica ou bissexual, configurando-se como uma arena em que o explícito estava bem definido, tornando visível o obsceno ou interdito (Phelan, 2012). Contudo, estas movimentações visuais são politicamente dirigidas e também utilizadas como um manifesto nas lutas sociais, apoiadas em fortes sentimentos de vitimização e raiva, nos movimentos feministas expressivos, que se fazem sentir sobretudo no espaço anglo-saxónico e que se alargam progressivamente às novas democracias europeias, como Portugal e Espanha. Há também um visível crescendo de obras e artistas que neste sentido, exploram e celebram uma sexualidade positiva, libertadora e criativa, fortemente influenciados por ideais feministas, como *Of Woman Born* (1976), da poetisa Adrienne Rich, assumidamente lésbica e com afirmações declaradas sobre o prazer do corpo. Lucy Lippard, por sua vez, argumentou que o feminismo ‘é uma ideologia, um sistema de valores, uma estratégia revolucionária, um modo de vida’, representado pelas artistas com elementos emotivos autobiográficos (Lippard L., *Sweeping Exchanges: The Contributions of Feminism to the Art of the 1970s*, 1980), associando valores políticos e sociais ao programa feminista. Nas artes plásticas, são refutados os valores formalistas abstractos que Greenberg defendia, que rejeitam conteúdos em geral e que exibiam a apologia política em vigor. Os movimentos feministas assumem uma posição de orientação, sugerindo um papel auto-biográfico em alternativa a uma universalidade, priorizando o conteúdo no lugar da forma (Cottingham, Post '68, *The Aesthetics Legacies of Black Power, Women's Liberation, and Gay Rights in American Art*, 1994).

Nas artes plásticas, podemos também observar que as primeiras obras nesta linha tão específica, estão camufladas na abstracção e em manifestações formalmente ambíguas, em que a categorização pelo feminismo é muitas vezes negada pelas suas autoras. Contudo, há evocações anteriores em Lee Bontecou, ou nos trabalhos de Georgia O’Keeffe, entre outras artistas suas contemporâneas, que consolidam estas ‘escritas visuais’ que permitem alguns conteúdos sexualmente explícitos, conteúdos esses que seriam inaceitáveis 15 ou 20 anos antes (Semmel & Kingsley, *Sexual Imagery in*

Women's Art, 1980). O'Keeffe, apresentou em 1946 a primeira retrospectiva protagonizada por uma mulher, no Museu de arte Moderna em Nova Iorque, com um trabalho oscilante entre a linguagem abstracta e elementos figurativos sugestivos, num período em que o Expressionismo Abstracto emergiu como um avanço dominante na pintura, com Jackson Pollock e o crítico Clement Greenberg na linha da frente desta nova linguagem conceptual da pintura (Phelan, 2012). Esta linha formal tem igualmente efeitos na produção artística de Elaine de Kooning ou Lee Krasner, associadas mais às suas relações pessoais com Kooning ou Pollock do que propriamente no trabalho que produzem.

Na realidade portuguesa, numa sociedade nitidamente mais conservadora, é visível este contexto de invisibilidade, na produção exaustiva de Maria José Aguiar, que desenvolveu um forte e sólido trabalho assente nas relações da guerra dos géneros. Também a exposição *Artistas Portuguesas*, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em 1977, reuniu um conjunto considerável de artistas portuguesas e norte-americanas em discussão formal, revelando um grande contraste com a realidade norte-americana descrita por Beth Coffelt, que associa o contexto artístico norte-americano ao fortalecimento do papel da mulher (Oliveira M. C., 2013).

Miriam Schapiro ou Judy Chicago são pioneiras na exploração aberta das fontes do seu imaginário abstracto, insistindo numa leitura feminista das suas obras, sendo a abstracção uma possibilidade de expressar as questões da sexualidade, sem entrar na dicotomia 'sujeito-objecto', mais indicada às representações realistas. Joan Snyder, por exemplo, começou também nessa época a introduzir publicamente imagens explícitas da vagina e alusões escritas a experiências sexuais, o que levou a leituras atentas neste contexto, aos seus trabalhos anteriores.

A arte feminista emergiu sobretudo na década de 1960 e estabeleceu-se com mais intensidade na década seguinte, enquadrada por movimentos artísticos e pelos discursos envolventes, como a *Pop*, a arte conceptual e os minimalismos resultantes, os happenings, performance e *body art*, com uma agenda reactiva de bases sociológicas inegáveis, como por exemplo, à *performance* que Yves Klein apresenta em Paris, em 1958, intitulada *Anthropometry*. Klein, vestido com um fato, utiliza três mulheres como '*pincéis vivos*', numa dominação de mulheres sujas (pela tinta), configurando uma posição que à data pouco teria de humilhante para as mulheres, no enquadramento comum modelo/ pintor

estabelecido na história das artes (Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, 1988). Klein colaborou com Maurice d'Arquian, director da *Galerie Internationale d'Art Contemporain* em Paris, para produzir um espectáculo para centenas de pessoas da elite internacional, fazendo-se acompanhar por um grupo de músicos que interpretou a Sinfonia Monótona, de Klein: vinte minutos de música com uma nota, seguido de vinte minutos de silêncio.



Fig. 53 - Shigeko Kubota, *Vagina Painting*, 1965  
*Performance*

O discurso reactivo e de manifesto feminista tem uma estrutura conceptual que se opõe aos movimentos cristalizados, com Shigeko Kubota (n.1937), ligada ao grupo Fluxus, que em 1965 apresenta uma *performance* intitulada *Vagina Painting*, assumindo um posicionamento activo, na inversão do que se espera para a genitália feminina, pintando grandes pinceladas num vermelho 'menstrual', numa grande folha de papel no chão, subvertendo a *action painting* de Pollock e parodiando Klein, no gesto deliberado da 'criatividade menstrual', como refere Amelia Jones (Warr & Jones, 2003). Apesar de ser hoje considerada uma representante do movimento proto feminista que emergiu nos EUA, Kubota nega esta interpretação, dirigindo-se mais para uma experimentação libertadora, no sentido que lhe deu alguma independência artística<sup>118</sup>. Contudo, Kubota

---

<sup>118</sup> Tinta vermelha sobre papel branco, pincel preso à roupa interior.

lembra que as mulheres artistas do Fluxus não escapavam à desaprovação do grupo, que ficaram visivelmente desagradados com *Vagina Painting* e que Schneemann foi afastada por George Maciunas depois da apresentação das produções de *Meat Joy* (1964).

Yoko Ono, também com ligações e compromissos artísticos com Kubota, apresenta *Cut Piece* (1964), uma performance que permitia a quem desejasse, na audiência, cortar pedaços das roupas da artista, numa linguagem discursiva da vitimização da mulher, ou Marina Abramovic, numa manifestação mais radical (*Rhythm 0*, 1974, Studio Morra, Napoli), em que explora as dinâmicas da agressividade passiva, no que refere também como sendo o culminar da sua investigação sobre o corpo, permanecendo por cerca de seis horas à disposição de uma plateia que utiliza os 72 objectos para intervir sobre o corpo e roupas da performer, até que alguns espectadores preocupados intervêm e interrompem o acto. Ana Mendieta (1948-1985), com *Rape Scene* (1973), uma *performance* baseada em factos reais, com objectivos de quebrar o 'código de silêncio' à volta dos actos de violação e violência sobre as mulheres, ou em 1972, numa das primeiras *performances* registadas em *super-8 mm*, em que se apresenta nua, identificando o seu corpo como uma vítima social, cruzando referências civilizacionais com interdições visíveis na realidade política cubana adversa e superstição (Warr & Jones, 2003).

Barbara Kruger e Sherrie Levine, são artistas activas na década de 1980, que expõem activamente os investimentos masculinos na representação do corpo feminino (Reckitt, 2012), numa linha que origina outras leituras nos anos 90, quando é aparente o recurso à utilização de discursos comparativamente mais radicais, recuperando artistas precursoras como Louise Bourgeois, com as suas esculturas *sexy* (Phelan, 2012) ou Judy Chicago (*Dinner Party*, 1974-79). A exposição '*Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*' provocou reacções antagónicas na sua recepção inicial, chamando a atenção para Chicago, devido à temática provocadora, de colocar no centro das atenções o trabalho doméstico da mulher, como também o discurso gráfico e acusatório patente no trabalho do grupo Guerrilla Girls, no final dos anos 80 e início dos 90, delimita momentos de protesto contra a opressão e marginalização das mulheres artistas, em activismos políticos declarados.

---

Cfr. <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/womeninflux/>

De qualquer modo, a recusa do rótulo de feminista é uma posição anunciada em muitas das artistas desse período ou mesmo mais recentemente, como encontramos em Ana Vidigal, que repetidamente rejeita este posicionamento, não deixando contudo de se manifestar em temáticas que exploram repetidamente a guerra dos géneros, com uma evidente contradição entre obra e discurso sobre a obra<sup>119</sup>. Considerada uma porta-voz do movimento feminista em Portugal, apesar da proximidade a Mike Kelly e Paul McCarthy, de um modo que ‘ultrapassa as questões de género e dificulta a aplicação de um argumento feminista’ (Tancons, 2010). Isabel Carlos, no seu texto do catálogo do Centro de Arte Moderna (Carlos, *Menina Limpa, Menina Suja*, 2010; Vidigal, 2010), anuncia a artista e o seu trabalho, como não ostensivo e não propagandístico, com uma certa carga de crítica marota à sociedade portuguesa. Carlos constrói um retrato iconográfico da ‘jovem democracia ainda atravessada por anacronismos, moralismos e assimetrias.’

A obra de Vidigal revê-se na própria artista, apesar da imagem de um trabalho não ostensivo que Isabel Carlos anuncia no texto do catálogo. Com Ana Vidigal, encontramos também Ruth Rosengarten, cuja parceria produziu obras declaradamente de teor feminista, como *O Véu da Noiva, de 1999*, uma instalação que promove uma intimidade a descoberto, a propósito da correspondência trocada entre as duas e que era matéria plástica na respectiva instalação, a que chamaram *Consultório Sentimental*. Esta familiaridade visível com certos aspectos da vida íntima das autoras rapidamente provocou grande interesse no público em geral, o que para mim, implica um efeito perverso no espectador comum, mais interessado em assuntos pessoais do que em questões artísticas.

Alguns dos textos mais assertivos neste par arte/ feminismo, foram escritos por artistas, como Judy Chicago, Barbara Kruger ou Martha Rosler, entre outras, que demonstram uma declarada transformação nos territórios das artes visuais nas duas últimas décadas do século XX, ao exporem os pressupostos culturais sobre o género, politizando a relação entre público e privado e explorando a natureza das diferenças sexuais (Reckitt, 2012). De qualquer modo, estas abordagens são inoperantes na construção de respostas por parte de um público, com visíveis obstáculos no

---

<sup>119</sup> *Identifico-me com a forma como Martha Rosler percorre sentimentos e referências feministas nos mass media. Além disso, penso que existe uma sexualidade disfarçada por uma ingenuidade aparente, e isso não é algo de accidental, é feito de propósito, é assumido, já que não quero que a exposição da sexualidade seja óbvia.*

consentimento de discursos de natureza sexualmente explícita, sobretudo em protagonistas mulheres, como é possível observar em reacções à obra de Acácia Maria Thiele, na década de 1990. Reckitt afirma que a produção feminina nesta categoria é menos associável aos mercados e aos colecionadores, confirmando uma suspeita que ainda mantém um discurso que remete o feminino refém da posição de modelo erotizado (Nochlin, 1988), 1971 mantendo artistas com produção neste sentido à margem dos mesmos mercados, com representações inadequadas a nível institucional e privado. Esta visão sugere a Reckitt que *‘o mundo das artes plásticas ainda precisa do feminismo, mais do que certas artistas suspeitam.’*

No contexto da pró-pornográfico, é possível recuperar e adicionar, não sem alguma polémica, o papel de Ilona Staller (n. 1951), cujo discurso visual é sobretudo remetido para o circuito comercial e de um modo geral, não vê reconhecida a estrutura conceptual que ultrapassa a sub-cultura do sexo na pornografia indústria porno, pela qual ficou mais conhecida, apesar da longa filmografia convencional que interpretou, sobretudo na década de 1970 ou da sua participação literária, em temáticas do sexo, como por exemplo, *Erotic Tales: From the Marquis de Sade to Erica Jong & Everyone in Between*, de 1994. De qualquer modo, as referências existentes são no sentido da pornografia e não do registo artístico, apesar de ocasionalmente, surgirem algumas fontes documentais que a promovem neste sentido, com dados por vezes polémicos, que em simultâneo põem em causa a autoria unilateral de Jeff Koons na série *Made in Heaven* (1991), em que Koons reclama pra si toda a estrutura conceptual, deixando para Staller o papel de musa e modelo do artista. Apesar da questão da autoria ser um assunto colateral à imagem sexualmente explícita e por si, se prestar a um estudo independente, não é possível evitar as citações visuais que podem aproximar Staller no mesmo território conceptual onde se move Sprinkle. O estatuto de Koons nunca foi questionado nesta série, enquanto protagonista. Detém o seu papel inquestionável na cena artística internacional, ao contrário de Staller, que nem sequer foi considerada colaboradora pela crítica (Avgikos, 1993). *Made in Heaven* é uma série que comporta sem dúvida, conteúdos pornográficos, servindo contudo como um laboratório experimental na aferição do que representam ou não, na equação arte/ pornografia que tantos debates provoca. *Ilona's Asshole* tem leituras bastante diferentes de uma imagem semelhante retirada do filme *The Rise of the Roman Empress* (1987), apesar dos adereços cenograficamente idênticos.

Koons recusa esta caracterização como pornografia, sustentado na oposição entre arte e cultura popular, que remete para os museus a produção artística e lança para o espaço popular a pornografia, já que têm diferentes sistemas de distribuição e de contextualização. As imagens de Koons apresentam-se na mesma importância formal e visual, o que permite leituras ambíguas e numa possível permuta, os discursos que enunciam são contudo, radicalmente diferentes. Avgikos lança a proposta de situar o trabalho de Staller ao mesmo nível de Annie Sprinkle ou Cosey Fanni Tutti, por exemplo, estendendo um discurso crítico ao seu trabalho, apesar de Staller se manter na invisibilidade, como consequência das suas abordagens profissionais na indústria *porno* e que lhe cola um filtro incontornável (Avgikos, 1993). A proposta é plausível e dependerá sobretudo da mutação de conceitos sociais e aceitação nas artes visuais de ‘*novos*’ discursos que comportam o sexo explícito, o que surgirá com Natacha Merrit e os seus *Digital Diaries*, em 2000.

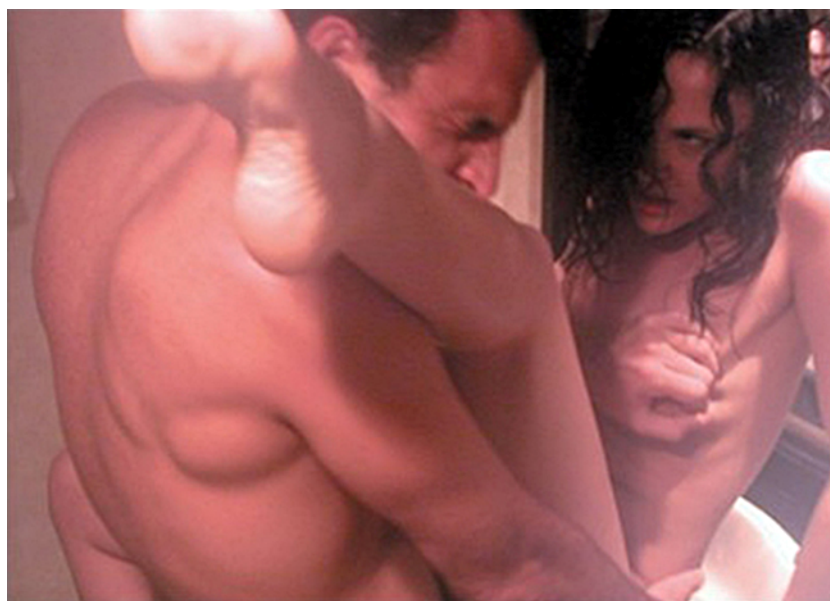


Fig. 54 - Natacha Meritt, *Digital Diaries*, 2000

Esta série de Merrit, um *work-in-progress*, com imagens sexualmente explícitas e declaradamente concorrentes com a indústria pornográfica, tem a carga subvertida do *peep-show* global, transformando em privado, o espaço público (Fig. 54). Mas tanto esta privatização, como a experiência individual (e longe do colectivo), implica uma perda do ritual e da celebração de um acto performativo entre espectador e operador (Barba, 2008). A transposição dos espaços característicos da subcultura pornográfica para o ciberespaço

torna fácil esta relação, eliminando limites, do mesmo modo que se elimina o conceito de transgressão. Por um lado, a pornografia, mais que o acto, depende de espectadores para legitimar o que propõe, enquanto actividade performativa e igualmente demonstrativa

Ilona Staller desafia já na década de 1990, os pressupostos convencionais do que é considerado na sexualidade feminina, nas suas actuações radicais e no modo como representa uma situação de poder tradicionalmente ocupada no masculino, enquanto protagonista e produtora do filme *The Rise...* Em 1987, por exemplo, protagoniza uma *performance* bastante longa com citações mitológicas clássicas do feminino, contudo, recusa o epíteto de artista e *performer*, para se assumir enquanto estrela porno, o que leva naturalmente a leituras diversas sobre as suas actuações e que nesta situação específica, assumem contornos claramente feministas, pelo repertório de figuras míticas que reportam às culturas pré-patriarcais que serviram de referência para muitas artistas feministas Americanas na década de 1960.

O seu trabalho tem objectivos inegáveis na produção de prazer para ela própria e para as suas audiências. Não é possível esquecer que muitas artistas utilizaram os seus corpos como referentes em mensagens claramente anti pornografia e numa panfletária oposição ao uso do corpo da mulher enquanto objecto de prazer masculino. Staller inverte intencionalmente esta noção ao se auto-representar sem a carga da vergonha. Neste sentido, quebra o tabu da exposição para produzir um trabalho que é pornográfico, altamente erótico e culturalmente proibido. Na sequência final da sua *performance* de 1987, o espaço real dificilmente se distingue do espaço artístico, ao mesmo tempo em que questiona as posições conservadoras entre masculino e feminino, ao interagir com o público em questões que podem escorregar para a humilhação e abuso do homem. Esse homem, escolhido ao acaso do público, representa também todo o género masculino e carrega em si a carga negativa do género. De igual modo, contudo, de um modo muito mais contido, no que diz respeito ao explícito e exteriormente às produções pornográficas, Acácia Maria Thiele explora com uma ironia semelhante, nas suas raras composições que envolvem a figuração masculina, como *Miando ou o Lobo Mau*, 1998, ou *Leda*, de 2006.

Dos meandros da pornografia para os palcos da *high art*, apenas Annie Sprinkle atingiu uma posição indiscutível, ao se tornar numa artista *Post-Porn Modernist*, subvertendo claramente a dimensão pornográfica em registos artísticos performativos que

recuperam a sua experiência anterior na indústria do sexo (Salaman, *What She Wants. Women Artists Look at Men*, 1994).

Annie Sprinkle é o paradoxo nos territórios feministas americanos, protagonizando uma verdadeira história de sucesso do sonho americano, que ultrapassa a barreira social da objectificação da mulher e substitui o papel de prostituta numa figura única do meio artístico internacional (Williams L. , *A provoking Agent: The Pornography and Performance Art of Annie Sprinkle*, 1993).

Na aproximação aos conteúdos pornográficos propriamente ditos, é impossível passar ao lado do que representa Annie Sprinkle, que atingiu um estatuto irreversível enquanto artista visual e *performer* porno direccionada, com um percurso iniciado na prostituição, passando pelo cinema pornográfico, posteriormente na realização, intervindo directamente no restrito campo da arte e também como investigadora. Giulia Lamoni, numa análise que debate o universo da arte contemporânea e o que nele representa a pornografia, apresenta Annie Sprinkle e Cosey Fanni Tutti como exemplos notáveis neste campo de relações, como uma proposta plausível para a integração de conteúdos pornográficos no meio restrito da arte, sem o estigma da obscenidade (Lamoni, 2012)<sup>120</sup>. Ambas as artistas erguem discursos controversos nos padrões morais e permitem leituras diversas nos propósitos formais que enunciam, contudo, ambas permitem uma aproximação à pornografia enquanto género de representação exterior ao contexto popular e apropriando-me das palavras desta autora, apresentam-se *em 'posições críticas profundamente originais que desafiam tanto as convenções do mundo da arte como aquelas da indústria pornográfica.'*

Sprinkle, em 1982 apresenta como realizadora e protagonista, um filme pornográfico que se afasta dos modelos frequentes para o género, com o sugestivo título *Deep Inside Annie Sprinkle*, realizado em 1982, (obra também escolhida por Lamoni para a apresentar no seu artigo de 2012). Sprinkle recupera construções eróticas de obras literárias pornográficas do passado, estabelecendo uma hipotética relação entre a figura da cortesã e o seu público, recordando os diálogos do género em que a narração é ocupada pelo papel da prostituta, reafirmando um estilo introduzido por Pietro Aretino no século

---

<sup>120</sup> Estas abordagens reafirmam também a discussão relativa ao posicionamento da pornografia no que diz respeito aos termos *high culture* e *low culture*, ou seja, entre arte e cultura popular, estando categorizada precisamente no estrato mais baixo da cultura popular.

XVI, que desenvolve um diálogo em prosa (pornográfica) que se define posteriormente como um estilo quase impossível de contornar (Hunt, 1993) e à semelhança da cortesã do seu *Ragionamenti* (1534-1536), domina o espaço visual e emocional do espectador. Williams, a propósito de *Deep Inside...* (Fig.19), recua mesmo ao período clássico e a uma interpretação do significado original de pornografia, que se delimita na ‘representação por prostitutas’, enquanto uma subcategoria da biografia, que se distancia grandemente do enquadramento actual ligado à representação com o objectivo de estimular sexualmente os espectadores (Williams L., 1993).

As teorias críticas feministas sobre cinema argumentaram por muito tempo, que o prazer visual no cinema é predominantemente masculino e que há um lugar-comum que estabelece a rotina da visualização para todos os filmes pornográficos, que de uma forma geral, as ‘*composições pornográficas*’ no cinema demonstraram instâncias estruturadas para satisfazer os públicos masculinos e assim, são categorizadas literalmente como voyeurismo (Williams L., 1989). Numa primeira análise, Williams assume a pornografia no cinema com uma forte componente de construção visual que remete a mulher para um papel de objecto do desejo masculino, protagonizando um corpo ‘*objectificado*.’ Contudo, numa observação mais atenta do género cinematográfico, a pornografia cinematográfica transcende esta generalização. Mas não esqueçamos que a pornografia, em si, é também uma representação e está sujeita à *performance* dos seus actores, pelos que dificilmente poderemos garantir um qualquer realismo.

Por outro lado, a pornografia é vista com olhares diferentes para espectadores masculinos ou femininos, já que as construções culturais que estruturam as sociedades ocidentais são de raiz patriarcal, acrescidas da componente religiosa, que lhe atribui uma carga obscena. Williams, aparte todo o cuidado no envolvimento destas matérias, exactamente por causa desta vigilância social, opta por se afastar de uma visão radical, de modo a não apoiar e legitimar que a pornografia é a causa e em simultâneo, o sintoma de todos os problemas das mulheres e de igual modo, afasta-se da ideia que apenas a mulher assexuada é credível. No final da década de 1980, os discursos à volta da sexualidade multiplicavam-se, quer nos grupos feministas radicais que rejeitavam completamente a pornografia, quer nos grupos feministas que se afastam da armadilha da censura, mas em comum, congregam a ideia convicta de que é necessário analisar seriamente estas questões. No seu ensaio, Williams apresenta como hipótese a vantagem

política e intelectual de um estudo bem estruturado que exemplifique a utilidade da pornografia, tanto para um público (maioritariamente) masculino, como para um crescente público feminino (Williams L., 1989).

Foucault (1994) relembra-nos que o desejo se manifesta não apenas pelo prazer, mas também pelo conhecimento deste, ou sejam o prazer de conhecer o prazer. Williams refere que o filme e vídeo *hard-core* como uma das muitas formas de conhecimento do prazer na sexualidade e propõe-se traçar a mudança de significado e de função no género pornográfico, na sua forma cinematográfica específica.



Fig. 55 - Robert Mapplethorpe, *Marty and Veronica*, 1982  
Fotografia impressa com sais de prata sobre papel, 38,4 x 38,4 cm

A década de 1990 foi particularmente fértil em manifestações artísticas que se constituem por si, referências conceptuais nas relações entre sexualidade e género numa linha desafiadora dos costumes morais dominantes, não apenas no caso específico de Mapplethorpe, ou Andres Serrano, em conteúdos sexualmente explícitos e controversos, como em Karen Finley (1956), cujas *performances* foram igualmente centrais nas

polémicas relativas ao financiamento de obras consideradas obscenas ou controversas, provocando acesos debates relativos à liberdade de expressão, com apoio de variadas instituições artísticas americanas (Burwick, 1999). Artistas como Kiki Smith, Charles Ray ou Cindy Sherman fazem-se ecoar no *stress* social e psicológico resultante de toda a panóplia de desenvolvimentos tecnológicos direccionados para o corpo (Rian, 1993).

Neste período, é visível uma produção artística (e consequente análise crítica e teórica resultante), muito a partir das polémicas que se instalaram à volta de Robert Mapplethorpe, um dos artistas de referência no universo sexualmente explícito e transgressor, cuja obra despoletou as mais acesas discussões estéticas e legais e que claramente possibilitou a visibilidade no *mainstreaming* artístico para outros artistas em espaços expositivos institucionais e com um significativo factor de impacto na crítica e públicos em geral.

A herança das décadas anteriores é inegável e fortemente catalisadora, sobretudo nos discursos de orientação feminista que se reposicionaram a par de outras agendas políticas e sociais, particularmente nos grupos LGBT. A epidemia da SIDA/ HIV permite uma forte ligação nas agendas panfletárias destes grupos, muito pelo facto de se terem gerado correntes hostis em oposição aos movimentos LGBT, permitindo uma frente unida nos debates sobre as questões de género e identidade, bem com nas questões raciais, que nos EUA têm grande intensidade, comparativamente a outros cenários ocidentais e europeus, que só muito recentemente são declaradamente ostensivos, muito por via dos crescentes movimentos pró-extrema-direita que se vão manifestando nos cenários políticos europeus.

Mas as sociedades continuam presas aos pressupostos patriarcais e aos seus valores, denotando-se um desvio a este padrão nas mulheres, feministas, que pela via do corpo, da nudez e da sexualidade, afirmam atitudes de igualdade, como Sue Williams ou Barbara Kruger, cujas estratégias de apropriação são contestadas, sem perder contudo as características subversivas do seu trabalho (Kelly, 2003).

Entre as artistas que optam por não rejeitar a representação do corpo sexualizado em registos pró-porno, encontramos Joyce Kozloff, que em 1990 produz *Patterns of Desire /Pornament is Crime*, uma série de pinturas em que explora elementos sexualmente explícitos existentes em formas artísticas de outras culturas e que representa

uma resposta eficaz às perspectivas contraditórias do feminismo ocidental. A série apresenta 32 aguarelas que transpõem alguma da iconografia erótica da China e Japão, em fontes documentais lésbicas e *gays*, em registos socialmente ousados (Araújo V. , Entrevista a Vasco Araújo, 2013). Kozloff faz parte da primeira geração de feministas activistas que organizou protestos contra a ausência de artistas mulheres nas colecções e exposições no Los Angeles County Museum (Robins, 1984).

Também Lisa Yuskavage (n.1962) é uma pintora muito envolvida com a história da pintura, num registo contemporâneo em que desenvolve uma linguagem formal própria para o nu feminino, erótico, vulgar ou provocador, mantendo-se num registo *soft porno* que a mantém com uma envolvência transgressiva e com alguma controvérsia (Murg, 2011), e que como Currin, detém a etiqueta de *bad girl* da pintura norte-americana.



Fig. 56 - Lisa Yuskavage, *Couch*, 1997  
Óleo sobre tela, 152, 4 x 157, 5 cm

As temáticas anexas aos conteúdos pornográficos provocam tensões inegáveis, muito devido às propriedades intimistas que envolvem a relação espectador/ acto e que, regra geral, estão associadas a espaços privados ou espaços colectivos destinados aos rituais da sua fruição e que privilegiam o interdito. Os programas feministas, ao

debaterem os prós e contras do consumo da pornografia, quer por via das artes plásticas, quer pelo circuito comercial, envolvem-se em questões que rapidamente avançam para direitos individuais e colectivos básicos.



Fig. 57 - Tracey Emin, *I've got it all*, 2000

Tracey Emin é outra artista que explora com intensidade a relação entre identidade e sexualidade femininas. *My Bed* (1998) tem fortes conotações sexuais com uma exploração emotiva cândida, ao revelar detalhes íntimos da sua vida, mantendo o espectador na dúvida entre o ficcional e o real.

Emin ficou no centro das atenções, quando um painel exterior com a sua obra *I've got it all* (2000), depois de estar cerca de um mês na exposição *Trans Sexual Express*<sup>121</sup>, no *Centro d'Art Santa Mònica* (CASM), em Barcelona, em 2001, foi retirada, depois de

---

<sup>121</sup> Trans Sexual Express Barcelona 2001 (Centro d'Art Santa Mònica, Barcelona) Trans Sexual Express. A Classic for The Millenium, foi uma exposição que se referia às transformações no sexo, sexualidade e políticas de género e consequentes reinvenções afectivas, conceptualizando questões como a identidade e pretendia avançar neste sentido, em relação a todas as exposições centradas no corpo que aconteceram nos anos 90.

uma petição da igreja católica. Xabier Arakistain e Rosa Martínez, curadores da exposição, depois de manifestarem o seu descontentamento, até porque outras obras de Chris Korda também foram retiradas da exposição, ameaçaram o cancelamento da exposição, mas os responsáveis do museu, bem como fontes oficiais responsáveis pela cultura catalã, contornaram a situação, ressaltando as responsabilidades para terceiros.

O CASM é propriedade do arcebispado de Barcelona, que o arrenda ao Governo Catalão por uma renda simbólica de 1 €, na condição de ser utilizado em assuntos culturais e que as autoridades eclesiásticas mantenham o direito de veto a qualquer exposição que considerem inadequadas. A imagem de Tracey Emin foi a única, em tempo útil do CASM, que foi alvo de censura, mas paradoxalmente, a partir do conhecimento deste da retirada da imagem de *I've got it all*, o público acudiu em massa, tornando a exposição um sucesso de público e demonstrando mais uma vez, que a censura, no actual enquadramento social e sexualizado, se configura como uma publicidade eficaz, à semelhança de Andres Serrano ou Robert Mapplethorpe. (Olivares, *Tracey Emin*, 2002/03).

Contudo, o espaço ibérico também permite em 2005, a exposição *'Radicais Libres, Experiências Gays e Lésbicas na Arte Peninsular'*<sup>122</sup>, na cidade de Santiago de Compostela, com as suas fortes tradições religiosas sedimentadas pela Igreja Católica, que se torna uma exposição de referência, agregando um conjunto de artistas, lésbicas e gays, a discursar operativamente nas relações entre o mesmo sexo (Bran, 2005). O seu contexto público apresenta um conjunto de obras conceptualizadas e realizadas para a fruição privada e propositadamente afastadas dos olhares generalistas, por toda a carga provocativa que possuem, evidenciando uma abordagem no texto de introdução do catálogo, relativa a uma observação ao incómodo que o tema provoca nos colecionadores e instituições (*Experiências Gays e Lésbicas na Arte Peninsular*), levando à recusa da colaboração na investigação para a concretização do documento e consequentemente, nos empréstimos das obras, de acordo com o seu organizador, Xosé M. Buxán Bran.

É a primeira exposição realizada na Península Ibérica e com propósitos académicos e historiográficos, à volta do universo gay e lésbico dos dois países, reunindo

---

<sup>122</sup> *Radicais Libres, Experiências Gays e Lésbicas na Arte Peninsular*, Concellaria de Cultura do Concello de Santiago de Compostela, dirección y textos Xosé M. Buxán Bran. Auditório de Galiza/ Concellaria de Cultura de Santiago de Compostela.

um conjunto significativo de artistas, entre os quais, os portugueses João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, Ana Vidigal, Ana Pérez-Quiroga, João Vilhena, Vasco Araújo, entre outros, em que Portugal está referenciado de acordo com a sua estrutura religiosa e no modo como essa influência determina comportamentos e atitudes (Bran, 2005).

João Vale e Alexandre Ferreira apresentam em 2009, *Hero, Captain and Stranger*, de 2009, um filme declaradamente pornográfico e artístico em simultâneo, integrado na exposição *Moby-Dick* (2009), composta por um conjunto de obras/ adereços utilizados na realização do filme. É uma citação ficcional à obra de Herman Melville (1819-1891), protagonizando um momento controverso na cena artística lisboeta, de acordo com a sua estrutura *queer* explícita. Inaugurou com uma projecção única na sala de cinema *porno* Cine Paraíso, em Lisboa, voltando ao público em 2010 no Museu Colecção Berardo e no *SVA Theatre*, em Nova Iorque, sempre em sessões únicas e sempre com reacções diferentes por parte do público.

[Cap. 7]

## **O território português no pós-25 de Abril**

### **O período de transição.**

Tem o artista o direito de ofender o público através da sua obra? Para Anna Douglas, o discurso da liberdade de expressão e da democracia falhou num assunto óbvio: por um lado, que as ideias próprias não são verdades inquestionáveis e que os princípios pessoais não são inequivocamente para o melhor. Por outro, que as construções ideológicas consagradas nas práticas artísticas são pouco reconhecidas (Douglas, 1999). Isto é uma característica de um problema não apenas referente ao absolutismo moral que os critérios da liberdade de expressão permitem, mas uma falha na comunidade artística em enfrentar o seu isolamento cultural e social, defendidos em pressupostos que acentuam diferenças.

Por outro lado, vivemos em tempos paradoxais, em que é necessário defender o prazer estético e construir a apologia da liberdade de expressão, como é visível na obra inequivocamente *hardcore* de Robert Mapplethorpe, Andres Serrano, ou Carolee Schneemann, que não recusavam a exposição do corpo, com uma evidente dimensão social e política., mas também Jeff Koons ou John Currin, nos caminhos do hedonismo. A defesa da censura em nome da arte implica uma obrigatoriedade no reconhecimento relativo ao esgotar de todas as possibilidades para essa defesa, significando também que é preciso defender a obscenidade e o que ela representa no equilíbrio social, de acordo com Walter Berns, ao debater a questão pornográfica na literatura e arte na democracia norte-americana (Berns, 1971).

O espaço português tem paradoxalmente, um evitar da vergonha do corpo. As manifestações artísticas que ocuparam ou são visíveis nos espaços públicos institucionais

e privados, acompanhando o contexto social relativo à sexualidade e erotismo (Santana & Lourenço, 2011), têm historicamente uma reduzida expressão. É um efeito resultante de uma ideologia imposta por um longo regime que operou politicamente no autoritarismo político e intelectual, com consequências inequívocas no tecido criativo português, aliado ainda às problemáticas de género e igualdade, sustentadas e ocultas no *slogan* da trilogia da educação nacional: Deus, Pátria, Família (Policarpo, 2011), como em Ana Vieira, que revela bem este enquadramento, na instalação ***Santa Paz Doméstica Domesticada?*** de 1977, apresentada pela primeira vez na exposição *Artistas Portuguesas*, nesse mesmo ano, na Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), em Lisboa, expondo o ambiente feminino redutor da sociedade portuguesa (Oliveira M. C., 2013).

Ainda no início da década de 1970, podemos destacar neste contexto do pudor contruído politicamente, o significativo acontecimento associado ao livro *Novas Cartas Portuguesas*<sup>123</sup>, escrito e proposto por Maria Velho da Costa, em conjunto com Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno, concebido em 1971 e publicado no ano seguinte. Associado ao rótulo da pornografia, pretexto que dissimulava uma acusação frontal para questões políticas e sociais, bem como questões relativas ao posicionamento militar português no espaço ultramarino, foi um panfleto político e feminista declarado, classificado como pornográfico e entregue à polícia dos costumes pela Censura. Esta classificação não foi equívoca. Pelo facto de ter sido escrito por mulheres, numa sociedade francamente masculinizada e com um processo em tribunal, acompanhado por um ataque cerrado da censura, não apenas às autoras, mas numa acção dissuasora cuja presença pública na imprensa poderia facilmente afastar outros escritores. Na prática, a censura, pelas mãos dos seus carrascos, agiu sem qualquer interesse pela moral pública e sem qualquer apreço pela literatura, esquecendo-se que o contexto social e político nacional não estaria invisível ao exterior. Todo o processo gerou uma corrente de solidariedade, nacional e internacional, até porque as suas editoras, também mulheres, eram figuras de peso na sociedade portuguesa da época: Natália Correia e Snu Abecassis. Por todo o mundo surgem manifestações feministas de solidariedade, num contexto político desfavorável a Portugal, com apoio declarado de feministas como Simone de

---

<sup>123</sup> A obra é também objecto de um projecto universitário - 'Novas Cartas Portuguesas 40 anos Depois', do Instituto de Literatura comparada Margarida Losa, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, movendo dezenas de investigadores.

Beauvoir, Marguerite Duras e Cristiane Rochefort [Azevedo, Mutiladas e Proibidas (Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo), 1997]. O processo terminou favorável às autoras, já depois do 25 de Abril de 1974 e consagrou-se até ao presente, como uma referência no universo feminino e feminista português.

As artes plásticas estavam fortemente sob a tutela do estado, produzindo-se uma arte institucional, com representantes inequívocos na história das artes em Portugal (França, 1985), não sendo conhecidas, no contexto das representações sexualmente explícitas, manifestações significativas em espaços públicos, independentemente de ser uma área da produção criativa comum a quase todos os artistas. Do mesmo modo, a política isolacionista do Estado Novo dificultava o acesso do exterior.



Fig. 58 - Júlio Pomar, *Petite peinture ovale*, 1975  
Acrílico sobre tela, 19 x 27 cm, colecção particular

Pomar realiza na década de 1970, uma pintura fortemente erótica, num ambiente *Pop* e não demasiado realista, contudo explícito (Fig. 58), isto é, sem a tensão que as imagens fotográficas realidade provocar, dado o sentido literal que apresentam (Steiner, 1995). Neste período, podemos assistir no exterior, a uma produção significativa no sexualmente explícito, na nudez, no *slogan* social da igualdade e do género ou no político, em David Hockney (n.1973), Ronald Kitaj, Francis Bacon ou Evelyne Axell (1935-1972), que não reprime um sentido de prazer, configurando-se na linha da frente no posicionamento de um contexto considerado na época, pró-pornográfico e feminista radical (Minioudaki, 2010), ou Maria José Aguiar e Pomar no território nacional.

A análise do contexto português revela um reduzido conjunto de realizações sexualmente explícitas e com algum impacto no território nacional, que se estende do 25 de Abril de 1974 até ao presente. A chamada Revolução dos Cravos estabelece uma charneira nas conquistas das liberdades pessoais e colectivas, demarcando o termo das actividades da então Direcção Geral da Informação (previamente Direcção dos Serviços de Censura) e do ‘exame prévio’, criado em 1972 para substituir a ‘censura’ o que possibilita agora, passadas quatro décadas, um olhar e um afastamento que se pretende imparcial, para uma análise da produção artística nesta temática tão controversa, realizada à luz das conquistas sociais estruturadas neste período. Quais as consequências desta censura moral e política, na estruturação das mentalidades das gerações posteriores à sua extinção? E como situar o panorama criativo plástico, num clima de pressuposta liberdade criativa e de expressão, consagradas especificamente na Constituição Portuguesa de 1976?

O longo período entre 28 de Maio de 1926 e 25 de Abril de 1974 é de características muito específicas e com contornos precisos no contexto político, cujo enquadramento ideológico, apoiado na repressão intelectual (Pide/ DGS e Censura) e na propaganda do Estado (Secretariado da Propaganda Nacional SPN/ SNI – Secretariado Nacional de Informação), afecta não apenas as obras literárias e os órgãos de informação, mas de igual modo, a rádio, televisão, cinema, espectáculos teatrais e paradoxalmente com um interesse reduzido por parte do Estado, afecta também indirectamente as artes plásticas (Azevedo, *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*, 1999). Julião Sarmento refere-se a este propósito, que a censura nas artes visuais seria quase nula, já que seria pouco considerada pelos militares do regime. Por um excesso de indiferença e ignorância do governo, a arte era invisível à perseguição e censura (Macri & Fernandes, 1998). Sarmento, por exemplo, que sempre estruturou o seu trabalho em temáticas do sexo e da sexualidade, podia trabalhar livremente, pelo simples motivo que o seu trabalho não era valorizado e numa lógica perversa, não seria considerado transgressor. Em Portugal, nos anos da ditadura salazarista, não existia uma arte declaradamente política e panfletária anti-regime, nem interessava a ninguém realizar trabalho nesse campo, por óbvias razões de integridade pessoal. A arte resumia-se à escultura e pintura, de registo realista ou abstracto. Possivelmente porque a par da censura institucional presente no quotidiano nacional oficial, ao se instalar o medo e a subserviência política, se tenha instalado

também um ambiente de auto censura, favorável à delação, que ajudava a manter a vida cultural e os processos mentais dentro de uma linha que servia ao Estado, como refere Cândido de Azevedo, oculta no bem-estar social, com claros reflexos nos processos criativos (A Censura de Salazar e Marcelo Caetano, 1999). A autocensura representa uma das formas mais graves de condicionamento intelectual e de repressão cultural, pois é um processo que pode resultar de uma certa inconsciência do agir, e assim, provoca atrofias criativas e limita o espírito crítico, de modo a conviver com o sistema.

Por um lado, o passado histórico, económico e político que até à Revolução dos Cravos, manteve por muito tempo o país num estado letárgico para a maior parte dos portugueses sem possibilidades de conhecer outras realidades e por outro, a Igreja Católica funde-se com o Estado Novo, reflectindo-se numa moral sexual rígida e conservadora que perpetua uma ideologia política, religiosa e moral, estabelecendo uma sexualidade monogâmica e heterossexual, que rejeita oposições aos padrões biológicos (Policarpo, 2011), nos mesmos pressupostos identificáveis em sociedades como a norte-americana, que se perpetuam de um lado e do outro do Atlântico, conservadores e apologistas de uma subserviência no feminino.

Do mesmo modo, o território nacional é permeável às mudanças sociais em curso no exterior, particularmente na década de 1960, com o Maio de 68, em França e as revoluções sexuais que se afirmavam já desde os anos 50 nos EUA, tornando visíveis novos paradigmas, assumindo gradualmente uma transformação nas mentalidades no que diz respeito à sexualidade, como a pílula contraceptiva e o preservativo. O ano de 1968 representa uma referência nas mudanças sociais que alteram definitivamente a paisagem social na generalidade dos países europeus, com excepção das ditaduras de linha fascista. Simbolicamente, ainda antes da viragem política do 25 de Abril, inicia-se um novo período de ruptura, o qual não é indiferente aos artistas plásticos, que avançam para novos registos materiais, em que assistimos a uma desmaterialização dos meios artísticos académicos e em consequência, novos paradigmas para os conceitos de obra de arte, resultando mesmo em teorizações que anunciavam o fim da arte nos padrões que até então serviam perfeitamente artistas e público. Em simultâneo, consagram-se diferentes tendências políticas, às quais a provocação visual não fica de parte, o que permite novos rumos para os artistas estabelecidos e novos paradigmas académicos nas escolas de belas-artes.

As primeiras manifestações artísticas em contexto museológico, e sexualmente explícitas e panfletárias, surgem com Clara Menéres, que apresenta no Museu Soares dos Reis a sua obra controversa, na época, *A Menina Amélia que vive na Rua do Almada* (1968). O enquadramento político e social do final dos anos 60 é claramente diferente do que se vive após o 25 de Abril, sendo esta obra muito destacada negativamente na imprensa local, claramente pela referência da prostituição que existia na rua com o mesmo nome, numa sociedade que condescendia e despenalizava os seus clientes, e criminalizava as prostitutas, a par do aborto e do adultério, crimes considerados tipicamente femininos (Policarpo, 2011). O universo escultórico *Pop* em que apresentava a ‘*Menina Amélia...*’, não seria suficiente para impedir a polémica que obrigou a retirar a obra do museu<sup>124</sup>, num contexto cultural que privilegiava uma ‘*arte oficial*’ e que dificultava quaisquer outras manifestações que lhe fossem exteriores ideologicamente (Lambert & Fernandes, 2001).

Menéres continuaria neste registo do corpo sexualizado até à década de 1990, em obras como o *Relicário* (1970), *Bordado-Torso* (1972, Fig. 59), *Concha de Vénus* (1977) ou *Berbigão* (1980) ou *Membro de Marte* (1991)<sup>125</sup>.

Como referência significativa no percurso de Clara Menéres, a exposição *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa* (1977), na Galeria Nacional de Arte Moderna, estabelece um momento único no panorama nacional, apesar de tardia. Configurou-se como um fio-condutor para os anos seguintes na cena artística nacional e que até aos anos 80, serviria processualmente os artistas, como referência para linguagens experimentais e afastadas dos processos tradicionais das belas-arts. Definiu-se como uma afirmação da mudança das linguagens artísticas, recuperando algum dos tempos perdidos na falta de informação que o regime fascista impunha ao quotidiano nacional (Fernandes, 1997).

---

<sup>124</sup> Clara Menéres actuava em registos semelhantes a Rosalyn Drexler (1926), Niki de Saint Phalle (1930-2002), Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt, Evelyne Axell (1935-1972), Martha Rosler (1943), entre outras, enquadradas nos movimentos proto feministas da Arte *Pop*, que na década de 1960 tem grande visibilidade nos Estados Unidos da América e se estende naturalmente ao continente Europeu, contrariando uma ideia que este movimento apenas se servia da iconografia feminina na mulher-objecto representada por artistas homens, como Ronald Kitaj ou Tom Wesselmann ou Mel Ramos.

<sup>125</sup> Sobre Clara Menéres, ver também Oliveira, M. C. (2013). *Arte e Feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução*. Braga: Universidade do Minho/ Instituto de Letras e Ciências Humanas.

*Mulher-Terra-Viva*, de 1977, presente numa escala de projecto (80 x 270 x 160 cm), que se caracteriza como uma das mais conhecidas e emblemáticas obras de Clara Menéres, associadas à sexualidade, propõe territórios conceptuais dentro dos manifestos feministas, mas transcende esta leitura simplista e avança para uma grande unidade entre a mulher e a existência (Soares, 2003), na sua relação de identidade corpo/ natureza, mas igualmente numa afirmação social que chama a atenção para a necessidade da presença pública da mulher.



Fig. 59 - Clara Menéres, *Bordado - Torso*, 1972

### **Novos paradigmas, novos caminhos.**

Julião Sarmiento, também na *Alternativa Zero*, é um dos primeiros artistas a apresentar obra com métodos fotográficos e filmicos, para seguidamente, nos anos 80, retornar às práticas da pintura, numa exposição com o título '*Gott oder geissel? Erotik in der kunst heute*', que realizou em Bona e Munique, seguindo depois para a *Documenta 7*, em Kassel, que consagra definitivamente Sarmiento como um artista internacional (Gaßner, 1997). Bruno Marques (*Os Tableaux Vivants* de Julião Sarmiento. Sade,

Erotismo e Cinema Experimental, 2012), faz uma análise significativa de obras de Julião Sarmiento, realizadas na década de 1970 e após o 25 de Abril de 1974, pautadas pelo 'voyeurismo e fetichismo sexual', propriedades coladas como um rótulo à sua obra, não apenas deste período experimental específico. De qualquer modo, as construções de sarmento apontam mais para um registo crítico, reduzindo a carga sádica/ erótica. Estes momentos anteriores ao retorno/ princípio da pintura, na imagem sequencial e no *super 8 mm*/ vídeo, ensaiados clinicamente, permitem um ambiente de denúncia e violência, como em *Quatre mouvements de la Peur*, 1978/ 1995, aproximando-se novamente de uma dimensão erótica em *Pernas*, 1975 (*super 8 mm*, cor, sem som, 3' 45"'), ou *Faces*, 1976, (*super 8 mm*, cor sem som, 44' 22"'), uma obra que se revela como eroticamente provocadora, no que Marques (2012) refere como 'uma poderosa cascata de afrontas à censura.' Apesar de tardia, mas em concordância com as experimentações plásticas visíveis nos fora da realidade portuguesa. Com a repressão oficial terminada, continuava a moral construída em séculos de religião e décadas de ditadura fascista <sup>126</sup>. Sarmiento voltaria a este contexto erótico e provocatoriamente voyeurístico com *Parasite*, em 2003 (Fig. 60).

A década de 1980 mostra-nos, de um modo declarado, um regresso à pintura, não pelo esgotamento da película, mas pela relação sensorial que Sarmiento recupera no discurso pictórico uma relação entre público e artista que parecia estar distante (Corral, 1998). Artistas como Julian Schnabel, Baselitz, David Salle ou Eric Fischl, mas também Sarmiento, Auerbach ou Kitaj avançam neste regresso à pintura, em direcção à história do próprio meio, nas suas linguagens e temáticas que não excluem um discurso explícito do sexo e da sexualidade. É o próprio Sarmiento que delimita o campo interpretativo do espectador e do crítico para o jogo da sedução, dirigindo a intenção criativa, quer nas fotomontagens, quer nas pinturas fragmentadas configurando-se como um princípio estrutural nas suas composições (Celant & Melo, 1997). Mais que um simples jogo formal, há toda uma influência das narrativas fotográficas que nas décadas de 1960 e 1970 surgem progressivamente e substituem as grandes e institucionais composições temáticas descritivas. As suas pinturas do 'período branco', com carácter vagamente sugestivo e

---

<sup>126</sup> Sobre Sarmiento e a sua obra na década de 1970, consultar também Marques, B. (2010). *Julião Sarmiento dentro do texto. Reflexões sobre os encontros e desencontros da crítica com a sua obra*. Lisboa: Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.

erótico das figuras recortadas, como em *Quarto de Cama no 9*, de 1973 ou em *Oh, My Turkish Delight*, de 1974, contêm a intenção do apelo à imaginação do espectador que as reconfigura num plano íntimo e pessoal. Estas leituras ambíguas sobrepõem-se à narrativa pictórica e permitem um jogo imaginativo de múltiplas leituras, contudo, tiram partido do carácter transgressivo, bem como de uma visão maioritariamente masculina e heterossexual. Sarmento joga sobretudo no campo aberto da sugestão e afasta-se propositadamente do explícito, embora tenha ocasionalmente algumas obras que podemos situar no universo *softcore*, como *Cerco*, uma fotografia de grande formato, datada de 1993 (Gaßner, 1997).



Fig. 60 - Julião Sarmento, *Parasite*, 2003  
Vídeo transferido para DVD, cor, som, 11' 24'' (frame)

Sarmento caracteriza-se sobretudo pela fragmentação da imagem e com isto, pese o facto da existência de imagens sexualmente declaradas, cria um jogo indirecto e de incertezas na atribuição de características próprias das representações sexualmente explícitas. Os elementos representativos destas telas dos anos 80 são declaradamente antagónicos e permitem assim leituras múltiplas destas obras, publicamente associadas a um lado *'noir'* e a um discurso sobre o pornográfico, com tudo o que de provocatório pode conter nesta afirmação. Talvez O que podemos admitir é o enquadramento aparentemente erótico da obra de Sarmento, cujo discurso se propaga à volta de um

referente que detém os pressupostos neste sentido, contudo, não de forma integral e que se apresenta como um *close-up*, que em si, é uma forma muito utilizada na pornografia *hardcore* ou *softcore* de base comercial, tornando a sua apresentação paradoxalmente íntima. *Noites Brancas*, de 1982 (técnica mista sobre papel, 162 x 133 cm) e *Salto*, de 1986 (técnica mista e colagem sobre papel, 200 x 260 cm), por exemplo, contêm citações a um universo que pode muito bem ser *porno*. São imagens que nos comunicam de imediato a sua carga sexualizada e que por associação, se propaga a outros elementos compositivos em diferentes séries, como em *Establishing A Code For Issues Of Taste, 2002*, (técnica mista sobre tela, 194 x 220 cm) ou *Internal Finality And External Causality (Pornstar)*, de 2005 (técnica mista sobre tela, 150 x 150 cm),



Fig. 61 - Carlos Vidal, *A Pintura e a Política*, 1999  
(conversando com Gerhard Richter)  
Fotografia, 150 x 170 cm

Carlos Vidal apresenta em 1999 na Galeria Quadrado Azul (Porto), fotografias de grande formato, numa alusão irrecusável da essência sexual da mulher, numa perspectiva claramente propiciadora a um contexto erótico. Cerveira Pinto, no texto do catálogo, propõe Vidal junto com Thomas Ruff e Jeff Wall, numa visão masculina, transparente e clara, com *savoir-faire* suficiente para ser partilhada pelo sexo oposto. Cerveira Pinto

apresenta a modelo das fotografias de Vidal não como crítica da exploração sexual das mulheres nem como actriz de uma qualquer história ficcional. Justifica a afirmação no discurso sobre a imagem pura do desejo masculino, uma imagem ideal de beleza feminina para gáudio do espectador masculino heterossexual (Pinto, *A Mulher e a Política II*, 1999).

Num contexto mais explícito, contudo carregado de interrogações críticas, o projecto *Amo-te gata I*, de Isabel Carvalho<sup>127</sup>, que a artista estrutura conceptualmente a partir da pornografia disponível no mercado, a partir da internet, que segundo a autora, permite uma distinção entre ‘boa’ e ‘má’ pornografia (Macedo, 2006). A autora refere a posição confortável de consumidora de pornografia na *internet*, não nos espaços públicos, como os clubes de vídeo, que a partir dos anos 80 permite um consumo privado da pornografia, alargado a homens e mulheres (Policarpo, 2011).<sup>128</sup> Isabel Carvalho prossegue a sua investigação visual nesta temática com *Amo-te Gata II*, apresentada na exposição *Busca Pólos*, em 2006, no Pavilhão de Portugal, em Coimbra.

Nos territórios do sexualmente explícito, como tem sido referido repetidamente neste documento, não existe muito investimento por parte dos artistas, em penetrarem neste domínio. Em 2007, Gabriel Abrantes apresenta na galeria 111 em Lisboa, uma exposição intitulada *Buttpocalypse*, em que reúne pintura, instalação e performance, com algumas abordagens sugestivamente explícitas, entre outras questões de identidade e género, retornando no ano seguinte de um modo mais radical, em *20-30 Experiments in moral Relativism* (Fig. 62).

Abrantes move-se em conceitos renovados à volta da imagem em movimento, afirmando-se como um artista que explora visual e plasticamente as ‘*escritas cinematográficas*’, num contexto que presentemente parece substituir a fotografia e o fotograma extraído das construções visuais, ocupando o espaço das galerias, museus e outros espaços expositivos (Kihm, 2010). A tecnologia actual, entre a captação da imagem e a sua edição, permite também estabelecer novos padrões de apresentação que transcendem a linguagem comercial do cinema, com jogos temporais, alterações das

---

<sup>127</sup> Ver também: *Amo-te Gata II*, apresentada na exposição ‘Busca Pólos’, Outubro 2006 no Pavilhão Centro de Portugal, Coimbra.

<sup>128</sup> ‘*Breakfast with Veronica Vera: the performance art of sex work*’ in ‘*Hardcore from the Heart: The Pleasures, Profits And Politics of Sex in Performance (Critical Performance)*’, Annie Sprinkle and Gabrielle H. Cody, 2006.

velocidades de projecção e um sem número de recursos imaginativos daí recorrentes. Melo (Retrato do Jovem Artista, Enquanto Jovem, 2010) refere ‘um dilema de localização disciplinar’, nos processos construtivos que Abrantes assume, entre as linguagens que pressupõem campos representativos autónomos. Contudo, na sua produção, estas linguagens já não são autónomas e fundem-se sem pudores, formais ou temáticos, citando-se reciprocamente por si e através dos respectivos campos visuais, utilizando um importante denominador comum na figura do espectador. Em consequência, a utilização do vídeo, como suporte formal, tem também algo de efémero, já que se reduz aos intervalos temporais da exposição, projectando-se também em memórias futuras nos estudos e fotogramas das obras apresentadas.

Relativamente ao trabalho de Abrantes, o processo provocativo sobrepõe-se ao formal e técnico. Ocupa-se de temáticas com uma contundente agenda política e ideológica e constrói o seu universo a partir de uma estrutura ficcional, libertando-se dos territórios institucionais, produzindo obsessivamente. A sua intenção denota irónicas e sugestivas citações eróticas da pintura de Manet, adaptadas ao presente (*Olympia I & II*, 2006, de Gabriel Abrantes e Katie Widloski, Fig. 62)<sup>129</sup>.

A exposição da galeria 111 representa um momento de ruptura no panorama cristalizado e galerístico nacional, já que pela primeira vez, numa galeria de referência e que habitualmente demarca os seus projectos num enquadramento comercial, se exploram imagens sexualmente explícitas e provocatórias, mesmo que alguns autores afirmem o carácter crítico político e social de Gabriel Abrantes. Contrasta fortemente com o projecto curatorial de Cerveira Pinto na Galeria *Quadrum*, entre 2001 e 2003, ostensivamente provocatório, operando mais perto do museu institucional.

No catálogo do Centro Cultural Vila Flor (Abrantes, *And I am so thankful for all of the friendships I have made*, 2010), a conversa entre João Ribas e Abrantes (Gabriel Abrantes em conversa com João Ribas, 2010) revela-se esclarecedora no que diz respeito ao rumo da sua obra, que configura uma tendência para a crítica política, afastando-se dos contextos e citações gerais do universo das artes visuais. Com Daniel Schmidt, realiza o filme ‘*2002, 2003, 2004... 2002*’, em 2010 e aqui revê algumas questões relativas a uma ideia colectiva de culpa e de heranças culturais que se estruturam nos ideais da Inquisição

---

<sup>129</sup> [Película 16 mm transferida para HDCAM, cor, estéreo, 8 min, dimensões variáveis, edição de 5]

e do Estado Novo e que aparentemente, ainda dominam os medos culturais e sociais no presente, em alusões à homofobia ou à repressão católica do desejo.

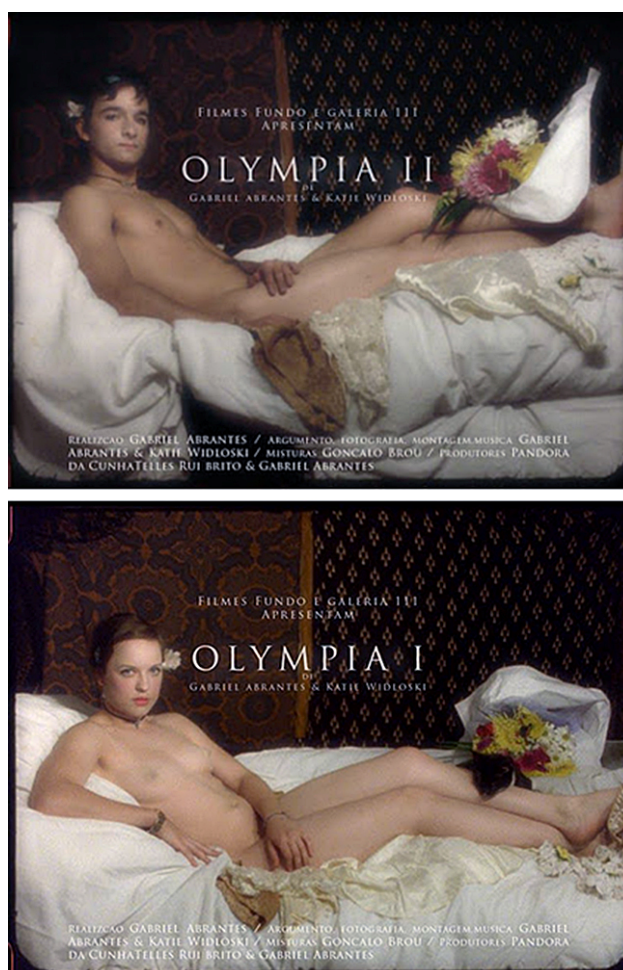


Fig. 62 - Gabriel Abrantes e Katie Widloski, *Olympia I & II*, 2006

Abrantes assume nesta conversa, preocupações que determinam no binómio público/ privado, um aspecto central da sua obra, já que pretende assumir a sua desconstrução, mais na esfera do poder político do que na sua vertente íntima, como podemos observar no rumo que as suas obras fílmicas tomam. Ivo Martins (Paraíso Perdido, 2010) confirma-nos este estatuto politizado das obras de Gabriel Abrantes quando se refere à arbitrariedade e diversidade das relações entre a política e a cultura, sobretudo no caso específico deste artista que é declaradamente um nómada. E também, dirige o seu processo criativo em diversas frentes formais e disciplinares, com um descomprometimento aparente dos processos normativos que determinam a generalidade das relações entre capital e obra de arte.

Gabriel Abrantes é um artista eclético, sem pudores formais ou sequer morais, no modo como revela as suas preocupações estéticas. As suas obras ficcionais estão carregadas de alusões satíricas, irónicas e provocadoras, dissecando intensamente as fronteiras do politicamente correcto e do socialmente aceite.



Fig. 63 - Gabriel Abrantes, *Big Sausage Pizza*, 2008  
Impressão jacto de tinta de longa duração sobre papel fine print, 100 x 125 cm

Aparentemente, estamos perante construções no domínio do absurdo e do excesso pós-Barroco *after* Koons, contudo, nas palavras do próprio autor, afastam-se do burlesco e aproximam-se da realidade, ela própria também sobrecarregada de ícones, de referências materiais (auditivas, visuais, emocionais), numa clara desconstrução das fronteiras representativas das hierarquias que estabelecem os pressupostos entre a alta cultura e a popular, como em *Big Sausage Pizza*, de 2008. Nitidamente, somos seduzidos por esta múltipla apropriação formal que reflecte muito bem a complexidade visual e comunicacional que nos envolve, declaradamente como revisitação do universo *ready-made* simplesmente adaptado às suas interrogações formais e disciplinares. Gabriel Abrantes não hesita em fundir tudo e todos, permitindo leituras diversificadas dos seus referentes em novos contextos e permitindo leituras que transcendem as narrativas descritivas, apoiadas na vertente histórica, mitológica ou naturalista das obras figurativas estáticas em narrativas ficcionais dotadas da ambiguidade necessária para provocar o

elemento-surpresa a partir da dissolução dos chavões visuais e sociais. As ficções são precisamente o que são, e este afastamento dos realismos sociais vive exactamente da perversão das perspectivas, no sentido em que procura novas realidades, encenadas de modo a não colidirem com o mundo real. Nuno Crespo, na apresentação do artista no catálogo do prémio EDP, refere ostensivamente uma ‘mentira’ como um elemento construtor das narrativas ficcionais (Sardo, Pinharanda, Santos, & Crespo, 2009).

A experiência visual do público passa necessariamente por uma barreira de fragmentações visuais, que tenta organizar estas ficções provocatórias num padrão coerente, já que esta experiência é construída por entendimentos parciais e exuberantes, em que tudo vem com tudo o resto, como um modo adequado de unir o evidente.

Gabriel Abrantes tem trabalhado particularmente através do filme, em discursos com leituras múltiplas, abordando quase sempre questões de identidade e género

### **Maria José Aguiar: Guerra dos sexos, sempre.**

Como uma consequência natural de uma revolução, sobretudo quando estariam em causa realidades políticas contrárias aos ideais de democracia, acrescidas de um silêncio cultural esmagador, que o regime do Estado Novo impunha através de um programa simplista e redutor, dá-se de repente uma mudança radical nas possibilidades de actuação. Esta mudança tem um efeito muito claro (e igualmente subversivo) na produção artística de Maria José Aguiar, que dirige rapidamente as suas intenções para o confronto das ‘guerras dos sexos’, que já instalada com grande intensidade nos EUA e França. Coincide com o terminar de um ciclo de estudos na Escola de Belas-Artes do Porto e com um período de amadurecimento que leva a um definir estilístico e visual.

A pintura de Maria José Aguiar avança de uma figuração fragmentada, contudo bastante declarada, para uma eliminação de resíduos e interferências formais, perpetuando-se num desenrolar de formas simbólicas. Formas fálicas em confronto com formas vaginais e que identificam a sua pintura e que reflectem o seu universo pessoal. A sua leitura atenta dirige-nos para um trabalho que, pela provocação dos símbolos,

estrutura em si, um grito de liberdade e um apelo à igualdade de direitos, numa sociedade que vive, à época da sua realização, as tensões do período pós-revolução.

A sua actividade está circunscrita a dois evidentes períodos críticos: antes da Revolução de Abril de 1974, ainda sujeita ao traço rápido do lápis azul da censura, seguida da abundância da expressão, com as consequentes mudanças de paradigma e as armadilhas morais daí resultantes, quer para o público em geral, quer no próprio processo criativo da autora. São dois momentos significativos e que se constituem consequentes para apreendermos o seu processo criativo e construtivo. Primeiramente, no discurso pictórico de numa nova figuração que se desenhava então em Portugal em artistas como Pomar, por exemplo, em corpos fragmentados, reconstruídos, sobrepostos, mas assertivamente assumidos no início dos anos 70, numa escrita que transpira sobre o desejo e a apologia do corpo, é certo, mas também o assume como resposta à agressividade ambiente, como refere Egídio Álvaro no catálogo da galeria Alvarez (Maria José Aguiar, 1973)<sup>130</sup>.

Neste lugar das figuras/ corpo, encontramos um momento de purificação erótica dos elementos que constituem a representação, anunciando já claramente em pequenos elementos construtivos, as retóricas próprias da pintura panfletária que se tornaria futuramente, onde elementos significativos e simbólicos do masculino e do feminino tomam lugar para nos oferecer, não uma abundância festiva do sexo, mas numa corajosa demonstração do conflito social dos sexos (Almeida, Maria José Aguiar, 1987). É uma pintura que assume os seus limites morais na exposição pública do sexo, entre a naturalidade do acto sexual a as possibilidades resultantes da intelectualização dos sentidos (Herberto, Maria José Aguiar. Uma erupção provocativa., 2013).

Um segundo momento do trabalho criativo de Maria José Aguiar, que coincide com os movimentos e atitudes revolucionárias de 1974, agora sem a marca da censura, centra-se nas relações de poder do par masculino/ feminino. Já não há necessidade de provocar as mentalidades aprisionadas no par Igreja/ Estado. É agora ostensivamente provocatória na sua estrutura panfletária, mas picturalmente divertida e assume uma posição de destaque, se não isolada, desmembrando e caricaturando uma sociedade

---

<sup>130</sup> Texto do catálogo/ Galeria Alvarez, no Porto, Dezembro de 1973: 'A pintura é para ela, libertação, denúncia e sinal.' É a primeira exposição individual da pintora nascida em Barcelos em 194-8 e pretende arrogar-se como um grito de liberdade, enquanto artista e enquanto mulher.

misógina, a par dos movimentos feministas emergentes que, por si, rejeitam a representação da sexualidade habitualmente construída para olhares masculinos (Fig. 65). Diferente dos seus trabalhos do início dos anos 70, é uma pintura construída com símbolos claros do masculino e do feminino: pénis e vagina desenhados repetidamente nas telas, em cores estridentes e puras, em composições formais dinâmicas.

*Festa das Cruzes* (1975) é uma série também ela provocadora na sua essência crítica de uma festividade religiosa, transportando a festa como um ritual, simultaneamente pénis e vagina em redor do poder religioso e social. É uma crítica ao culto fálico e misógino, resultando num processo de escrita pictórica desafiadora das convenções.

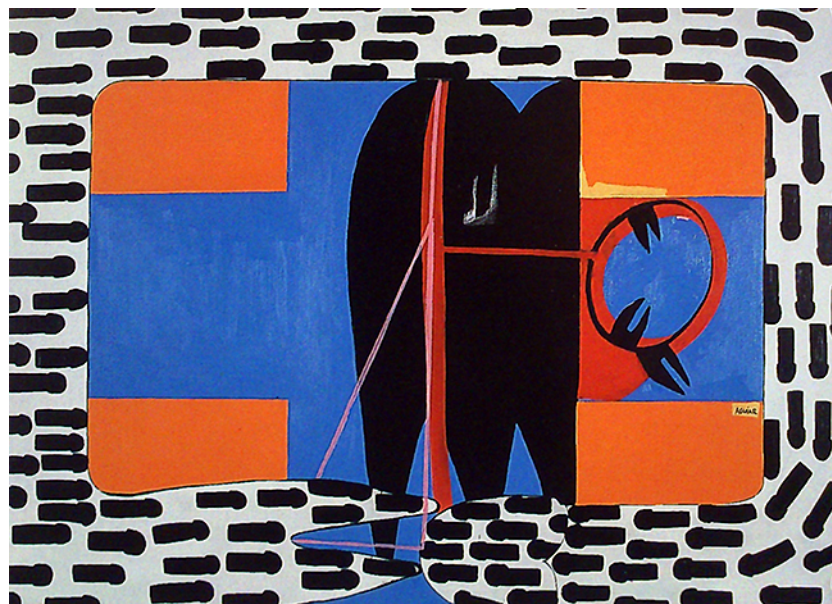


Fig. 64 - Maria José Aguiar, *Festa das Cruzes*, 1975  
Óleo sobre tela, 130 x 180 cm

São várias as influências e referências que alguns críticos lhe atribuem, como Robert Motherwell, Alan Davie, Roy Lichtenstein ou mesmo Álvaro Lapa (Chicó, 1987), bem como são vários os enquadramentos para o seu trabalho, mas é Cristina Azevedo Tavares, comissária e autora do texto do catálogo da exposição *Sensibilidades Femininas do Nosso Tempo*, apresentada em 1998 na Fundação Gulbenkian, em Lisboa, que melhor exprime esta nova fase, caracterizando claramente e sem rodeios, a oposição de uma sensibilidade masculina e uma outra feminina, demarcando-se logo no início do texto do facto de não ser uma exposição feminista. São, nas suas palavras, *'pinturas que entrecruzam o testemunho de pinturas anteriores que estigmatizavam o mundo sexual,*

*confrontando-se com uma espécie de labirinto plástico fortemente gráfico e cromático, onde objectos de fetiche e desejo (laços e batôns) estão aprisionados'* (Tavares, Sensibilidades femininas do nosso tempo, 1998).



Fig. 65 - Maria José Aguiar, *Pintura*, 1974  
Óleo sobre tela, 140 x 190 cm

Na pintura de Maria José Aguiar, o que é verdadeiramente explícito, resume-se à *'guerra dos sexos'*, que Maria José Aguiar continua repetidamente a produzir pictoricamente. A este propósito, Catarina Carneiro também refere o modo como a obra de Maria José Aguiar tem sido negligenciada nos territórios artísticos portugueses, escondendo a sua invisibilidade num trabalho contínuo (Camuflagem Biosensível. A problematização do género na obra de Maria José Aguiar, 2011)<sup>131</sup>. A questão do *'silêncio institucional'* relativamente à sua obra tem-se configurado como uma constante na investigação sobre Maria José Aguiar, também referida por Márcia Oliveira (Arte e Feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução, 2013).

---

<sup>131</sup> Sousa, C. C. (2011). *Camuflagem Biosensível. A problematização do género na obra de Maria José Aguiar*. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes. (Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos. Especialização em Teoria e Crítica de Arte).

## Acácia Maria Thiele: Territórios interditos no feminino.

*'Acho que no meu trabalho há mais interrogações que manifestos.'*

*Acácia Maria Thiele*

Acácia Maria Thiele é provavelmente uma artista plástica com obra mais provocativa no território nacional, dada a natureza crua e explícita no modo como explora sistematicamente o corpo nu, particularmente o próprio, nas relações de género que propõe. A sua obra opõe-se à cristalização de uma moralidade e mentalidade visíveis na sociedade portuguesa, numa linguagem visual com propensão para a multiplicidade de leituras, com constantes citações à história da arte<sup>132</sup>. Neste contexto da nudez e da auto-representação, encontramos no território nacional escassas e pouco significativas abordagens com preocupações conceptuais similares. O que Thiele propõe repetidamente, é uma clara desconstrução dos padrões sociais ao papel subordinado da mulher nas estruturas patriarcais, recorrendo a referências visuais que exploram as linguagens visuais do erótico para um público maioritariamente masculino, por vezes em poses utilizadas em revistas eróticas *softcore*, como a *Playboy* ou *Penthouse* e equivalentes, intenção muito declarada em *Maya yo* de 1995 (Fig.65). Não sendo declaradamente feminista, faz parte de um reduzido universo que recorre à auto-representação, configurando composições que se revelam destinadas a uma exclusão, parcial ou total, pela carga visualmente subversiva. Propõe um contexto reflexivo e intimista que passa ao lado do grande público, dissipado por leituras do imaginário erótico contrárias à ironia que oferece.

Recorrendo a referências que exploram tangencialmente as linguagens visuais do erótico e do explícito, o seu trabalho é no entanto eficaz nas questões de género que enuncia nos territórios interditos em que se move. A partir de meados dos anos 1990, Thiele produz uma obra cuja essência visual lhe permite autonomizar-se formal e esteticamente, discutindo num registo crítico as problemáticas de género do seu tempo. É também neste período que parece despertar para um reconhecimento público e a par de uma geração de artistas de vanguarda que se afastam definitivamente dos meios pictóricos

---

<sup>132</sup> Herberto, L. (2014). Acácia Maria Thiele: Territórios interditos no feminino. *Estudio*, Vol. 5 (9), 103-110.

tradicionais, fazendo da fotografia o *medium* preferido, a par de outros que a utilizam de raiz [Pinto, Quarto Escuro (*Nueve fotografías portuguesas*), 1986].<sup>133</sup> É uma obra com características subversivas que manifestam uma pertinência social, ocupando um lugar nos territórios interventivos que ultrapassam as fronteiras geográficas e formais nas temáticas que enuncia e nos limites que propõe romper.

Nas questões de género, que se configuravam urgentes na sua actualização, dada a natureza da educação tradicional que se pretendia para a educação feminina (Policarpo, 2011), encontramos um relativo conjunto de artistas mulheres, com uma significativa projecção e importância no panorama nacional, como Paula Rego ou Maria Helena Vieira da Silva. Representavam já na década de 1990, um papel mítico e icónico, enquanto mulheres num mundo predominantemente masculino, e estariam de certo modo, afastadas de um activismo panfletário de teor feminista. Neste contexto, não é possível ignorar as construções provocatórias de Paula Rego, no jogo plástico lúdico e denunciante de questões ocultas da sexualidade e de questões morais, ou de um modo menos explícito, mas certamente não menos eficaz, em Ana Vidigal, com um conjunto de obras datadas de 2000 e com o título *Menina Limpa, Menina Suja*, uma série com contornos lúdicos e suficientemente elucidativa das mentalidades de uma jovem democracia, com toda a crítica social que a autora se permite (Vidigal, 2010; Carlos, Menina Limpa, Menina Suja, 2010).

A nudez é constante ao longo de toda a obra de Thiele, apresentando-se como um caso particular, pela frontalidade com que apresenta o próprio corpo nas suas encenações críticas, enquanto corpo simbólico da mulher. Corpo/ Mulher em que refere todas as mulheres. Esta abordagem estende-se também aos corpos masculinos que surgem ocasionalmente nas suas composições, afastando-se dos discursos da auto-representação ou mesmo de associações pouco claras nas interpretações que por vezes surgem na análise do seu trabalho, como por exemplo, em leituras superficiais sobre a sua obra, como no livro de Carlos Vidal (*Democracia e Livre Iniciativa*, 1996).

---

<sup>133</sup> Na década de 1990 há um decidido 'retorno' à fotografia, em contraste com a década anterior, com destaque para Jorge Molder e Paulo Nozolino, que já nos anos 80 utilizam este meio de raiz. Cerveira Pinto aborda nesta época a jovem fotografia portuguesa numa perspectiva crítica em relação aos mal-entendidos entre o fotojornalismo e a fotografia como *medium* artístico, bem como a sua independência estética, que 'sofre de todos os males gerais da arte contemporânea, e padece ainda dos males específicos à sua condição técnica.'

Esta linha da artista surge com algumas referências que são já visíveis, a partir do final do século XIX, na linguagem visual comum nos meandros das fotografias obscenas e proibidas. Porém, o território conceptual em que se move está bastante distante destes propósitos, apesar de se socorrer de artifícios formais que lhes são comuns. É precisamente num sentido divergente que encontramos o confronto de Acácia Thiele com a imagem pornográfica, na exploração do lugar-comum do papel sexualizado da mulher, no discurso visual que se socorre dos referentes genéricos homem e mulher e é descendente dos debates anti e pró pornografia que surgem na década de 1970. Determina as suas imagens com uma intencionalidade que requer igualmente do espectador a sua legitimação, no que Agamben expõe como uma potencialidade do seu direito, sob pena da sua restrição implicar um empobrecimento das liberdades criativas e de fruição (*Nudities*, 2011).

Por questões de óbvia sobrevivência social (e económica), para além dos hábitos culturais transmitidos nos tecidos geracionais, a exploração dos territórios que implicam conteúdos sexualmente explícitos, tem no feminino reduzidos representantes em Portugal, mas não muitos mais no universo masculino. Esta leitura estende-se ao trabalho que Thiele apresenta, cuja autora resiste e rejeita rótulos, não se permitindo qualquer restrição da utilização do corpo no feminino (auto-representações ou não), enfrentando assim as críticas veladas que lhe remetem o trabalho para o silêncio público.

A nudez dos corpos comuns tem algo de interdito, historicamente aliada à pobreza e à humilhação e essa propriedade é exposta já na Antiguidade Clássica, remetendo a representação do nu masculino para um ideal físico e espiritual, onde os corpos comuns tão têm lugar e onde a nudez feminina, parcial ou integral, pode significar fraqueza e perda de poder espiritual (Bonfante, *Nudity as a Costume in Classical Art*, Oct. 1989), atributo que se perpetua até aos dias de hoje, com as eventuais adaptações aos códigos sociais e às construções sucessivas dos ideais de beleza.

A nudez que Thiele apresenta nas suas composições fotográficas é certamente diferente do nu artístico que encontramos nos museus. Tem uma natureza reveladora de uma realidade que está habitualmente escondida por camadas na nossa sociedade, moral e politicamente e como refere ainda Agamben (*Nudities*, 2011), faz também parte de uma assinatura teológica que está presente na nossa cultura, no modo como interpretamos os símbolos religiosos cristãos, a começar na vestimenta de graça que Adão e Eva trajavam

antes da sua percepção do pecado. A nudez que presenciemos nos corpos que Acácia Thiele partilha em *Ecce Homo ou Maria Surpreendida*, uma série de 1995, não é apenas um estatuto formal. É um acontecimento com reflexos de uma carga espiritual, na medida em que propõe uma leitura atenta sobre o contexto sagrado que rege atributos morais na existência comum carregada de ícones religiosos. É na opção fotográfica crua e imediata, que estrutura cenograficamente temáticas basilares da condição humana, nas leituras sobre a condição da maternidade e uma antagônica celebração da vida, provocante e ambígua nesta série, sem recusar o sexo e o prazer.

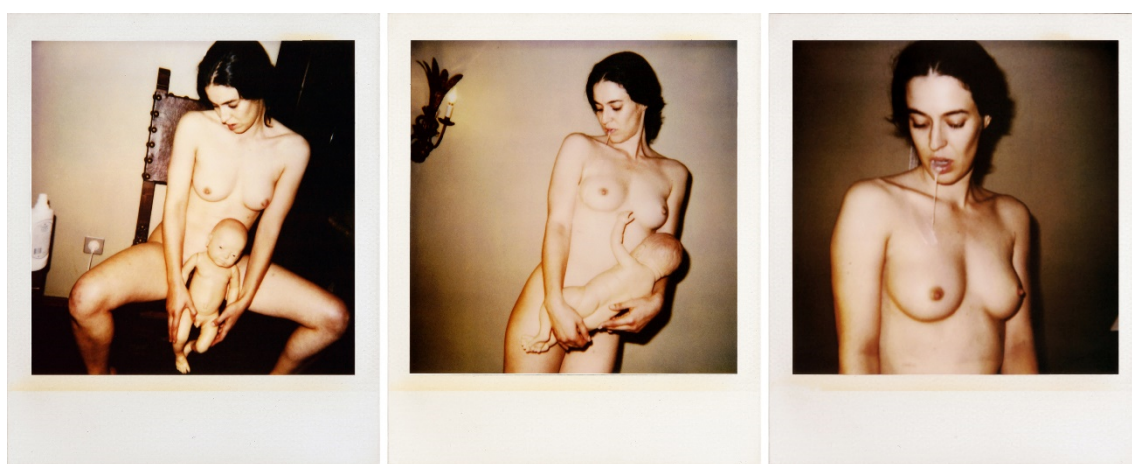


Fig. 66 - Acácia Maria Thiele, *Ecce Homo ou Maria surpreendida*, 1995  
Cortesia da artista.

A ambiguidade com que Vidal apresenta esperma ou leite (Vidal C. , *Do Corpo da Política à Política do Corpo*, Out./ Dez. 1996) traduz precisamente esta linguagem crua, contudo, construída com significados múltiplos e onde encontramos os testemunhos indicativos que dirigem estas obras para o exterior da dependência à ligação de conteúdos por vezes considerados obscenos, provocando uma necessária contradição na sua leitura<sup>134</sup>. Thiele, ao optar também por uma exploração da nudez que foge ostensivamente aos ideais padronizados da representação da beleza, procura nos corpos genéricos e comuns os modelos para as suas construções experimentais. Neste sentido, subverte os padrões associados a questões morais específicas e representativas de um público com tendências puritanas, por todo o enquadramento histórico e religioso do território ibérico.

---

<sup>134</sup> Thiele (2013), relativo a um detalhe compositivo na série *Ecce Homo ou Maria surpreendida*: ‘...é esperma sim, mas tem mais a ver com a condição humana... O meu trabalho pode parecer erótico, mas para mim não o é. Se o é para os outros não me importo. O que me interessa aí é a vida, a procriação.’

Ao optar por explorar a nudez comum, intromete-se nas questões morais e particulares de um público que a associa às revistas eróticas e pornográficas, remetendo para o campo artístico, as grandes produções pictóricas dotadas de um realismo quase fotográfico.



Fig. 67 - Acácia Maria Thiele, *Maya yo*, 1995  
Cortesia da artista.

A sua série *Majas*, numa evidente citação à controvérsia que envolveu na época *La Maja Desnuda*<sup>135</sup> (1795-1800) de Francisco de Goya (1746-1828), com *Maja Yo* (1995) ou *Maja tu* (1996), fora do contexto expositivo ou bibliográfico, poderia também ser associada a um qualquer vulgar realismo fotográfico de proporções eróticas, em semelhança às metafóricas representações de Vénus na pintura Renascentista ou às revistas de pornografia *softcore*. Todavia, explora de um modo directo o papel do *voyeur* masculino habituado ao papel subordinado da imagem da mulher, precisamente na provocação do olhar de desafio ao espectador, e em simultâneo, anunciando um certo pudor, ao tentar ocultar com a mão a nudez total. Esta construção nitidamente performativa, obrigando o espectador a participar activamente na construção da imagem fotográfica, provoca ocasionalmente um desconforto, que é talvez o ponto central destas composições, no jogo reactivo aos sinais que a imagem declara.

Não se conhecessem registos públicos de oposição e censura ao trabalho de Acácia

---

<sup>135</sup> *La maja desnuda* (98 x 191 cm), Francisco de Goya y Lucientes, *Museo del Prado, Madrid*.

Maria Thiele, para além dos referidos pela própria autora (Thiele, 2013) e que se circunscrevem ao seu círculo familiar e de amigos. Tudo o que aqui podemos acrescentar é que foi gradualmente remetida para um esquecimento desproporcional ao seu dinâmico início de carreira, em contraste com o forte apoio da crítica institucional, sobretudo com Carlos Vidal, que desfruta do mérito de a arrastar para a linha da frente do panorama artístico ibérico (Desvíos. *El arte portugués hoy*, 1996), entre artistas como Miguel Palma, Cristina Mateus e Júlia Ventura, por exemplo e com grande destaque na capa do seu livro Democracia e Livre Iniciativa (1996), uma imagem repleta de metáforas do sexo, da morte e dos dramas existenciais na ficção do suicídio. Thiele tem também algumas referências em textos de António Cerveira Pinto, ou Bernardo Pinto de Almeida (2002), num enquadramento que nomeia estas temáticas provocatórias a par do aparecimento de uma nova geração de mulheres artistas na década de 1990, com destaque para o Colectivo Zoina (Catarina Carneiro de Sousa, Isabel Carvalho e Carla Cruz), sem esquecer Maria José Aguiar, uma artista emergente na década de 1970, cuja obra se tornou uma referência no que diz respeito às questões de género na arte portuguesa, ou Ana Vidigal, na década seguinte. De qualquer modo, Acácia Thiele fica como uma artista sobre a qual é quase impossível encontrar informações e as suas obras não ficaram na memória colectiva com um impacto forte sobre as questões morais portuguesas (Lamoni, *Conversas de Café*, Out. 2013), ou sequer nas problemáticas de género e de crítica social aos padrões visivelmente masculinos e que caracterizam a nossa sociedade (Almeida, *Transição. Cíclopes, Mutantes e Apocalípticos. A nova paisagem artística no final do século XX*, 2002).

Carlos Vidal, ao destacar a obra visual de Acácia Maria Thiele, no artigo para a revista Colóquio Artes (Out./ Dez. 1996), projecta uma visão orgânica, nas referências a *Histoire de l' Oeil*, de Bataille em aproximações a uma ramificação comum entre a vida e a morte, ou como a própria artista refere, '*la petite mort*' (no sentido da libertação espiritual), na pulsão cíclica entre a vida e a morte e que está presente em '*Ecce Homo...*', não apenas em cada uma das imagens, mas declaradamente no seu todo. Aliás, a sugestão ao esperma é pelas mãos da autora, mais uma metáfora à condição humana, perpetuando-se em *Vomitando Amor* ou *Defecando Amor*, de 1995, que formalizam uma procriação ficcional pela boca ou pelo ânus, na verborreia ou na metáfora estéril da '*merda.*' Entre este nascer e morrer anunciado nas composições de Thiele, há uma linha condutora, não apenas em quase toda a redacção do texto de Vidal sobre a sua obra, mas também em

quase todo o trabalho visual de Thiele. Talvez seja possível filtrar esta apropriação do texto na construção da obra e do seu recíproco e construir assim uma leitura mais precisa dos seus conteúdos. Mas o que seduz no projecto visual de Acácia Thiele é o forte carácter provocatório e performativo que é visível nas suas representações para a objectiva. São as propriedades formais e visíveis nos desafios à sensibilidade dos públicos que me seduzem, nas suas construções ficcionais, mas representativas, que se assumem como modelos vivenciais nos reflexos dos leitores/ espectadores mais incrédulos e pouco avisados para o confronto dos géneros e da sexualidade. Algumas composições, extremamente cenográficas, têm o efeito de provocar uma leitura grosseira e a roçar os limites do inconveniente, diga-se, para certos espectadores, na sua aproximação ao obscuro, contudo atenuadas pelo que Vidal designa como uma representação significativa e com '*carácter fake dos objectos*' (Out./ Dez. 1996). Mas é precisamente esta aura de artificialidade que lhes confere uma poderosa intenção nos modelos de construção do género e do seu papel a passar a mensagem, já que a série *Ecce Homo ou Maria Surpreendida* (1995) tem presente toda a ambiguidade possível na provocação dos sentidos necessários para a sua leitura, em territórios formais também explorados por Bellmer ou Sherman.

Difícilmente poderíamos encontrar qualquer analogia com as propriedades comuns atribuídas à pornografia, ou sequer dentro da vasta paisagem do erótico, mas é um trabalho profundamente sexualizado no que diz respeito à condição da mulher, enquanto útero/ procriação ou corpo sexual. E Acácia Thiele recorre quase sempre ao próprio corpo como referente, um referente que representa contudo, a generalidade das mulheres. É também um referente, que, pelas palavras da própria autora, se despe da categoria do erotismo e se distancia do prazer visual voyeurístico que é sobretudo, um privilégio do espectador. *Ecce Homo ou Maria Surpreendida*, exposta pela primeira vez em Coimbra, no Circulo de Artes Plásticas (CAPC), pela mão de Vítor Dinis, reflecte bem todo um panorama de mutações nas artes plásticas em Portugal. Acácia Thiele faz parte de uma geração que rompeu com o estatuto isolado da Pintura, que dominou fortemente na década de 1980. Cerveira Pinto, no texto crítico de *Pequeno Conto Apócrifo*, exposição que Thiele apresenta no CAPC (1996), afirma a imagem da mulher/vítima, na denúncia à exploração do feminino erótico como objecto. É precisamente neste campo da denúncia e do manifesto sobre a exploração do feminino como objecto, que situamos

especificamente esta exposição da autora, que segue depois até à actualidade com preocupações semelhantes, embora com relativas poucas incursões no domínio público. Facto curioso é que Acácia Thiele é das poucas mulheres no universo feminino português e também feminista, não o sendo verdadeiramente), que se socorre da nudez do seu próprio corpo, configurando cenários e composições que estão condenadas à exclusão cultural, pela carga visualmente subversiva. O universo intimista e reflexivo que propõe nestes conteúdos, num período em que os activismos feministas e sociais estariam bastante visíveis, passa de certo modo ao lado do grande público e é dissipado por leituras do imaginário erótico, contrárias à ironia com que Thiele explora os medos da moral puritana dominante na época.

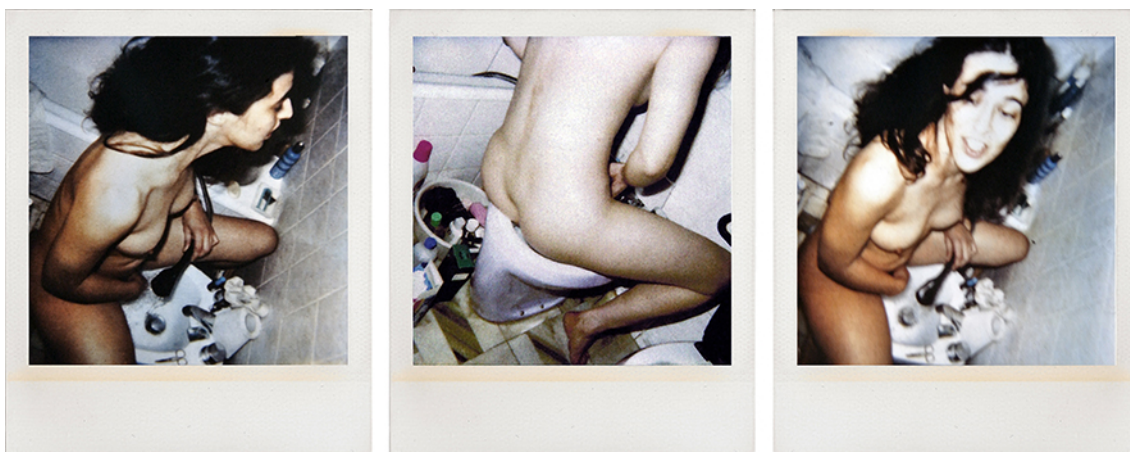


Fig. 68 - Acácia Maria Thiele, *Lavando o pipi todas somos Marias* (tríptico), 2000  
Cortesia da artista.

*Lavando o Pipi todas nós somos Marias. (O príncipe encantado)*, de 2000, não esconde a construção cenográfica visível nos adereços, aparentemente ao acaso. Se em Cindy Sherman, com *Untitled Film Still #3*, por exemplo, é possível assumir um carácter sugestivamente erótico na relação entre o tacho/ pênis erecto em contraluz e o lugar-comum do corpo feminino que Sherman interpreta inequivocamente, em Thiele, é evidente a ironia com que joga em várias frentes, quer na realidade comum no espaço mítico português, entre uma Maria popular, doméstica e profana, e uma Maria sagrada que vive no imaginário oculto do moralismo ainda na herança da trilogia da educação nacional.

E para acentuar ainda mais este carácter de provocação, há ainda nos processos formais que o registo cru e directo das fotografias *polaroid*, permite, ao replicar o

realismo da pornografia fotográfica, aqui ampliado também pela escala das próprias imagens originais, aumentando a eficácia da relação com o espectador, como podemos testemunhar na série, *Miando, ou o Lobo Mau*, de 1998. Socorrendo-se de um modelo masculino, numa caracterização *crossdresser* e de um recurso a uma expressão popular francófona para a zona púbica (*chatte*), promove um discurso raro na realidade portuguesa feminina a favor da representação da sexualidade, mesmo quando este carrega em si profundas objecções aos manifestos feministas e radicais das décadas de 1970 e de 1980 (McNair, 2010) e no que Camille Paglia afirma como uma nova forma de feminismo, aberto à arte e ao sexo (*Sex, Art and American Culture*, 1992). O impacto que estes nus incitam evoca todo um imaginário interdito e oculto no espectador moralista.

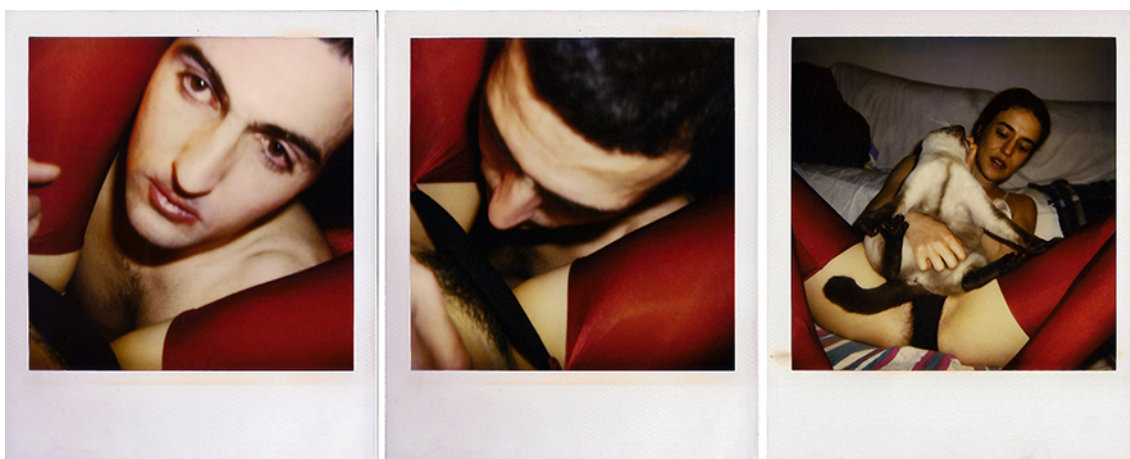


Fig. 69 - Acácia Maria Thiele, *Miando ou o Lobo Mau*, 1998  
Cortesia da artista.

É perfeitamente plausível uma leitura cinematográfica e documental da obra de Acácia Maria Thiele, não apenas pela encenação, que no seu processo experimental recorre à instalação conceptualizada, contudo íntima e estrutural, por se destinar ‘apenas’ à produção fotográfica, com elementos cenográficos metafóricos, mas sobretudo pela actividade performativa dos modelos e da própria autora, que interpretam os personagens construídos para estas representações com toda a necessária apropriação dos personagens. A auto-representação na série ‘*Ecce Homo...*’ não o é verdadeiramente, já que Thiele se assume como a representação de todas as mulheres, sem contudo deixar de o ser, num conjunto de imagens encenado e produzido sem artificios técnicos, para além dos adereços, com forte carga simbólica, que concorrem em valor ao mesmo nível da autora.

Obras auto-representativas da obra de Thiele, como *Maja yo* (1995) ou *Maja tu* (1996), ou o tríptico *Lavando o Pipi todas nós somos Marias. (O príncipe encantado)*, de 2000, tem claras conotações à condição feminina. São também a representação da mulher, de todas as mulheres subordinadas aos territórios da masculinidade misógina, e em sentido figurado, a não necessidade da representação do homem (genérico), visível nestas composições pela sua ausência no campo da imagem e estrategicamente colocado no espectador.



Fig. 70 - Acácia Maria Thiele, *Leda*, 2006  
Cortesía da autora.

Em *Leda* (2006), porém, transcendendo a ironia da metáfora mitológica, anunciada já em *Maya yo*, esta ausência é substituída na transfiguração *queer* de Zeus, assumindo a irônica troca de papéis na subordinação imposta pela violência do estupro, na passividade inevitável desta 'Leda', em que o modelo masculino transfigura todos os homens. Esta clara inversão dos papéis culturalmente construídos para homem e mulher em territórios sociais envoltos com um filtro heterossexual e patriarcal e que no espaço oculto, procura outras formas de sexualidade, mostra-se como uma representação eficaz na crítica mordaz aos padrões de comportamento.

A obra de Acácia Maria Thiele, desde meados dos anos 1990 até ao presente, é uma obra visualmente subversiva, provocatória e incomodativa para os públicos generalistas, contudo, carregada de uma ironia mordaz com que se apropria de determinados elementos

formais que pertencem ao imaginário da *'high art'*, particularmente em Bellmer ou Sherman. Vidal (Out./ Dez. 1996, p. 27), a propósito de Thiele, refere-se à desconstrução dos géneros na arte pós-feminista a partir dos finais dos anos 1970, mas para tal, seria necessário que os pressupostos do feminismo deixassem totalmente de fazer sentido. Não podemos esquecer que no universo feminista, existem oposições declaradas, bem como uma diversidade de opiniões antagónicas relativas à utilização do nu feminino, em parte devido à sua recorrência histórica como referente erótico destinado a consumidores masculinos. Neste domínio, artistas representativas das décadas de 1970 e 1980, como Lynda Benglis, Cindy Sherman, Clara Menéres, Judy Chicago ou Louise Bourgeois, marcaram definitivamente a sua posição neste domínio, contribuindo para a discussão polémica construtiva, abrindo um leque de possibilidades para as novas gerações de mulheres artistas, na continuação das primeiras feministas representativas nas artes visuais, com relativa invisibilidade na sua época, contudo, com crescente importância nos meios artísticos contemporâneos (Minioudaki, 2010). Nesta linha, Vidal (Out./ Dez. 1996) apresenta como exemplo o facto de Cindy Sherman ter retirado o próprio corpo do espaço de representação, para evitar as interpretações estereotipadas do seu trabalho (Fig. 50), acrescentando ainda ingenuamente que Acácia Thiele não o poderia fazer: *'Acácia Maria Thiele tal não fará certamente, porque não teme que na banalidade perversa das suas imagens se veja tão-somente ela mesma ou a representação desinteressada, opaca...'* Esta visão assumiu contornos proféticos e manteve-se na obra de Thiele, que até hoje afirma esta característica crua e transparente do seu trabalho a par da desconstrução intencional dos padrões no género, acrescido da ironia com que se apropria dos referentes formais e artísticos. O que Vidal não previu foi a visão redutora dos públicos com o seu puritanismo moral camuflado, que permite todo um universo mediático e sexualizado (Attwood, 2010) e rejeita estas semelhanças formais no campo da *'high art.'* O conceito coloquial de *'chic'* apenso ao pornográfico, que McNair constrói a partir da análise da cultura das sociedades capitalistas (2002), que basicamente se refere ao cruzamento da pornografia, da esfera privada para a pública e no que Linda Williams sustenta como uma passagem do obsceno para o espaço visível (*Hardcore: Power, Pleasure and the 'Frenzy of the Visible'*, 1989), parece não ter lugar na sociedade portuguesa, mantendo de um modo furtivo e recatado, os espaços de prevaricação associados às sub-culturas do sexo.

Além destas questões formais sobre os conteúdos sexualmente explícitos em Acácia Thiele, existe ainda uma esfera de influências criativas, que se alarga à possibilidade do discurso da artista se diluir na construção dos discursos críticos que se apropriam dos antecedentes e demarcam na artista efeitos visíveis no discurso verbal sobre a obra, mas também são eles próprios, referências para obras futuras. Recordo-me da obra artística do próprio Carlos Vidal, *A Mulher e a Política (conversando com Gerhard Richter)*, uma série de fotografias de grande formato, onde o autor/ artista assume uma visão masculina e transparente, na intenção de apresentar um ideal de beleza feminina e que foge deliberadamente da ficção dramatizada e encenada, bem como da crítica da exploração sexual das mulheres, no que Cerveira Pinto (1999) anuncia como uma ‘democracia da perversão’ com consequências culturais importantes no tecido social, numa alusão irrecusável para os leitores masculinos da essência sexual do género feminino.

De qualquer modo, as referências construídas pela crítica nas revistas da especialidade são-lhe extremamente vantajosas, que de Cindy Sherman a Andres Serrano, enriquecem o discurso crítico à sua obra, que cedo atinge uma maturidade conceptual. Acácia Maria Thiele perdeu reconhecimento todavia, no anonimato a que se forçou, condição essa que impede a sedimentação da sua obra na realidade portuguesa, com um público geral pouco receptivo aos conteúdos movediços, ainda que nos territórios do género, apesar de a década de 1990 apresentar de um modo crescente estas temáticas até ao virar do século, quer nas artes plásticas e na sua crítica, quer na literatura e nos artigos científicos e nos *media* em geral.

### **João Pedro Vale/ Nuno Alexandre Ferreira.**

Nas interrogações referentes à utilização não apenas do sexo explícito como produto visual, mas enquanto linha condutora, João Pedro Vale desenvolve o seu trabalho apoiado numa forte ideia de identidade, nas possibilidades que os diversos contextos sociais e políticos permitem neste sentido. Como em tantos outros artistas, a representação do sexo e conseqüente apresentação pública não ocupa demasiado do seu tempo. Só o estritamente necessário.

Por um lado, o seu trabalho apresenta imagens ou objectos que, mesmo desprovidos na sua aparência de características formais nesse sentido, incorpora elementos conceptuais sugestivos de uma identidade *queer*. Por outro, o sexualmente explícito nem sempre é o que aparenta, estando contudo sujeito a interpretações exteriores.

Nas afirmações de Vale [O vício da História (Pedro lapa em conversa com João Pedro Vale), 2008], as questões relativas à identidade de género, estendem-se irremediavelmente aos paradigmas da identidade nacional, uma questão bastante visível na sua obra, pela evidente existência dos recursos culturais que produzem determinados dados formais e que se revêem nos mecanismos que os proporcionam. A pesquisa e recolha para a concepção de determinada obra, assume uma metodologia semelhante à dos trabalhos de pesquisa etnográficos, com toda a acção de contacto do trabalho de campo e conseqüente teorização, como podemos observar em *Can I Wash You?*, de 1999, uma escultura produzida com o tradicional sabão azul e branco, bastante reconhecível no território português, ou *Caravela #1*, de 2006, que recorre aos elementos gráficos constitutivos dos cigarros ‘Português Suave’, que no passado foi uma popular marca portuguesa e assumiu um protagonismo repetido, ao ser frequentemente utilizada em conotações variadas e relativas tanto a um estilo arquitectónico lusitano de qualidade duvidosa, como ao eventual estado de espírito morno dos cidadãos nacionais. Um processo construtivo que podemos observar com todo o rigor nas instalações de João Penalva e que transformam em produto final, o próprio processo artístico de investigação.

Na leitura de como os dados locais e produtos populares e comuns contribuem para a formação da sua obra artística, encontramos também características democratizantes e aqui, contudo, há o conseqüente desvio dos métodos aplicados pela hierarquização desses elementos, com a sua carga subjectiva e de acordo com atribuições pessoais, mas cuja relação depende do conhecimento dos contextos e não pode ser vista de um modo isolado. Neste sentido, *Can I Wash You?* é uma obra que absorve características *queer*, apenas pela associação que fazemos dela ao seu autor. Para o autor, é primeiramente sabão e o seu propósito da lavagem, acrescenta-lhe outros significados.



Fig. 71 - João Pedro Vale, *Can I wash you?*, 1999  
Sabão azul e branco, 120 (diâmetro) x 10 cm.

Para João Pedro Vale, interessam mais os aspectos identitários da cultura nacional e no modo como podem ser disseminados internacionalmente, sem propriamente os limitar e explicar detalhadamente aos seus espectadores, nacionais ou não, permitindo uma leitura generalizada e mediante as próprias coordenadas de cada um: *‘Este contacto pode ser estabelecido pela proximidade cultural ou pelo facto de eu utilizar elementos que fazem parte de uma simbologia internacional. Acima de tudo, interessa-me pensar por que razão determinado elemento é entendido de uma forma em Portugal e entendido de outra forma noutra país e é pela diferença de interpretações que o símbolo, no seu contexto inicial, acaba por ser reformulado. O meu trabalho centra-se nessa reformulação. É importante que a leitura seja possível em diferentes registos culturais, geográficos e políticos’* (Vale, 2008).

De referir que a entrevista de Pedro Lapa a Vale (Lapa & Sharp, 2008) tem aqui um papel construtor neste processo elucidativo sobre a sua obra, já que é uma monografia de referência que permite estabelecer uma charneira no percurso do artista, ao se situar como imediatamente anterior à ruptura temporária de Vale com o circuito galerístico, situação provocada com a apresentação do filme *Hero, Captain and Stranger* no Cinema Paraíso, em 2009, um conhecido local em Lisboa pela apresentação de filmes pornográficos. Apesar de Vale recusar uma classificação do seu filme na delimitação

comercial associada à pornografia, assume também que recorre a *'dispositivos que partem do sexo para accionar um conjunto de leituras'*, tornando o seu filme uma obra efectivamente pornográfica, de acordo com as cenas explícitas de penetração, sendo este o seu único trabalho nesta categoria (Vale, *Identidade e queer: provocação ou afirmação?* Entrevista a J.P.V., 2013).

Há um claro aspecto provocativo aliado à utilização de imagens sexualmente explícitas e declaradamente reconhecidas como pornográficas, o que no panorama artístico nacional, se configura como um acontecimento quase isolado no território nacional. No contexto democrático pós-25 de Abril, este projecto só encontrou paralelo oito anos antes, na programação subversiva e polémica, e sobretudo, que não passou despercebida no meio artístico, que António Cerveira Pinto imprime na Galeria Quadrum, em Lisboa, entre 2000 e 2003 (Pinto, Entrevista a A.C.P., 2013), com a exposição *Verão, A Galeria como Atelier e Seminário*, em 2001, um projecto em que reuniu vários artistas, como António Cerveira Pinto, José Carvalho, Luís Herberto e Ana Antunes, que realiza um filme pornográfico com contornos artísticos para o circuito comercial, com o título *Fantasia na Galeria*, parodiando os lugares comuns das relações galerista/ artista.

Também Gabriel Abrantes, apresenta fotografias sexualmente explícitas na Galeria 111, em 2008, uma exposição bem recebida pela crítica e à qual desconhecemos qualquer posição crítica de rejeição ou eventual reprovação pública.

João Pedro Vale reitera a importância de produzir apenas em contextos que lhe são próximos. Só produz obra relativa à sua própria experiência e à intensidade produtiva dessa relação, decorrendo na tradução do seu cerne criativo para a apreensão exterior e noutros contextos. Isto não significa propriamente um limite geográfico nacional, mas todos os limites aplicados à circulação transfronteiriça do seu autor, o que certamente se traduz numa obra de leitura global, não apenas destinada a determinados espectadores ou com orientações sexuais específicas, de modo a eliminar filtros redutores neste sentido.

*Moby Dick* (e *Hero, Captain and Stranger*) surge precisamente no contexto de uma residência artística em Nova Iorque, em 2008 e 2009<sup>136</sup>, cidade inequivocamente cosmopolita que detém uma aura específica e catalisadora para artistas de todo o mundo. Detém no seu espaço cultural e geográfico, toda uma carga simbólica em variadas

---

<sup>136</sup> *Internacional Studio and Curatorial Program.*

rupturas sociais e políticas, nomeadamente como símbolo de libertação *gay*, através das manifestações que transformaram a sociedade norte-americana a partir de 1969 e por contágio, todo o mundo ocidental, conhecidas como *Stonewall Riots*. Esta oportunidade não passa ao lado de João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, que a partir desta residência se tornam parceiros artísticos, assinando em conjunto as suas realizações.

Stonewall é por si, uma linha de charneira na luta dos direitos dos homossexuais e JPV também não se distancia do que implica essa demarcação. Encontramos por toda a sua obra, estas referências ao universo *queer*, como em *Dorothy* (2001), com a sua mensagem escrita '*there's no place like home*', em que a associação a Judy Garland e à comunidade *gay*, na coincidência da data da sua morte com os incidentes de Stonewall ou o arco-íris na música mais popular do filme e que deu origem à bandeira *gay*.

Relativamente aos momentos anteriores a *Moby Dick*, as referências de Lapa, que procura introduzir cuidadosamente no diálogo com Vale, a questão do desejo, enquanto caracterização emocional que não pode ser deslocada do sexo, independentemente da apresentação formal e visual da obra, comum no erotismo (amplamente estudado e revisitado vezes sem conta) e na simbologia construída dos contextos culturais (Lapa & Sharp, 2008).

É um discurso a propósito de metáforas copulativas, como em *Don't Ask, Don't Tell, Don't Pursue*, apresentada na Galeria Módulo em 2000, onde os objectos, que fazem referência a aparelhos de ginásio e toda a sua implicação simbólica de preparação do corpo. Determinam no espectador a metáfora do desejo aplicada ao ideal do corpo apetecido.

*Body Sculpture*, (2000), tem uma dimensão sexual e explícita, mas não expõe o corpo ou corpos. Comunica pelo que se pode construir a partir de uma noção de desejo, que segundo o autor é já pré-existente num determinado público. A obra consiste num aparelho de musculação revestido a pastilha elástica mastigada. A questão do desejo individual implica também o contexto em que é desenhado em torno das convenções. Mas estas peças não têm como linha comum a representação explícita do desejo ou do prazer carnal. São satélites de uma atitude que procura uma narrativa discursiva na argumentação de identidade sexual do seu autor. *Beefcake* (2000) tem referências não apenas *Pop*, mas a publicações como *Athletic Guild Physique Pictorial*, que nos anos 50 era consumida

como uma revista erótica pela comunidade homossexual. De acordo com o autor, este conjunto de obras é uma consequência do desejo como referente para o processo criativo.



Fig. 72 - João Pedro Vale, *Beefcake*, 2000  
Batôn, esferovite e parafina, 45 x 45 x 170

Com a *performance Festa Brava (Monsanto)*, registada em vídeo e fotografia, onde um grupo de oito homens, envergando o que são aparentemente trajes típicos de forcado, mas com saltos-altos femininos e collants a substituir as calças típicas (Fig. 73). Esta substituição da masculinidade que estes forcados habitualmente denotam socialmente é aqui associada ao papel do travesti e da prostituição, ironia construída com a palavra *'pega'*, simultaneamente definida como o acto que o grupo de forcados realiza na tourada à portuguesa ou na gíria popular, que significa prostituta. Estas fotografias não foram expostas para não ferir sensibilidades da masculinidade regionalista, que o director queria evitar a todo o custo.

*Toro*, de 2004, uma cortina feita em veludo fúcsia, recortado com a palavra *'toro/roto'* sobre tecido amarelo. Não apenas a alusão ao universo das touradas, seja em Portugal ou em Espanha, com todo o seu *glamour* e que é também um símbolo de virilidade, mas é sobretudo o *'roto'*, que no calão popular significa *'paneleiro'* (homossexual), *'gajo que gosta de levar no cú.'* (Barro, 2003)

O final do século XX, com todas as renovações sociais e políticas (acompanhadas de um desprendimento religioso progressivo já anunciado em Foucault) também assegura

um papel social do artista em que este tem de conquistar o seu lugar, consolidá-lo e globalizá-lo, antes de se 'atirar' ao público em questões controversas como as relativas ao sexo, habitualmente circunscrito numa esfera íntima e pessoal, consentida. João Pedro Vale cedo atinge esta esfera restrita dos artistas de referência, avançando para a produção de obras controversas para o público em geral, onde a fronteira entre a pornografia e arte não está bem delimitada.



Fig. 73 - João Pedro Vale, *Festa Brava*, 2005  
Performance + Vídeo (cor, som, 18' 23'')

Recordando a análise estética das fotografias de Mapplethorpe, que as colocava igualmente em dois mundos, não necessariamente antagónicos, mas certamente polares, que de acordo com as suas qualidades estéticas e tecnicamente irrepreensíveis, as direccionam para a apresentação institucional, sem objecções e em simultâneo, completamente atestadas da carga pornográfica que permitia a sua publicação nas revistas do género. A referência a *X Portfolio* torna-se inevitável, talvez redundante e possivelmente despropositada, porém necessária para uma contextualização e credibilização de artistas que lhe são posteriores e que apresentam imagens sexualmente explícitas e carregadas de um estigma de minoria, remetidas socialmente para a segregação das subculturas e paradoxalmente defendidas no discurso do politicamente e socialmente correcto. É neste contexto que podemos enquadrar *Moby Dick* e *Hero, Captain and Stranger* (Fig. 74), cujo título também ele é duplamente construtor do sentido na apresentação da obra. Formalmente, apresenta várias soluções, entre filme e

instalação, na apresentação dos seus adereços cenográficos em contexto galerístico. Vale e Ferreira estruturam esta obra conjunta numa estética irrepreensível no que diz respeito às questões formais. É um filme que recupera o romantismo de autores homossexuais nas suas interpelações nestes submundos e nas óbvias construções relacionais.



Fig. 74 - JPV e Nuno Alexandre Ferreira, *Hero, Captain and Stranger*, 2009  
Fotogramas (P/B, com, 68 min)

Vale imprime parcialmente um modelo já testado em Warhol (*Blow Job*, 1964), suprimindo o som nas cenas sexualmente explícitas (em Warhol, contudo, não há cenas explícitas, apenas a sugestão) deslocando o contexto sexual para uma leitura estética, já que o som é um factor primordial na construção do desejo e da excitação que a pornografia cinematográfica possibilita. E esta leitura, no entendimento que se pode construir aqui, também possibilita um desvirtuar da importância do género, e que permite uma leitura para todos os públicos e em diversos contextos (Lapa & Sharp, 2008). O interesse que Vale demonstra pelo sexo, prende-se com o facto de poder interrogar os espectadores no

domínio dos preconceitos e no modo como esses preconceitos se formam e sedimentam. O facto das temáticas sobre sexo se instalarem por norma, num universo privado e tabu, permite uma sedimentação acessível para a experimentação visual.

O filme apresenta um jogo entre a presença da metáfora, no discurso em *voz-off*, ou a sua ausência, quando surgem cenas sexualmente explícitas, recorrendo contudo à construção perceptiva por parte do espectador/ fruidor, devidamente carregado dos filtros necessários para a sua leitura, por um lado, por estar na presença de um projecto claramente pornográfico e por outro, pela evidente associação *gay*. Neste ponto, Vale assume de um modo claro, a sua orientação sexual, como uma condicionante na conceptualização dos projectos, sem esquecer a sua origem e o seu sexo. Reúne, sexo, género e identidade como factores de génese nos seus processos criativos, sem contudo se deixar absorver demasiado nessa apologia, abrindo o seu discurso a leituras globais (Vale, Identidade e *queer*: provocação ou afirmação? Entrevista a J.P.V., 2013).

Na quase totalidade, a construção irónica e subliminar da sexualidade, é apresentada pelos referentes materiais que habitam os jogos de sedução e prazer. Esta transposição do corpo pelos objectos que o representam nos seus actos mais íntimos, asseguram de certo modo, a presença pública em situações simbólicas que, não sendo rejeitadas de um modo geral, também não são validadas e preferencialmente, votadas a pouca ou nenhuma atenção.

João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira encontram ocasionalmente algumas oposições à exposição pública, como o caso do cancelamento de uma exposição em 2011, intitulada ***P-Town*** no Espaço Arte Tranquilidade, (de capitais privados), no que os autores afirmaram tratar-se de uma questão homofóbica, minimizando posteriormente a questão. Contudo, em resposta a esta polémica, a empresa reage com base no distanciamento dos valores da empresa ao que os artistas pretendem, pela possibilidade de polémica que os conteúdos propostos poderiam suscitar, afastando-se da controvérsia através da relação que a empresa (Companhia de Seguros Tranquilidade) estabelece com as galerias responsáveis pela programação.

***P-Town*** foi apresentada publicamente ainda em 2011, com o apoio da Câmara Municipal de Lisboa, na Galeria Boavista. As obras apresentadas possuem características mais humoristas do que *hardcore*, como um *fanzine* com uma capa que apresenta uma paródia fálica, ou um conjunto de toalhas de praia com inscrições/ *slogan* em stencil, com

frases como *'legalize butt sex'* ou *'AIDS is killing artists, now homofobia is killing art'*, ou um colorido conjunto de objectos com características fálicas, atados com uma corda e pendurados no tecto, com o sugestivo título de *P-Town (Butt Plugs)*.

*P-Town* (2011) é uma manifestação contra a homofobia, apresentado como uma citação a um conjunto de factos históricos e memórias da cidade norte-americana Provincetown, onde João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira realizaram uma residência artística. Vale refere uma censura constante ao seu trabalho, a que atribuí origens homofóbicas, sem se sentir pressionado para qualquer outra orientação formal. Neste projecto, não existe qualquer imagem sexualmente explícita ou com conteúdos sexuais, contudo, os seus conteúdos interferiram nas políticas da empresa (Vale, 2013).

A obra de João Pedro Vale tem tanto de paródia como tem de imitação burlesca do sério e partir de um firme compromisso social com as minorias sociais (diga-se, sexuais), que se apresentam como preocupações vitais no seu trabalho, oportunamente de uma forma mais ou menos explícita e combinando a inocência do ser com a violência sobre o ser. Interpreta os dados exteriores sociais e políticos, na sua investigação formal e conceptual, tentando afastar-se das recusas por antecipação a eventuais processos de rejeição e censura, particularmente na questão homofóbica, recorrente na sua produção.

### **Barahona Possollo: Um paradoxo subversivo.**

A reacção imediata à pintura de Barahona Possollo passa por determinar se o realismo declarado responde às fantasias históricas de uma noção anacrónica de academismo. Esta interrogação deve-se particularmente à mudança de paradigmas formais e tecnológicos que no presente permitem modos distintos de fazer passar a mensagem, recusando códigos tradicionais das artes plásticas, apesar de uma evidente cristalização dos meios alternativos. A sedimentação da imagem fotográfica que se instalou definitivamente nos territórios multidisciplinares das artes plásticas, e que evoluiu para a imagem em movimento (película, vídeo), possibilitou novos campos de experimentação formal, mas também novas formas de interpretação nos discursos propostos, reinventando a citação visual a níveis só possibilitados pela tecnologia digital.

Do mesmo modo, uma abordagem na categoria do que representa ‘académico’ ou ‘anacrónico’ aplicado à pintura tem aqui uma leitura facilitada, já que estes adjectivos, no contexto em questão, só possuem utilidade em conjunto e isolados permitem leituras antagónicas e que se desviam deste enquadramento pictórico específico. Na delimitação particular deste documento, a categorização de estilo, bem como as questões técnicas adjacentes aos modos de formar, assumem-se como um factor exterior à interpretação das temáticas sexualmente explícitas e de igual modo, aos processos conceptuais que estruturam os próprios modos de operar, quer na disciplina da pintura, exactamente no sentido duplo que a palavra pode assumir, quer no recurso a outras linguagens visuais, permitindo uma análise dirigida aos conteúdos.

Possollo estabelece uma relação incontornável entre comunicação e técnica, quando alia um sentido literal da realidade, ainda que de modo ficcional, ao retirar dos pressupostos contemporâneos as implicações da fotografia, representando o que é próprio. Afastando-se do geral, pode manipular livremente no suporte da pintura o acidente formal que por vezes surge através da objectiva e que não é imediatamente perceptível. Neste sentido, a sua pintura assume contornos pragmáticos bem determinados, opondo-se às características ficcionais que a fotografia alcança. Até porque a manipulação fotográfica, ao se afastar da sua função documental, posiciona-se como um *medium* que comunica em simultâneo, realidade e artifício (Steiner, 1995)<sup>137</sup>. A pintura, por sua vez, tem propriedades cosméticas que possibilitam construções intermináveis, quer nos situemos num plano formalista e gestual, quer nas representações do natural ou nas suas interpretações viciadas nos processos criativos.

Possollo anarquiza esta situação e transporta-nos para uma ideia de realidade que a torna mais verosímil que a própria fotografia, aliada a questões como a expressividade, a manipulação da cor ou o gesto, independentemente da sua posição numa hierarquia de interesses, e que aqui se reduz ao imaginário sexualizado e no modo como o seu trabalho atinge, ou não, dimensões políticas e/ ou sociais.

---

<sup>137</sup> Steiner socorre-se da interpretação de Rudolf Arnheim (*On the Nature of Photography*, 1974), que determina na fotografia uma forma de recusa contra a forma, enquanto característica de todas as artes tradicionais.



Fig. 75 - Barahona Possollo, *Picante*, 2013  
Óleo sobre tela em madeira, 100 x 100 cm  
Cortesia do artista

Para o enquadramento pretendido aqui, é na exposição *All You Can Eat*, de 2013, que podemos de uma forma inequívoca, posicionar o pintor na sua perspectiva provocatória e mesmo subversiva, em que apresenta conteúdos sexualmente explícitos, muito próximos de uma *'pornografia renascentista'*, termo que surge em diálogo, por associação da temática à proximidade técnica e formal, bem como do modo sugestivo e tangencial com que Possollo aborda os jogos de sexo nas suas pinturas. Reconfigura a temática, à semelhança das primeiras pinturas do género, como em Sandro Botticelli (*Nascita di Venere*, c. 1482-85), fortemente controversa na época, ou como Gian Caraglio, em metáforas penetrantes no imaginário clássico e que ainda hoje, passados cinco séculos, se manifestam de um modo controverso.

*All You Can Eat* foi apresentada como uma *'instalação de pintura'*<sup>138</sup>, num espaço privado e preparado para o efeito, numa artéria de grande tráfego e passagem

---

<sup>138</sup> Possollo, B. (2013). *All You Can Eat*. Lisboa: © Barahona Possollo.

pedonal muito densa, na Praça do Príncipe Real, uma das conhecidas e confluentes zonas de Lisboa. Não se registaram oposições, a avaliar pelas reacções dos visitantes aos conteúdos sexualmente explícitos expostos e disponíveis no interior da galeria, mais interessados na qualidade da pintura e no seu autor, do que propriamente nas dependências de género e um pouco timidamente, na questão da identidade sexual, através de uma única representação no domínio do transgénero.

O enquadramento do género surge quando uma influente agenda cultural lisboeta associa esta exposição na secção *queer*. Não sendo conclusivo, é contudo factual, até porque o contexto social relativo às questões morais é um território móvel e arbitrário, deslocando-se cronologicamente em contextos subsidiários, com mais ou menos aproveitamento político.



Fig. 76 - Barahona Possollo, *InCulo*, 2012  
Óleo sobre tela, 40 x 40 cm, colecção particular  
Cortesia do artista.

Estas variações permitem a Possollo desconstruir a abrangente fronteira classificativa entre erótico e pornográfico, estruturado em interpretações, por vezes intuitivas das questões morais, relativizadas cronologicamente e que possibilitam no presente a apresentação destes conteúdos (Possollo, 2012/ 2013).

Esta leitura faz-se em oposição ao que se podia apresentar publicamente há cerca de vinte anos atrás, no contexto galerístico português, com claras respostas negativas por parte dos públicos para estes conteúdos, como em Acácia Maria Thiele, que ao auto-representar-se na sua obra, suscitou críticas na dependência de uma utilização do corpo enquanto objectificação para um olhar masculino (leituras herdeiras dos programas feministas mais conservadores das décadas de 1970 e 1980) ou Luís Herberto, cuja exposição *Sonhos Húmidos* provocou leituras reactivas e de recusa, com acusações de obscenidade associadas a uma carga misógina.

Há uma constante de provocação porno-erótica ocasional ao longo do percurso de Possollo, porém, o conjunto exposto em *All You Can Eat* configura-se como a primeira apresentação do pintor dedicada inteiramente à temática. Estas pinturas revisitam não apenas a própria história da pintura, na sua adaptação formal, mas exploram códigos e rituais comuns à pornografia. Apresenta também a auto-representação enquanto espectador/ *voyeur*, ao qual não se permite mais que um posicionamento passivo. A este propósito, refere uma responsabilidade agravada de si próprio enquanto espectador da pintura que realiza, remetendo a passividade como um atributo distante da virtude (Possollo, 2012/ 2013). Do mesmo modo, proporciona uma leitura ambígua, na medida em que não se disponibiliza apenas a si próprio à exposição: denuncia também todos os espectadores que ao se prestarem à interpretação destas pinturas proto pornográficas, assumem também a condição de *voyeurs* passivos, limitados ao olhar e reduzidos ao espaço público.

A pintura provocadora de Possollo é realizada para o consumo privado, recorrendo da sua presença impactante em espaços públicos legitimados nos protocolos artísticos para a validar também enquanto *high art*, uma acção que é igualmente declarada em John Currin, pintor norte-americano que actua nos territórios do sexualmente explícito e que herdou de Koons o rótulo de *bad boy* da pintura americana. Currin desenvolve o seu trabalho em constantes citações históricas a um género de pintura comum em Jean-Honoré Fragonard (1732-1606) ou Boucher, montando um diálogo pictórico em conjunto

com a tradição americana de Norman Rockwell no imaginário realista popular. As mulheres que Currin representa têm quase sempre uma aparência perversa, libidinosa, enquadradas em composições que se harmonizam entre o grotesco e o belo padronizado para a figura feminina nas sociedades ocidentais. São muitas vezes imagens caricaturais, às quais Currin acresce uma técnica com influências renascentistas, em que representa a genitália em toda a sua *'glória purpura e rosa'*, num amontoado de referentes gráficos e à qual a ironia não passa despercebida (Homes, *V.F. Portrait: John Currin*, 2011).



Fig. 77 - Barahona Possollo, *Amargo*, 2013  
Óleo sobre tela sobre madeira, 100 x 100 cm  
Cortesia do artista

Possollo, por sua vez, move-se circunscrito a representações que herdaram os corpos idealizados do programa clássico, aos quais acresce a provocação que as abordagens ao sexo permitem.

Não é uma pintura politizada, nem sequer um manifesto de género e identidade, *queer* ou heterossexual. É uma pintura de sedução que promove uma carga hedonista, e que paradoxalmente se afasta da carga obscena atribuída às imagens pornográficas,

precisamente pelas qualidades plásticas que o próprio meio declara. Esta leitura distancia-se radicalmente do que Linda Nochlin propõe, ao situar *L'Origine du monde* (Courbet) no mesmo plano das fotografias pornográficas contemporâneas ao artista (Nochlin, *The Origin without an Original*, 1986) numa perspectiva redutora, carregada dos ideais anti pornografia feministas, mesmo quando *L'Origin...* se permite reproduzir repetidamente em revistas sobre sexo e não sobre arte (Dennis, 2009). Nochlin refere mesmo que apenas conhece *L'Origin...* através de reproduções ou descrições, dissimulando a afirmação em questões sobre originalidade e origem, num jogo de palavras enganador, apresentando contudo um artigo que se revela como um *happening* reprográfico sobre a pintura de Courbet, de acordo com as reproduções existentes em várias publicações, esquecendo-se das óbvias limitações do contexto gráfico (de qualidade reduzida), afirmando então que sem a pintura original (obra de arte), as reproduções são idênticas à fotografia pornográfica.



[Parte III]

PROJECTO PRÁTICO DE PINTURA

[Cap. 8]

**Enquadramento experimental e *Portfolio***



[Cap. 8]

## **Enquadramento experimental**

Na proposta para a realização desta tese, e no que diz respeito às práticas de pintura, estavam consagrados três projectos para exposições, de acordo com um programa de estudos destinado a analisar as reacções dos públicos, aprovado no Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Foi cumprido o programa e analisados os dados pretendidos.

### **Bases conceptuais do projecto: *Sonhos Húmidos***

**Galeria Quadrum, 2003**

A investigação apresentada neste documento tem como ponto de partida questões controversas, morais e sociais, em resultado das reacções públicas ao conjunto de pinturas sexualmente explícitas, apresentado na exposição individual *Sonhos Húmidos* (2003) realizada na Galeria Quadrum, em Lisboa.

Reconhecida publicamente no meio artístico como um espaço de experimentação nas artes plásticas, a Galeria Quadrum, dirigida por António Cerveira Pinto, de 1999 a 2004, apresentou uma programação ecléctica, porém polémica, em alguns dos seus momentos, destacando a experimentação em temáticas críticas e controversas socialmente, fundindo características institucionais num espaço privado. São precisamente esses momentos que nos trazem uma temática habitualmente excluída dos territórios sociais e artísticos dos públicos portugueses: sexo e pornografia.

A primeira abordagem ao tema está integrada num projecto curatorial de Cerveira Pinto, intitulado '*Verão*', *A Galeria como Atelier e Seminário* (2001), configurando um programa colectivo em formato de residência, estruturado na produção artística de temáticas sexualmente explícitas de José Carvalho e Luís Herberto, (Pinto, Entrevista a A.C.P., 2013).

*Sonhos Húmidos* é o momento seguinte, resultante de um programa experimental desenvolvido pelo pintor, em torno da provocação e da transgressão, assumindo conteúdos declaradamente pornográficos e controversos e estruturado para desafiar mentalidades moralistas. Surge na sequência da exposição anterior intitulada *Da Virtude*, apresentada na Casa do Corpo Santo, em Setúbal, em que o pintor explorou questões como o pecado e a virtude.

As duas exposições na Galeria Quadrum não são apenas à volta do sexo e da pornografia: são também construções críticas dos seus autores sobre a anti pornografia e sobre a sua desconstrução social, nos jogos com a moral, com as mentalidades e com a liberdade de expressão, recuperando as interrogações formuladas e que são estruturantes neste documento para a interpretação de manifestações artísticas à volta destas temáticas e no território português.

Pode a representação explícita do sexo ser considerada pornografia, no modo obsceno e interdito? E pode a pornografia instalar-se de um modo legítimo no universo restrito das artes plásticas? Foram estas as questões fundamentais lançadas à discussão e aplicadas ao contexto português, dada a inexistência de manifestações nesse sentido, isto é, denotando-se uma ausência de obras declaradamente figurativas e com representações explícitas do sexo, contrastando com a dimensão exterior e em casos internacionalmente reconhecidos, mesmo em Portugal, como Jeff Koons ou Robert Mapplethorpe, sem esquecer a presença da revista francesa Photo, muito presente nos alfarrabistas de Lisboa, representando um referencial para acesso a fotógrafos como Cartier-Bresson (1908-2004) ou às temáticas eróticas de David Hamilton (n.1933).

*‘Verão’, A Galeria como Atelier e Seminário e Sonhos Húmidos* destacam-se como dois momentos expositivos únicos, não apenas na cena galerística lisboeta, como em todo o território português, provocando reacções antagónicas, revelando-se paradoxalmente incómodas e aparentemente invisíveis ao domínio público geral, apesar da divulgação em revistas mediáticas como a Umbigo<sup>139</sup>, ou algumas entrevistas em canais privados.

---

<sup>139</sup> Umbigo 7, 2003: Herberto, L. (Novembro de 2003). Luís Herberto: "Sonhos Húmidos". 58-59. (E. Garcia, Entrevistador) Lisboa.

O programa para '*Verão*' envolvia a realização de um filme *porno*, em directo e em presença do público, que poderia assistir às filmagens através de pequenos orifícios existentes nas paredes de uma caixa construída para o efeito, dando início a um 'ciclo reactivo ao conservadorismo instalado', de acordo com as afirmações de Cerveira Pinto a propósito do meio galerístico (Pinto, Entrevista a A.C.P., 2013). O aparato cenográfico desta esta instalação/ *performance*, dos actores contratados e da equipa de filmagens, que entre cabos eléctricos, projectores e computadores, fazem ressaltar um *happening* de características únicas, culminando num extenso conjunto de registos vídeo, em formato *HD*, configurando o *making off*<sup>140</sup> como o produto documentado final e artístico. Este registo directo não se delimita apenas aos actores na representação do seu papel, incidindo nas reacções dos espectadores, que tentavam observar a acção nos reduzidos orifícios do *peep-show*, a visualizarem a acção projectada em directo nas paredes traseiras do jardim da galeria ou a fotografarem como podiam, por cima da grande sala/ caixa construída dentro da galeria e onde decorria toda a acção pornográfica ou pelo menos, a sua tentativa.

Das filmagens de '*Verão*', resultou um filme pornográfico que entra no circuito comercial, com o título *Fantasia na Galeria*, parodiando os lugares-comuns dos discursos coloquiais e caricaturais sobre relações privadas entre artista e galerista, cuja montagem final incluía cenas filmadas em estúdio, uma vez que o ambiente da galeria se tinha revelado pouco propício ao desempenho sexual dos actores contratados.

Por sua vez, *Sonhos Húmidos*, representa igualmente um confronto com o meio galerístico no território português, que sistematicamente recusa intervenções desta natureza, associando também questões morais consequentes de um ambiente constrangedor que se vivia em Portugal nesse período, devido a um escândalo de proporções mediáticas inquestionáveis, relacionado com o abuso sexual de crianças. Este projecto de pintura foi estruturado nos pressupostos da provocação a um ambiente conservador e apresentado justamente num período que reunia as características ideais para questões reactivas, beneficiando do contexto social que mantinha uma pressão e um medo colectivo sem precedentes e que afectava directamente os portugueses nos modos de agir e de se expressar publicamente (Garcia, 2003). Assim, nas circunstâncias da época

---

<sup>140</sup> Representa todos os registos (vídeo e som) não tratados, sem montagem ou qualquer outra intervenção que ultrapasse o registo directo e primário.

e numa exortação assertiva ao enquadramento redutor em que se vivia, Cerveira Pinto, no texto de abertura da exposição, alerta para os perigos de uma possível perda de liberdade:

*‘ (...) Decidi mostrar as pinturas de Luís Herberto neste momento por um simples motivo: o abuso sexual de crianças e pedofilia deve ser denunciado, exposto e severamente punido. Mas temos de ter atenção aos moralistas, habitualmente no centro-direita, que aproveitarão esta oportunidade para atacar direitos democráticos e a liberdade em geral, bem como as liberdades sexuais obtidas nos últimos 100 anos. ’<sup>141</sup>*

O conjunto de pinturas que compõe *Sonhos Húmidos*, pela natureza sexualmente explícita que apresenta, na representação de uma temática extremamente interdita, com cenas de zoofilia e masturbação feminina, propõe-se inicialmente como o meio ideal para a provocação do público, avisado à entrada da galeria dos conteúdos eventualmente perturbantes. Só se conhece uma queixa por obscenidade, num telefonema anónimo para as autoridades policiais e sem consequências legais, quer para a galeria, quer para o artista, ou alguns comentários, entre alguns habitantes do bairro anexo ao Palácio dos Coruchéus, que habitualmente se movimentavam no jardim anexo aos grandes panos de vidro da galeria, com observações reactivas à visibilidade destes conteúdos para o exterior, dado ser um local de brincadeira das crianças do bairro, bem como comentários no mesmo sentido, de alguns artistas dos *ateliers* dos Coruchéus<sup>142</sup>.

Aparentemente, e neste ponto, assume-se a existência de condições sociais e de uma mentalidade que permite a presença de obras desta natureza, associada porém a uma ideia comum de prevaricação por parte dos artistas e que a liberdade de expressão é um direito adquirido num enquadramento democrático, como consequência natural do regime político repressivo anterior.

---

<sup>141</sup> Cfr. Pinto, António Cerveira. “Luís Herberto/ Sonhos Húmidos.” <http://luisherberto.com>. 2 de Novembro de 2003. <http://luisherberto.com/page13/page13.html> (acedido em 8 de Setembro de 2013). Previamente em Pinto, A. C. (2 de Novembro de 2003). *Sonhos Húmidos*. Obtido de <http://radio.weblogs.com/0130374/2003/11/02.html> (link desactivado).

<sup>142</sup> Herberto, L. (25 de Março de 2008). TimeOut/ Lisboa #26. (E. Garcia, Entrevistador) TimeOut/ Lisboa #26.

Neste conjunto de pinturas, não está em causa uma apologia do prazer ou um elogio amoroso, como em *Made in Heaven*, de Koons ou os vários *portfolios* sexualmente explícitos de Mapplethorpe. É uma exposição sobre pornografia, mas não é pornografia (Pinto, 2003). Sobretudo se a referência ao termo se estrutura na interpretação que actual e consensualmente construímos na fusão de dados que sustentam as nossas experiências culturais. Contudo, configura-se nos territórios da obscenidade, numa temática proibida, que suscita estudos significativos na área da psicologia e igualmente a atenção legal e consequente criminalização (Beetz & Podberscek, 2005). Esta compilação de textos editada por Beetz e Podberscek, por exemplo, faculta exemplos históricos e citações que através da história, permitem uma leitura sobre factos inequívocos, incluindo algumas narrativas de uma realidade degradante, como a de Nikolaus (Klaus) Barbie (1913-1991), um dos nazis responsáveis pelo Holocausto e que forçou as prisioneiras judias a actos sexuais com animais, ou o Dr. Josef Mengele (1911-1979), no mesmo contexto nazi, que realizou experiências que visavam cruzar humanos com animais, na tentativa de criar um ser híbrido que eventualmente substituísse a força laboral escrava (Beetz & Podberscek, 2005)<sup>143</sup>.

Este pequeno desvio permite-nos uma leitura mais agressiva da temática e distante das ficções fantasiosas à volta da bestialidade, muito comuns na mitologia Grega, que conhecemos bem através das fábulas de Ovídio e do seu livro *Metamorfoses*, um poema narrativo considerado a sua obra mais importante, bastante traduzido e que serviu de referência e como um recurso metafórico inesgotável no universo renascentista, possibilitando todo um programa iconográfico sexualmente sugestivo. Foi influente na literatura, música e pintura, permitindo assim contornar os rígidos códigos morais que estabeleciam as normas de conduta da época e que ainda hoje permite interpretações visuais diversas<sup>144</sup>, como por exemplo, associando na arte contemporânea artistas como Ghada Amer e Tracey Emin, em que Giulia Lamoni constrói um sugestivo texto acerca da metáfora feminista (Lamoni, 2011). Toda a representação mitológica em *Metamorfoses* está repleta destas transfigurações que se assumem como como artifícios circunstanciais, que permitem não apenas estas narrativas de violência sexual, do estupro,

---

<sup>143</sup> Beetz, A. M., & Podberscek, A. L. (2005). *Zoophilia. Sexual Relations with Animals*. New York & London: Bloomsbury.

<sup>144</sup> Consultar: Ovídio. (2007). *Metamorfoses*. (P. F. Alberto, Trad.) Lisboa: Livros Cotovia.

e das relações daí decorrentes, como também permitem construir modelos ficcionais plausíveis no imaginário erótico: Europa, Leda, com Júpiter mimetizado de touro ou cisne. Arachne, que é efectivamente uma artista, com as suas tapeçarias e bordados, para rivalizar com a deusa Athena, passa deste modo estas histórias de abusos, de estupros e de metamorfoses, ao bordar imagens de várias mulheres possuídas pelos deuses contra a sua vontade. (Lamoni, 2011).



Fig. 78 - Vista da exposição na Galeria Quadrum, 2003

Em *Sonhos Húmidos*, a presença destas pinturas e alguns desenhos, torna-se agressiva no espaço da galeria, pela aparente indiferença no modo como é tratado plasticamente o tema e a figuração, sem jogos humorísticos ou desviantes de uma realidade que se pretende directa e sem rodeios. Há um rigor anatómico declarado, que permite uma verosimilhança perceptiva da forma, construída no gesto e na expressão gráfica. Neste campo, permite-se uma leitura que poderia resvalar para um ‘desenho pintado’, não fosse a utilização massiva da tinta de óleo e da cor, aplicada em grandes quantidades e em grandes formatos, ampliando o efeito do tema, preenchendo completamente toda a galeria.

Esta imposição dos quadros aos espectadores é uma característica do pintor, que produz quase sempre em grandes formatos e deixa que as pequenas dimensões, muito

raras na sua obra, assumam por vezes um lugar de destaque, como habituais apontamentos compositivos ou de cor, como se faz na pintura.

*Sonhos Húmidos* é estruturada conceptualmente como um elogio da anti pornografia, intencionalmente como um *happening* provocatório, a que se lhe junta algumas acusações pontuais de misoginia e de obscenidade, resultando numa materialização plástica a evitar, apesar das leituras críticas positivas relativas a questões técnicas e que em simultâneo, se afastam da temática. Admite o discurso padronizado feminista da objectificação da mulher, em imagens cuja função se circunscreve apenas ao prazer e como reflexos da vontade do olhar masculino (Williams L., *Hardcore: Power, Pleasure and the 'Frenzy of the Visible'*, 1989).



Fig. 79 - Vista da exposição na Galeria Quadrum, 2003

Do mesmo modo, permite observar que há olhares diferentes para espectadores masculinos ou femininos, em contextos geográficos diversos, para conteúdos que exibem uma natureza subversiva e que expõem uma sexualidade que foge aos padrões sociais, geralmente considerada degradante. Aliás, é nesta categoria de representação mimética, que se entendem reacções tão negativas e indignadas de uns, a par da exaltação da técnica por outros, pelo rigor da forma que o desenho anuncia. O filtro do desenho está sempre associado ao autor.

É mesmo nesta pulsão do traço e do risco, que todo o processo pictórico é estruturado, desenhando compulsivamente nos próprios suportes, tela ou papel, com barras de grafite, carvão, óleo em barra, pincéis gastos, enfim, tudo o que permita um registo directo, rápido e narrativo. É por esta razão, que por vezes, não existem os habituais desenhos preparatórios e denunciadores. Quase sempre. A investigação visual para este projecto consistia sobretudo na recolha de conteúdos pornográficos desta natureza, através da internet, que no início deste terceiro milénio, estava já completamente disseminada sem restrições, com excepção de alguns conteúdos pagos.



Fig. 80 - *Sonhos Húmidos*, 2001/ 03  
Óleo sobre tela, 202 x 202 cm, colecção do autor.

A apresentação de *Sonhos Húmidos* impedia progressivamente o público de qualquer escape: todas as imagens são sexualmente explícitas e a parafilia é um choque para as mentes mais distraídas, com telas de grande formato, impossíveis de fugir, contudo, pela configuração da exposição, essa reacção não seria imediata, pois as pinturas de grande formato estavam em painéis paralelos ao sentido obrigatório para quem

quisesse visitar a exposição. Apenas estave livre um longo e estreito corredor em toda a extensão da galeria, dirigindo os espectadores para um políptico que ocupou toda a parede do fundo, sendo esta a única pintura não sexualmente explícita, contudo, carregada de sugestões, que por associação se mantinha no mesmo registo.

Todos os elementos relativos às reacções de público e galeristas foram objecto de análise e sujeitos a interpretações, aproveitando o contexto em que o pintor dá por terminado o vínculo com a Galeria Quadrum, iniciando um programa individual de estudos nesta temática.

No final de 2008, apresenta na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), sob a orientação do Professor Ilídio Salteiro, a proposta relativa à investigação que aqui se apresenta, incluindo a realização de três exposições, de modo a obter dados do público auxiliares à construção de conceitos anexos às práticas de pintura.



## Projecto 1 de Pintura: *Amuos e Desamores*

Cidadela de Cascais, Dez 2008/ Jan 09

*Amuos e Desamores* é uma exposição conceptualizada para inverter os filtros negativos à volta do pintor e da sua obra, desde o local escolhido para a tornar pública, (Cidadela de Cascais/ Câmara Municipal de Cascais), com características institucionais e declaradamente de grande acesso para os público genéricos, locais ou turistas, com uma divulgação institucional.

Apresenta um conjunto de pinturas numa temática à volta das relações amorosas e surte o efeito esperado, resultando no retorno de alguns colecionadores, que por sua vez não deixaram de referir os momentos anteriores, classificando *Sonhos Húmidos* como um ‘*projecto pouco recomendável para a realidade portuguesa*’, revelando o modo como a exposição ainda estava na memória e se revela prejudicial para uma carreira artística. São pinturas de grande formato, acompanhadas de concisos estudos em papel, em interpretações emotivas da figura humana, com sugestões eróticas implícitas ou sugeridas (Pereira, 2008).

Há um forte processo de autocensura na conceptualização e produção de *Amuos e Desamores*, invertendo as intenções provocatórias manifestas em *Sonhos Húmidos*, (pela recorrência de associações negativas entre a pintura e o pintor), muito por conta de uma ‘sobrevivência social’, mais que económica. Contudo, o manto de prevaricação e obscenidade instalou-se com alguma insistência, em interrogações na imprensa relativas à possível recorrência de temáticas transgressivas (Herberto, TimeOut/ Lisboa #26, 2008).

*Amuos e Desamores* foi apresentada em conjunto com outras seis exposições individuais, num projecto curatorial do próprio, denominado *ArTzine*, tendo sido editado um catálogo integral<sup>145</sup>.

---

<sup>145</sup> Herberto, L. (2008/ 09). *7 Projectos Individuais*. Lisboa: ArTzine Projectos. Textos de Fernando António Baptista Pereira. (disponível em formato PDF <http://artzine-agenda.blogspot.pt/p/cidadela-de-cascais.html>)



Fig. 81 - *Amuos e Desamores*, 2008  
Óleo sobre tela, 195 x 195 cm

## **Projecto 2 de Pintura: *Sonhos Húmidos II***

**Fábrica Braço de Prata, Dez 2009/ Jan 10**

*Sonhos Húmidos* foi alvo de uma segunda experimentação visual, de modo a confirmar ou contrariar questões registadas a partir da exposição da Galeria Quadrum, a partir da única pintura dentro da temática da masturbação feminina que existia e exposta em 2003, já que tem sido uma característica do pintor, declarar o projecto seguinte no anterior, através de uma pintura ou desenho. As pinturas do segundo momento são todas sobre masturbação feminina e sem qualquer desvio ou sugestão para uma sexualidade controversa, com uma aceitação relativamente consensual, tendo algumas delas sido

realizadas por convite de Elsa Garcia (revista Umbigo), para figurar no livro *Coordenadas do Corpo na Arte Contemporânea*, com prefácio de Eduardo Prado Coelho e um ensaio de Bárbara Coutinho, em 2005<sup>146</sup>.

Contudo, o filtro criado pelas imagens de zoofilia estava ainda muito nítido, sobrepondo-se ao próprio autor, mantendo um clima de desconfiança por parte dos colecionadores e galeristas, mais interessados numa produção idêntica à anterior a 2003.

Este contexto de recusa serve também como pretexto catalisador para continuar a recolha de dados, já no contexto académico, permitindo continuar a testar a validade da temática em algumas exposições posteriores, como na Fábrica Braço de Prata, em 2010, a segunda exposição proposta no projecto inicial de tese, onde foram expostas algumas pinturas relativas à temática da masturbação feminina, da série *Sonhos Húmidos*, em conjunto com novas pinturas, preparadas para o primeiro projecto, intitulado *Amuos e Desamores* (Cidadela de Cascais, 2008/ 2009), contudo não expostas em Cascais, destacando-se elementos provocatórios apenas a nível textual, como por exemplo, em *Está mesmo a apetecer-me um felattio...* (2008/ 10, Fig. 82). Ao assumir intenções ditas pornográficas nas propriedades conceptuais desta pintura, implicando também propósitos de estimular e/ ou provocar o seu espectador, torna-se admissível que será de igual modo tratada como tal pelo seu público ocasional. Este atributo textual é indicador e decisivo nesta interpretação, dadas as suas propriedades contextuais.

A pintura em questão é totalmente desprovida de conteúdos ou atributos sexualmente explícitos, pelo que só no princípio intencional definido anteriormente é reconhecida enquanto tal e apenas se admitirmos a hipótese do estímulo sexual como propriedade única da pornografia. Contudo, nesta pintura, logo, em pelo menos todas as pinturas de características semelhantes (que não sejam representações sexualmente explícitas, mas que sejam intencionalmente e provocatoriamente conceptualizadas com intenções pornográficas) por ausência destes atributos, é aceitável que se substitua pornografia por provocação de carácter intencionalmente pornográfico.

Como dados concretos desta pequena experiência resultou também uma recusa por parte de algum público, em aceitar esta pintura após a leitura do título, mudando de opinião em relação a comentários anteriores, relativos a dados técnicos ou expressivos,

---

<sup>146</sup> Coutinho, B., Coelho, E. P., Garcia, E., & Matos, M. (2005). *Coordenadas do Corpo na Arte Contemporânea*. (E. Garcia, & M. Matos, Edits.) Lisboa: Umbigo, Associação Cultural.

demonstrando que o título é condicionador para a leitura da obra, como também é possível observar em *Blow Job*, de Warhol (1963).



Fig. 82 - *Está mesmo a apetecer-me um fellatio*, 2008/ 10  
Óleo sobre tela, 130 x 130 cm

### **Projecto 3 de Pintura: *Nós e todos os outros...*, 2011**

**Fundação D. Luís, Cascais, 2011**

**ISEG, Lisboa Nov 2011/ Jan 12**

**Hospital Universitário de Coimbra, 2012**

*Nós e todos os outros...* representa o terceiro momento expositivo enquadrado no projecto de pintura para a presente tese e de igual modo, o culminar das práticas de representação e que antecedeu a redacção da mesma. Foi apresentado primeiramente na Fundação D. Luís, em Cascais (30 Julho a 25 Setembro de 2011), seguidamente no

Instituto Superior de Economia e Gestão (ISEG), em Lisboa (23 Novembro/ 2011 a 26 Janeiro de 2012) e por último, no Centro Hospitalar Universitário de Coimbra (18 Junho a 11 Setembro de 2012).

Mantém os pressupostos conceptuais de *Amuos e Desamores*, na recusa da provocação através do sexualmente explícito e transgressor, porém, foram introduzidos alguns elementos sexualmente sugestivos, mas não totalmente explícitos e unicamente referentes a gravuras pornográficas japonesas de Katsushika Hokusai (1760-1849), organizadas no plano compositivo de um modo assexuado na presença da sociabilização, no que Leal refere como ‘*um espaço de pesquisa e provocação*’, para ‘*eliminar um dado, o sexual, que é no corpo social entendido como pecaminoso (...)*’, sem qualquer acção reactiva antagónica (Leal, 2012)<sup>147</sup>.



Fig. 83 - *Vida Secreta*, 2008/ 11  
Óleo sobre tela, 195 x 195 cm

---

<sup>147</sup> Leal, V. H. (2012). A fronteira da pele. Em O. M. Seco, *O Coração, Centro do Nosso Universo. A história da Cardiologia nos Hospitais da Universidade de Coimbra desde o século XIX*. (pp. 18-21, 88-91). Coimbra: Centro Hospitalar e Universitário de Coimbra.

A apresentação na Fundação D. Luís, em Cascais, uma instituição com um largo factor de impacto no meio artístico português, e igualmente com uma grande afluência, permitiu uma legitimação das obras e uma relegitimação do seu autor. Esta exposição revelou uma aceitação sem reservas, exactamente de acordo com os propósitos estabelecidos, permitindo uma leitura unicamente apoiada em questões técnicas e semânticas, na interpretação do projecto apresentado, segundo informações da própria instituição que o acolheu, de acordo com as reacções dos públicos visitantes.

De qualquer modo, como em *Amuos e Desamores*, as referências a *Sonhos Húmidos* mantêm-se, apesar de atenuadas, como no texto de Luísa Soares de Oliveira, a propósito dos elementos eróticos japoneses, quando refere ‘...numa exposição anterior, de animais que evoluíam em poses ambíguas com um modelo feminino...’ (Oliveira L. S., 2011), denotando claramente a imposição implícita destes dados, como se mantêm as referências à temática e do que a respectiva série representa na construção de uma imagem social do artista<sup>148</sup>.

*Nós e todos os outros...* foi seguidamente apresentada no Instituto Superior de Economia e Gestão, em Lisboa, através de uma parceria entre a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e o Instituto Superior de Economia e Gestão, em Lisboa, acrescentando alguns estudos de pequeno formato, impossibilitados de estarem presentes na Fundação D. Luís, pela carência de espaço disponível.

Em 2012, no contexto de uma exposição colectiva no Centro Hospital e Universitário de Coimbra são propostas várias pinturas à administração do CHUC pela curadora Olga Maia Seco, encontrando alguma resistência prévia, dado o carácter sexualmente sugestivo das três obras respectivas, nomeadamente *Vida Secreta* [2008/11, (Fig. 82)], *Dançam nos meus passos* (2010/ 11) e *Três é uma multidão* (2012), que não poderiam estar presentes num local de grande passagem, contudo, a situação foi contornada por Olga Seco, realizando-se a exposição com as referidas pinturas e sem qualquer resistência por parte do público ou da administração do CHUC.

---

<sup>148</sup> Oliveira, L. S. (2011). Dos corpos pouco gloriosos. Em L. Herberto, *Nós e todos os outros...* (pp. 7-8). Cascais: Fundação D. Luís.

Neste momento, é necessário esclarecer algumas questões importantes para o entendimento do percurso aqui apresentado e que se revelam basilares para o entendimento da escolha desta temática para uma tese em pintura.

*Sonhos Húmidos* nasce de uma intenção provocatória, face a alguns dados nos tecidos sociais, relativos a comportamentos gerais e questões como liberdade de expressão. A escolha de uma temática extremamente transgressiva é intencional, de acordo com uma manifesta e progressiva sexualização da cultura portuguesa, a partir de meados da década de 1990, acompanhando o que se passa no estrangeiro. São momentos paradoxalmente confusos, que exibem uma cultura sem pudor nas *sex-shops*, nos *reality-shows*, nos *media*, revelando até pelo vocabulário a evidente aculturação dos países anglo-saxónicos, contrastando com a classificação de conteúdos no cinema e com uma quase ausência desta temática na realidade das artes plásticas no território português.

A questão do escândalo da pedofilia é um forte catalisador para acelerar a apresentação de *Sonhos Húmidos*, contudo, o projecto foi adiado por um ano, devido à alteração da programação da Quadrum, em homenagem às vítimas dos acontecimentos dramáticos do 11 de Setembro, em Nova Iorque.

Apesar de o autor desenvolver habitualmente temáticas provocativas e transgressoras, *Sonhos Húmidos* estava projectado como um momento particular, fazendo parte de uma trilogia dedicada a variações temáticas sobre sexo, que não passou do seu segundo momento, e mesmo este, exposto em contexto de quase invisibilidade, em resultado das reacções extremamente negativas no tecido social, com claros e manifestos prejuízos morais para o seu autor.

O projecto de tese apresentado tem como base toda esta controvérsia, procurando, neste contexto, outras manifestações com consequências semelhantes, encontrando reduzidos exemplos de uma arte verdadeiramente transgressiva e considerada interdita aos públicos em geral: Luís Herberto, com a exposição de pintura *Sonhos Húmidos*, com representações de zoofilia, em 2003 e a parceria João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira em 2009, com *Hero, Captain and Stranger*, um filme pornográfico *gay*.



## PORTFOLIO

*Sonhos Húmido, 2003*

*Anuos e Desamores, 2008*

*Nós e todos os outros..., 2011*



*Sonhos Húmidos, 2003*





Fig. 84 - *Estudo (Sara)*, 2003  
Óleo e esferográfica sobre papel, 50 x 50 cm



Fig. 85 - *Estudo*, 2002  
50 x 58, 2 cm, esferográfica sobre papel

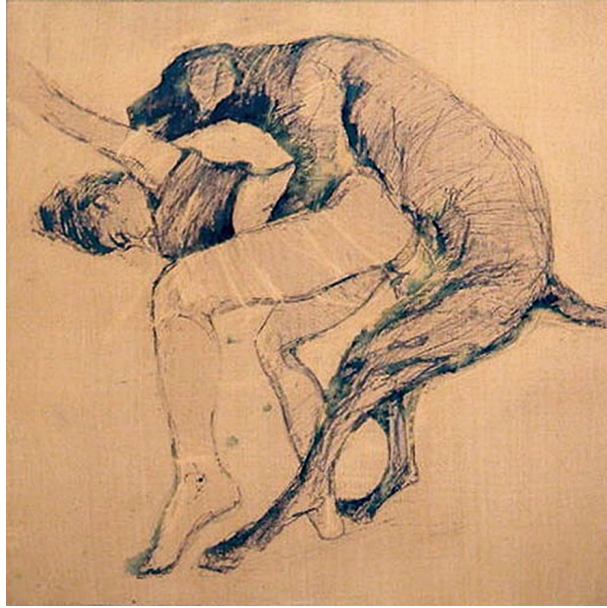


Fig. 86 - *Estudo*, 2002  
50 x 50 cm, tinta permanente sobre tecido crú sobre madeira

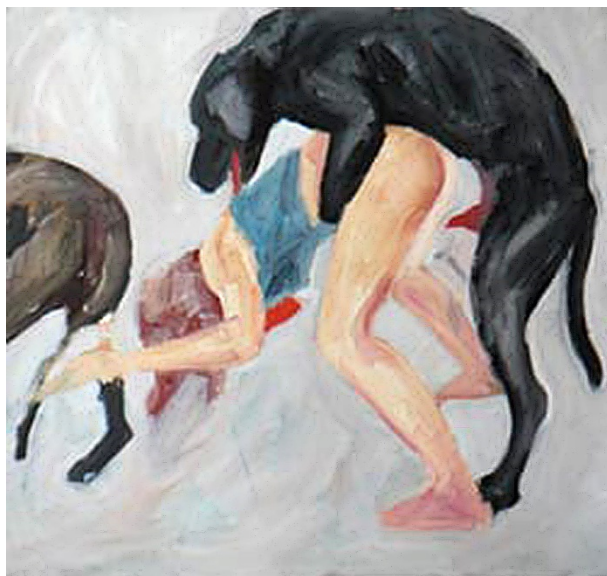


Fig. 87 - *Estudo*, 2001  
Óleo sobre papel, 94,4 x 100 cm



Fig. 88 - *Estudo*, 2002  
Óleo sobre papel, 70 x 100 cm

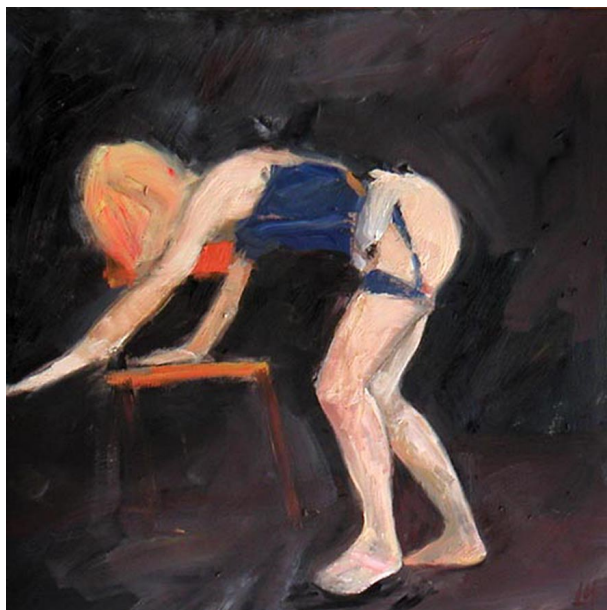


Fig. 89 - *Sonhos Húmidos*, 2002  
Óleo sobre tela, 50 x 50 cm

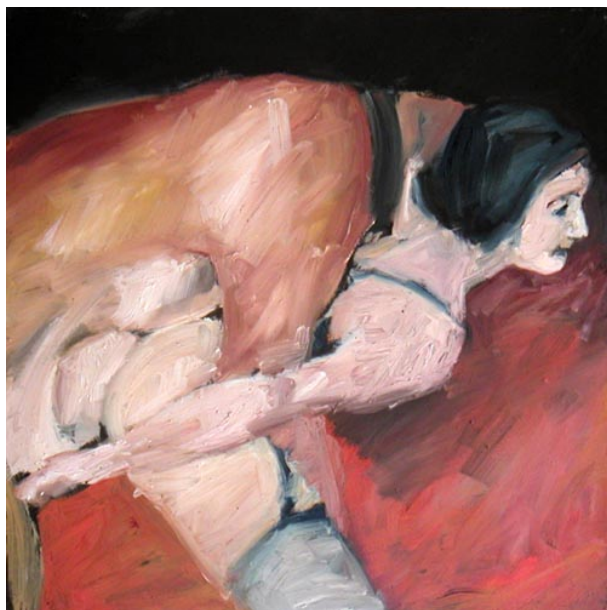


Fig. 90 - *Sonhos Húmidos*, 2002  
Óleo sobre tela, 50 x 50 cm



Fig. 91 - *Sonhos Húmidos*, 2002  
Óleo sobre tela, 50 x 50 cm



Fig. 92 - *Sonhos Húmidos*, 2003  
Óleo sobre tela, 50 x 50 cm

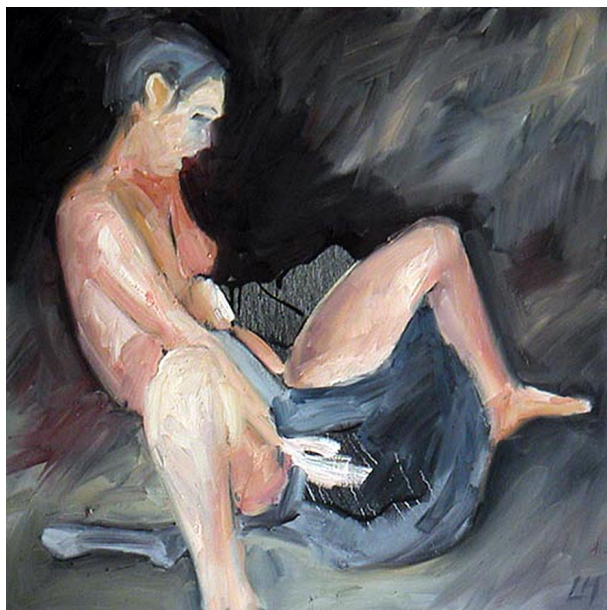


Fig. 93 - *Sonhos Húmidos*, 2003  
Óleo sobre tela, 50 x 50 cm

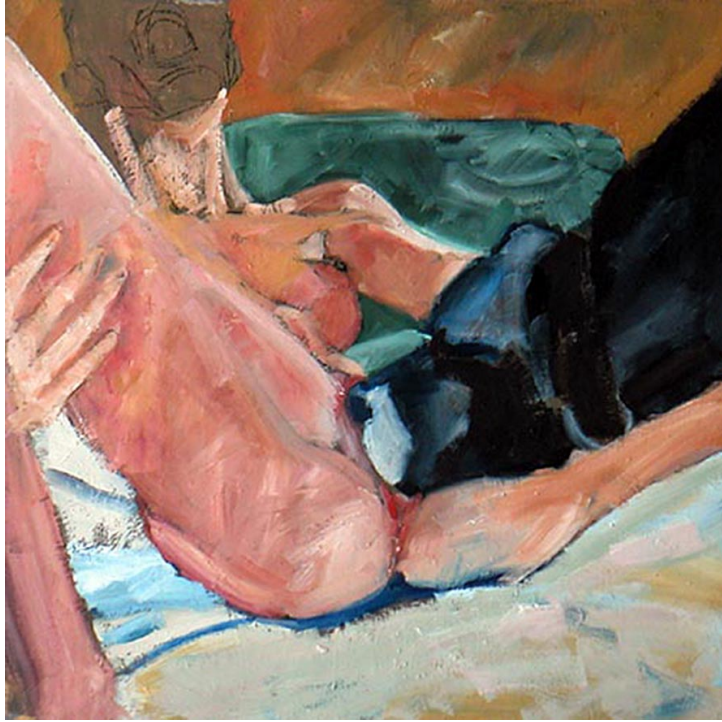


Fig. 94 - *Sonhos Húmidos*, 2002  
Óleo sobre tela, 80 x 80 cm



Fig. 95 - *Sonhos Húmidos*, 2002/ 03  
Óleo sobre tela, 80 x 80 cm



Fig. 96 - *Sonhos Húmidos*, 2002  
Óleo sobre tela, 80 x 80 cm



Fig. 97 - *Sonhos Húmidos*, 2002/ 03  
Óleo sobre tela, 130 x 130 cm



Fig. 98 - *Sonhos Húmidos*, 2003  
Óleo sobre tela, 130 x 130 cm



Fig. 99 - *Sonhos Húmidos*, 2003  
Óleo sobre tela, 130 x 130 cm



Fig. 100 - *Sonhos Húmidos*, 2002/ 03  
Óleo sobre tela, 130 x 130 cm



Fig. 101 - *Sonhos Húmidos (Sara)*, 2003  
Óleo sobre tela, 130 x 130 cm



Fig. 102 - *Sonhos Húmidos (Teresa)*, 2003  
Óleo sobre tela, 130 x 130 cm



Fig. 103 - *Sonhos Húmidos*, 2001/ 02  
Óleo sobre tela, 150 x 150 cm



Fig. 104 - *Sonhos Húmidos (Raquel)*, 2003/ 04  
Óleo sobre tela, 150 x 150 cm



Fig. 105 - *Sonhos Húmidos (João)*, 2003/ 04  
Óleo sobre tela, 202 x 202 cm



Fig. 106 - *Sonhos Húmidos*, 2002/ 03  
Óleo sobre tela, 202 x 202 cm



Fig. 107 - *Sonhos Húmidos*, 2001/ 03  
Óleo sobre tela, 202 x 202 cm



Fig. 108 - *Sonhos Úmidos*, 2001/03  
Óleo sobre tela, 195 x 388 cm [97, 5 (4 X)]



*Anuos e Desamores, 2008*





Fig. 109 - *Amuos e Desamores (quarto de hotel)*, 2008  
Óleo sobre tela, 50 x 50 cm

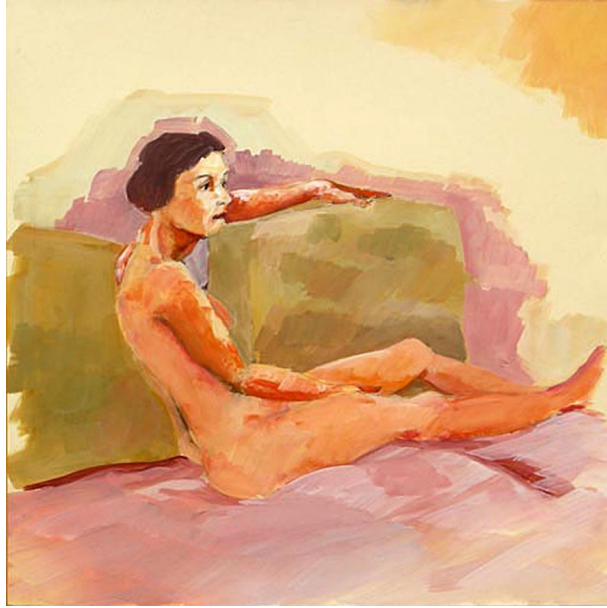


Fig. 110 - *Estudo*, 2007  
Óleo sobre papel, 50 x 50 cm



Fig. 111 - *Estudo (J)*, 2007  
Óleo sobre tela, 50 x 50 cm



Fig. 112 - *Estudo*, 2008  
Óleo e esferográfica sobre papel, 50 x 50 cm



Fig. 113 - *Estudo*, 2008  
Óleo sobre papel, 70 x 50 cm

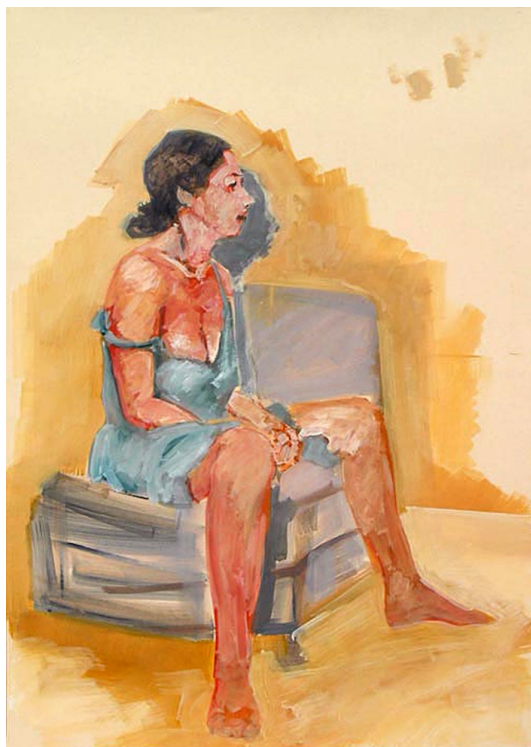


Fig. 114 - *Estudo*, 2008  
Óleo sobre papel, 70 x 50 cm



Fig. 115 - *Amuos e Desamores*, 2008  
Óleo sobre tela, 130 x 130 cm



Fig. 116 - *Amuos e Desamores*, 2008  
Óleo sobre papel, 130 x 130 cm



Fig. 117 - *Amuos e Desamores*, 2008/ 09  
Óleo sobre tela, 150 x 150 cm



Fig. 118 - *Amuos e Desamores*, 2008  
Óleo sobre tela, 150 x 150 cm



Fig. 119 - *Amuos e Desamores (Quarto de Hotel)*, 2008  
Óleo sobre tela, 195 x 195 cm



*Nós e todos os outros..., 2011*





Fig. 120 - *Alex (estudo)*, 2011  
Óleo sobre tela, 50 x 50 cm



Fig. 121 - *Estudo*, 2011  
Óleo sobre tela, 50 x 50 cm



Fig. 122 - *Estudo*, 2011  
Óleo sobre tela, 50 x 50 cm



Fig. 123 - *Estudo para Vida Secreta*, 2008/ 11  
Óleo sobre tela, 50 x 50 cm



Fig. 124 - *Três é uma multidão*, 2012  
Óleo sobre tela, 50 x 50 cm

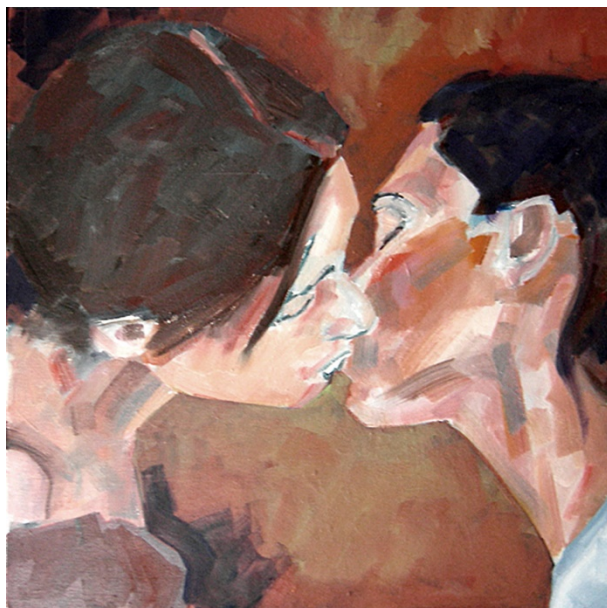


Fig. 125 - *Três é uma multidão*, 2012  
Óleo sobre tela, 50 x 50 cm



Fig. 126 - *Estudo*, 2010  
Óleo sobre papel, 70 x 50 cm



Fig. 127 - *Estudo*, 2010  
Óleo sobre papel, 70 x 50 cm



Fig. 128 - *Estudo*, 2010  
Óleo sobre papel, 70 x 50 cm



Fig. 129 - *Estudo*, 2011  
Óleo sobre papel, 70 x 50 cm

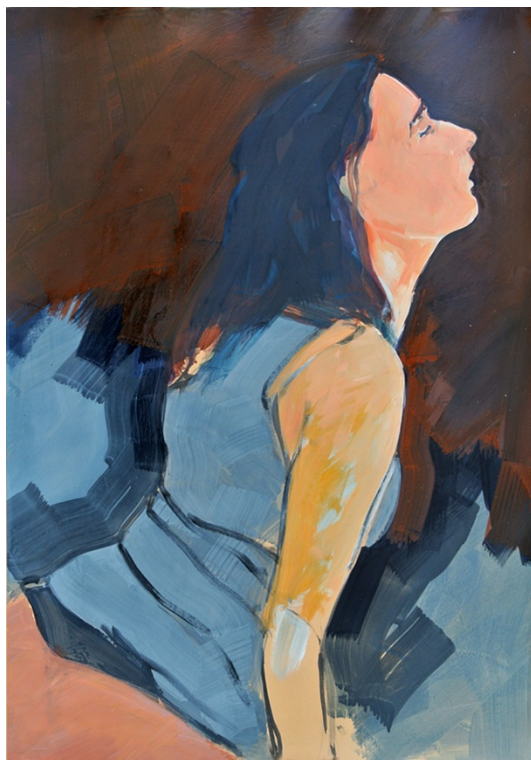


Fig. 130 - *Estudo*, 2010  
Óleo sobre papel, 70 x 50 cm



Fig. 131 - *Estudo*, 2011  
Óleo sobre papel, 70 x 50 cm



Fig. 132 - *Está mesmo a apetecer-me um felattio*, 2010/11  
Óleo sobre tela, 130 x 130 cm



Fig. 133 - *Saudade*, 2008/ 11  
Óleo sobre tela, 130 x 130 cm



Fig. 134 - *Estudo para Alex*, 2011  
Óleo sobre tel, 130 x 130 cm



Fig. 135 - *Nós e os outros*, 2011  
Óleo sobre tela, 195 x 130 cm



Fig. 136 - *Fanny*, 2011  
Óleo sobre tela, 195 x 130 cm



Fig. 137 - *Livro de Cabeceira*, 2011  
Óleo sobre tela, 195 x 130 cm



Fig. 138 - *Cá estamos*, 2011  
Óleo sobre tela, 195 x 195 cm



Fig. 139 - *Casting*, 2011  
Óleo sobre tela, 195 x 195 cm



Fig. 140 - *Tanto faz...*, 2011  
Óleo sobre tela, 195 x 195 cm



Fig. 141 - *E nós?*, 2011  
Óleo sobre tela, 195 x 195 cm



Fig. 142 - *Vida Secreta*, 2008/ 11  
Óleo sobre tela, 195 x 195 cm



Fig. 143 - *Todos os outros*, 2011  
Óleo sobre tela, 195 x 292,5



Fig. 144 - *Dançam nos meus passos...*, 2011  
Óleo sobre tela, 195 x 292,5 cm



## Conclusões

As questões colocadas inicialmente na formulação deste projecto de estudo admitem possibilidades que não se circunscrevem a definições apenas nos territórios das artes plásticas, mas que se estendem a enquadramentos sociais particulares. A relação entre arte e a associação a conteúdos pornográficos determina uma interrogação central neste documento: *Pode a representação artística explícita do sexo ser considerada pornografia, no modo obsceno e interdito, do mesmo modo que o seu inverso, isto é, pode a pornografia instalar-se de um modo legítimo no universo restrito das artes plásticas?*

A atribuição da categoria de pornográfico, e/ ou obsceno, a uma obra artística, está dependente de um conjunto de factores que lhes são externos, bem como arbitrários, permitindo leituras diversas e em contextos particulares, associados a questões de género, de identidade e de igualdade, sendo a provocação um traço comum.

A investigação documental para esta investigação foi realizada em conjunto com dados recolhidos junto de artistas, optando, na selecção de artistas e/ ou eventos, por intervenções relevantes no domínio público em temáticas sexualmente explícitas, provocatórias e consideradas transgressivas, de acordo com fontes documentais e orais.

Consideramos estruturante no posicionamento dos artistas portugueses e obras em estudo, o confronto entre a realidade nacional e internacional de referência, em sociedades capitalistas e democráticas, que suportam e debatem problemáticas desta natureza, a nível formal, com efeitos jurídicos e com implicações sociais relevantes, bem como pela manifesta presença de uma cultura material sexualizada, particularmente na sociedade norte-americana, bem como outros exemplos considerados relevantes.

Neste contexto das temáticas sexualmente explícitas, e especificamente na questão do discurso dos artistas sobre o seu próprio trabalho, foram tomadas precauções de modo

a evitar leituras cristalizadas, uma vez que é possível admitir que o artista produz um discurso que difere substancialmente do discurso do crítico e do historiador, evitando-se assim leituras unidireccionais, legitimando as obras em questão com leituras externas. De qualquer modo, a perspectiva do artista é uma das várias componentes a ter em conta, sobretudo quando existem fontes documentais acessíveis, nomeadamente diversas entrevistas publicadas, possibilitando uma análise crítica que pode ou não seguir na direcção pretendida. Este enquadramento permite interpretações claras sobre discursos objectivos no caso de artistas muito conhecidos e sobre os quais existe muito material de recolha. Relativamente a artistas menos citados e/ ou referenciados, poderá ser possível encontrar discursos plásticos com claras influências nos textos críticos, revelando influências neste sentido.

Assim, a partir de obras plásticas particulares, orientamos a pesquisa em função dos contextos específicos: socialmente críticos, de género, provocadores ou hedonistas. A nível histórico, na determinação dos posicionamentos morais e éticos que permitem ou não, a existência destas obras no domínio público e no modo como os contextos políticos consentem ou competem com as influências e directrizes religiosas. Desta relação, entre artista, religião e política, surgem naturalmente interdições e censuras, de acordo com a respectiva produção visual e literária, significativa o suficiente para permitir o debate sobre a temática, bem como no estabelecimento de medidas supressivas.

Nos contextos políticos que possibilitaram as revoluções sociais e sexuais a partir da década de 1960, em diferentes coordenadas geográficas, as leituras revelaram contrastes significativos na realização de representações sexualmente explícitas, pornográficas ou provocadoras, entre os artistas portugueses e artistas de outras realidades em sociedades democráticas, revelando uma produção substancialmente reduzida no período entre o 25 de Abril de 1974 e o presente, com resultados pouco efectivos na sociedade portuguesa. Denotam-se contudo, nas escassas obras nesta temática, claras influências de meios artísticos de vanguarda do contexto internacional, com uma evidente e distinta abordagem no feminino e no masculino.

De um modo claro, Maria José Aguiar e Clara Menéres, são artistas que intervêm nos territórios do género e da igualdade, com obras socialmente críticas neste sentido e que recorrem a simbologias sexualmente explícitas, recusando um enquadramento feminista absoluto.

Clara Menéres tem uma primeira intervenção socialmente crítica, em 1968, num contexto político repressivo, e numa época em que os valores e noções sobre a nudez e sobre o pornográfico diferiam substancialmente dos actuais, revelando intenções provocatórias e reactivas a um sistema social e político que lhe era antagónico. Produz algumas obras, até à década de 1990, na sua maioria escultóricas, de carácter hedonista, com algumas intervenções bidimensionais, recorrendo ao bordado, numa evidente citação do papel tradicional e conservador atribuído à mulher, com manifesta visibilidade e efeitos significativos nos textos críticos sobre a sua obra e no contexto referente às artistas portuguesas.

Maria José Aguiar, expõe em 1973 um conjunto de trabalhos figurativos e eróticos, também num contexto social desfavorável, sobretudo para as mulheres artistas que realizavam obra em temáticas sexualmente explícitas, virando-se após o 25 de Abril para uma produção pictórica que recorre a constantes símbolos fálicos e vaginais, em declarados antagonismos entre sexos, contudo, decide afastar-se gradualmente dos circuitos expositivos, mantendo a sua produção até ao presente, no espaço privado do *atelier*, perpetuando na pintura um discurso sobre as relações de género.

Desta investigação, destaca-se Acácia Maria Thiele, que desde a década de 1990 e até ao presente, produz uma obra essencialmente irónica da sociedade portuguesa, numa clara desconstrução dos padrões sociais ao papel subordinado da mulher nas estruturas patriarcais, apesar de ter reduzido progressivamente as suas intervenções públicas, num processo reactivo aos equívocos que a sua obra provoca. É nitidamente um processo de autocensura que tem origem no modo como são interpretadas as suas obras em que recorre ao próprio corpo como elemento central das suas composições, cujo contexto reflexivo e intimista é dissipado por leituras do imaginário erótico maioritariamente masculino e que é interpretado deste modo por ambos os sexos.

No que diz respeito à presença pública de obras na temática sexualmente explícita e com associação ao pornográfico, ao obsceno e ao provocatório, no contexto nacional, destaca-se em 2001 e no domínio privado, na Galeria Quadrum, em Lisboa, a exposição ***Verão, A Galeria como Atelier e Seminário***, um projecto curatorial de António Cerveira Pinto, apresentado como um *happening* social, estruturado a partir de esculturas em forma de *sex-machines*, de António Carvalho e da pintura sexualmente explícita de Luís Herberto, que também apresenta em 2003, e igualmente na Galeria Quadrum, um projecto

individual, intitulado *Sonhos Húmidos*, numa temática controversa e considerada sexualmente desviante, com abordagens explícitas e transgressivas.

Sem oposições declaradas ou consequências legais, que poderiam surgir, em virtude de queixas de cidadãos às autoridades policiais, devido ao modo como as imagens expostas na galeria interagem no espaço público, tem contudo consequências pessoais evidentes na sua produção, quer a nível formal, quer a nível social.

É precisamente nas questões reactivas, à exposição *Sonhos Húmidos*, que residem as interrogações que deram origem a este documento e permitiram uma investigação abrangente direccionada para o modo como são interpretadas manifestações artísticas desta natureza em espaços de acesso público.

Em consequência desta apresentação, há uma recusa progressiva em aceitar projectos do pintor e instala-se um filtro de obscenidade à sua volta, com um evidente afastamento social e com efeitos negativos em futuras abordagens criativas ou mesmo em galerias comerciais, resultando igualmente na recolha de todas estas pinturas, apenas disponíveis para fruição privada.

Destaca-se igualmente, em 2009, a posição panfletária de João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, com o filme pornográfico *gay*, *Hero, Captain and Stranger*, que os autores produziram intencionalmente como um produto artístico, com visibilidade apenas no círculo restrito dos artistas, entre Lisboa (Cine Paraíso, em Lisboa e Museu Colecção Berardo, em Lisboa) e Nova Iorque (*SVA Theatre*).

Os mesmos autores protagonizaram também, num enquadramento divulgado pela imprensa como um acto de censura (periódicos Diário de Notícias, Público), apesar de desvalorizado e desviado pelos próprios artistas desse sentido, relativo a uma exposição impedida de ser apresentada, intitulada *P-Town* (2011), em virtude de diferenças claras nos posicionamentos entre os artistas e a empresa anfitriã, a Companhia de Seguros Tranquilidade. Contudo, *P-Town* não apresentava representações sexualmente explícitas, tendo sido conceptualizada sem qualquer intenção transgressiva. Tratava de um posicionamento anti-homofóbico que foi descontextualizado de um modo generalista por um imaginário colectivo redutor, associando o contexto *queer* com o sexualmente explícito, e que igualmente deu origem a leituras equívocas, não apenas de um modo imediato na imprensa, que sugere um ambiente de censura, como das leituras consequentes e diagonais por parte do público e leitores.

Em comparação com o regime político anterior ao 25 de Abril, que exercia uma censura rigorosa e institucional, impeditiva até por antecipação, o caso que Vale e Ferreira protagonizaram permite leituras ambíguas, prevalecendo a orientação privada da empresa, alegando o desconhecimento dos conteúdos a expor, em virtude de acordos com as galerias que representam os artistas. A referida exposição realizou-se posteriormente, em movimentações de apoio aos artistas e com a chancela da Câmara Municipal de Lisboa, denotando um apoio institucional em defesa da liberdade de expressão.

De qualquer modo, as questões relativas à recepção colectiva de temáticas sexualmente explícitas e que ultrapassam pressupostos convencionais e tradicionais, particularmente na representação homoerótica, permitem leituras ambíguas, revelando semelhanças além-fronteiras, particularmente em ambientes cosmopolitas, promovendo debates que oscilam entre a questão pornográfica e as questões estéticas, como no caso específico de Robert Mapplethorpe, Jeff Koons, John Currin ou Lisa Yuskavage, artistas cujas obras exploram visual e publicamente o sexualmente explícito ou sexualmente interdito, estando contudo integrados no meio altamente restrito da *high art*, legitimando desse modo o seu processo criativo. Estes artistas são já reconhecidos, com cotações de mercado muito altas, quer pelos públicos em geral, quer pelos colecionadores institucionais e privados, com a aprovação da crítica, quando iniciam apresentações públicas em temáticas transgressivas: Mapplethorpe num enquadramento não apenas *queer*, que permitiu todo um conjunto de questões legais e estéticas à volta do seu trabalho, sendo já um artista de referência, quando emergem as polémicas relativas à sua produção sadomasoquista ou Currin, artista legitimado no circuito institucional e galerístico de referência, pelas suas composições com influências declaradas na história da arte, que apresenta as suas obras sexualmente explícitas num circuito público, apesar de extremamente reservado, com estratégias de marketing e publicidade que lhe atribuem o epíteto de *'bad boy'* da pintura norte-americana, em simultâneo com uma apologia à sua obra, de natureza heterossexual, mostrando que este filtro sociológico ainda se mantém e predomina, em comparação com o homoerotismo, mais visível institucionalmente a partir da criação do museu.

Esta realidade não tem paralelo no território português, porque para além de não existir a nível público e com relevância institucional, uma arte sexualmente explícita, provocatória e transgressiva, quando surgem manifestações deste sentido, são

apresentadas em locais com factor de impacto irrelevantes nos territórios artísticos, estando sujeitas a interpretações generalistas e ausentes de legitimação crítica e institucional, acrescendo o facto de os seus autores não possuírem ainda um estatuto de reconhecimento e um posicionamento preponderante nos territórios das artes plásticas.

Por último, e mais recente, a exposição de Barahona Possolo, *All You Can Eat* (2013), apresentada em Lisboa e com imagens sexualmente provocadoras e sugestivas. Expõe pinturas com representações genitais fálicas em evidência, numa intervenção claramente afastada de questões políticas ou panfletárias, sem quaisquer reacções públicas de recusa: o público estava avisado previamente, através de um cartaz, sobre a temática exposta, contudo, a realidade social no presente, difere claramente do que se vivia no início do século. Por um lado, porque o enquadramento globalizante é distinto, numa cibercultura altamente penetrante, muito acessível e com efeitos ao nível dos conceitos de público e privado, tornando público o privado, através de iniciativas pessoais, com uma difusão considerável nas redes sociais, um fenómeno epicentral global, acrescido da democratização dos *media* televisivos por cabo, tornando facilmente acessíveis conteúdos que anteriormente estavam mais limitados.

Por outro, os movimentos anti-homofóbicos têm-se registado com maior influência e com certificação institucional, permitindo leituras menos divergentes, apesar de não totalmente desprovidas de alguma crítica, mas como a questão da pornografia aqui configurada, esta também recorre de características individuais e arbitrárias.

Neste enquadramento social que estimula uma evidente comercialização e sexualização cultural, destaca-se na realidade portuguesa a eliminação da censura oficial, em 1974, que a nível visual se dedicava sobretudo à censura no cinema, teatro e publicidade, não sendo significativa a sua acção nas artes plásticas. Porém, este facto parece não ter qualquer efeito visível a nível nacional, de acordo com a temática aqui estudada, pelo simples facto de não existirem exemplos em quantidade significativa na realidade portuguesa.

É visível um progressivo e lento amadurecimento da questões morais, em territórios sociais e políticos que apoiam um capitalismo comercial que não recusa temáticas e que, regra geral, rejeitam conteúdos artísticos que fogem aos padrões de comportamento sexual e reprodutivo. Apesar de permitirem outras orientações sexuais,

ainda se revêm em padrões morais e religiosos que são nitidamente uma herança cultural, contudo, este enquadramento refere-se aos públicos gerais.

A atribuição de uma categoria como obsceno e/ ou pornográfico a uma obra de arte, reside precisamente na indeterminação do que representa, para além das leituras genéricas e arbitrárias, sustentadas em pressupostos que pertencem ao senso comum. Há uma noção generalizada em diferentes interpretações, do que é verdadeiramente pornográfico, não poderá nunca ser enquadrado no domínio da alta arte, pelo menos como boa arte, muito por conta da influência de questões morais, estruturadas em pressupostos sociais e religiosos, consolidados historicamente e socialmente. Estas leituras resultam sobretudo em imagens com propriedades miméticas e com particular destaque para a fotografia, porque é aliás neste contexto de profusão de imagens fotográficas que se dá a grande sedimentação do pornográfico, como um conceito que perdura até hoje, afastando as artes plásticas para interrogações formalistas e com outras preocupações, para além da figuração e da reprezentação do natural.

Existe uma evidente atribuição de uma propriedade moral à obra de arte, transcendendo o seu autor, com implicações directas no valor artístico de uma obra, o que no caso das representações sexualmente explícitas, quando anexas ao pornográfico, permite uma leitura consideravelmente discutível.

A noção ética colectiva de que uma obra de arte possui características visceralmente obscenas ou moralmente perversas, constitui-se como objecto de censura e reprovação, afastando-a dos valores morais inquestionáveis, atribuídos a uma obra de arte, impedindo, por questões morais, a sua fusão. Contudo, são leituras ambíguas e afastam-se da essência dos objectivos da arte, permitindo interpretações à margem de questões formais e técnicas, delimitando a análise na essência moral de conteúdos temático.

Desta abordagem, resultaram questões que procuraram entender o modo como o conceito de pornografia se estrutura na sociedade contemporânea e se associa às artes plásticas, regra geral, de um modo negativo, para posteriormente ser objecto de interrogação, procurando, em alguns autores, a legitimação de um subgénero como arte pornográfica, que pode ou não excluir consequências como o estímulo sexual.

Assim, é perfeitamente plausível referir-nos à existência de uma arte pornográfica, a julgar pela presença de obras neste sentido, independentemente da sua

origem geográfica. Apenas as questões morais se mostram impeditivas de uma associação plena entre arte e pornografia, levando-nos novamente a leituras arbitrárias e individuais, que por sua vez são susceptíveis de influenciar colectivamente, perpetuando o debate e as irresoluções.

O conceito de pornografia não permite uma definição precisa na sua leitura através dos tempos e dos lugares, para além da questão do sexualmente explícito em ligação ao estímulo sexual. Autores como Henry Miller, Pauline Réage, Robert Mapplethorpe, ou Jeff Koons, são um exemplo de como a carga obscena e pornográfica permite uma transformação dos discursos acusatórios para leituras como clássico ou erótico, em processos transculturais ou dentro do mesmo sistema, permitindo-nos observar as questões pornográficas em fronteiras variáveis. Neste sentido, a medida da pornografia está no próprio indivíduo, o que torna enredada uma construção estável e universal (do senso comum) do que significa. Promove do mesmo modo, debates intermináveis e inconclusivos, como nos foi possível interpretar nos textos sobre a questão e associados a obras de arte contemporâneas, com as de Jeff Koons ou de Robert Mapplethorpe, sem dúvida, as mais controversas e conhecidas, cujos conteúdos sexualmente explícitos e para muitos, considerados desviantes, como as práticas sadomasoquistas homossexuais ou o sexo anal heterossexual, podem permitir-se diversos registos, da alta arte, às revistas pornográficas comuns, contudo, mantêm o seu lugar inequivocamente legitimado pelas instâncias que os divulgam e promovem.

As afirmações críticas do que representa a pornografia têm propriedades simultaneamente firmes e instáveis, já que é um conceito que atravessa significativamente o intervalo cronológico da nossa cultura e que nos passados cinco séculos se transformou e se redefiniu sucessivamente, paradoxalmente com uma passagem do poder religioso para o poder político e deste para o social, mantendo-se contudo os pressupostos morais à volta da organização económico/ familiar estruturadas na institucionalização política e religiosa.

Contudo, a definição mais recorrente e isolada da sua relação com as artes plásticas, ergue-se nas construções morais do século XIX e sedimenta-se em processos técnicos que permitem uma grande divulgação, originando de igual modo oposições declaradas, religiosas, judiciais, políticas e sociais, permitindo deste modo uma separação moral entre arte e pornografia, a par de orientações sociais que reprimem o sexo a favor

de um contexto económico e familiar. A questão da censura e repressão a conteúdos pornográficos, nasce precisamente com o aparecimento dos museus, que evoluem para um espaço simbólico e central, com evidente aproveitamento político, precisamente a partir das questões morais à volta dos conteúdos sexualmente explícitos encontrados nas escavações de Pompeia e que dão imediatamente origem a espaços ‘secretos’ para a recolha de uma acervo que é em simultâneo, um testemunho cultural único e que não se encaixa nos pressupostos morais da época da sua descoberta, provocando um debate e definições sobre a temática com evidente estrutura histórica clássica.

Se podemos situar na Renascença, o início da questão que une arte e pornografia, a partir de obras plásticas, mas sobretudo gráficas, configurando-as como o veículo de comunicação e transmissão visual destes conteúdos, a partir do momento em que mudam os paradigmas da representação, com a democratização dos processos fotográficos, alteram-se também os pressupostos para a sua representação, criando uma separação que evidencia a comunicação de actos sexuais através da fotografia, sem contudo impedir a crescente realização de obras artísticas em ambos os meios.

Nas últimas décadas, sobretudo a partir das revoluções sociais nos anos 60, é patente uma sexualização da cultura popular, mostrando em público o que anteriormente era privado, recorrendo aos meios de comunicação, do cinema e da publicidade. Há mais sexo no espaço público do que alguma vez existiu, o que também promove influências nos discursos artísticos, reactivos também ao formalismo abstracto instalado.

É o contexto social em expansão, na recusa da desigualdade, que promove as primeiras manifestações artísticas sexualmente explícitas e extremamente reactivas, numa intencionalidade provocatória, em registos afastados do erotismo e do hedonismo, para se situarem no plano da manifestação panfletária. Estas rupturas dão-se primeiramente nas questões de género, no papel da mulher numa sociedade extremamente masculinizada e nada mais eficaz que a transgressão aos limites confortáveis do patriarcado social e político.

Neste sentido, nasce também um equívoco, associado à palavra pornografia, ao delimitar nesta categoria, as intervenções feministas que recorrem ao corpo e à nudez feminina como discurso politizado, discurso esse potenciador de um forte debate entre feministas e que tem no corpo da mulher, o objecto central de discussão, que se prolonga até hoje, com consequências nos processos criativos de algumas artistas. Em Portugal,

este enquadramento prolonga-se até hoje, a avaliar pela reduzida ou quase nula produção artística sexualmente explícita por parte de artistas mulheres, levando a afirmações dogmáticas que sustentam neste princípio, um desinteresse da temática por parte das mulheres portuguesas. Contudo, não é possível passar ao lado do enquadramento moralista que se vive em Portugal, resultado de décadas da trilogia nacional de Deus, Pátria e Família.

De qualquer modo, há claramente uma mudança nos paradigmas, a avaliar no interesse académico recente pelo trabalho de artistas como Clara Meneres, Maria José Aguiar e Acácia Maria Thiele, patente em colóquios e congressos nacionais ou na investigação académica: Congresso CSO: Criadores sobre Outras Obras (*Acácia Maria Thiele: Territórios interditos no feminino*, 2014), (*Maria José Aguiar. Uma erupção provocativa*, 2013), dissertação de mestrado sobre Maria José Aguiar, (*Camuflagem Biosensível. A problematização do género na obra de Maria José Aguiar*, 2011) ou a tese de doutoramento de Márcia Oliveira (*Arte e Feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução*, 2013), denotando preocupações conexas e transversais no território português.

Acácia Thiele emerge na década de 1990, em produções vistas na sociedade portuguesa, como transgressivas e provocadoras, num contexto internacional que parece esgotar a temática do sexualmente explícito, do provocatório, do obsceno e do objecto, com algumas manifestações artísticas a despertarem críticas intensas e com consequências jurídicas e sociais. Isto é evidente nos casos particulares e por serem os mais significativos, de Andres Serrano ou Robert Mapplethorpe, devido ao tratamento agressivo do corpo em temáticas consideradas desviantes e extremamente transgressoras, deslocando o obsceno para o espaço público, revivendo a categoria de pornográfico, agora sim, em representações verdadeiramente representativas do género, isto é, com leituras múltiplas e consistentes quer nas questões formais e estéticas, nas artes plásticas, quer no que propõem em revistas para adultos. Contudo, são obras associadas a instituições que não permitem desvios da sua inclusão artística, sustentados nas qualidades técnicas e formais que apresentam, a par de obras clássicas, em artistas como Michelangelo Caravaggio ou François Boucher. Mapplethorpe produziu um dos mais transgressivos conjuntos de imagens na arte do final do século XX, que por sua vez, possibilitaram inúmeros debates, políticos e estéticos, nas interrogações entre arte e pornografia. Nesta

linha, não é possível esbater fronteiras, visto estarmos diante de construções visuais evidenciadas pelo recurso à imagem fotográfica. São imagens cuja leitura exalta valores desviantes e um fascínio pela fuga e pelas normas sociais, provocando no presente um esgotamento visual destas questões.

São manifestações visuais altamente transgressivas, nitidamente resultantes de um enquadramento provocatório e reactivo a questões sociais. O universo *queer* tem particularidades muito específicas, nomeadamente as questões estruturadas no que representam as manifestações de *Stonewall*, em reacção à repressão homofóbica extremamente desumana que se vivia nesse período, resultando numa arte carregada de símbolos que chocam directamente com o meio tradicional. Este é uma temática que não sendo inicialmente central, se mostrou essencial para o entendimento das mentalidades que levam a produções como as de Mapplethorpe e de todo um conjunto de artistas, que na década de 1970 e na seguinte, emergem publicamente com uma iconografia sexualmente explícita, nem todos com o mesmo efeito nos públicos e na história da arte, contudo, em manifestações provocatórias, face às estruturas patriarcais e biológicas das sociedades democráticas capitalistas.

Tem também implicações sociais específicas, revelando-se de modo distinto na diferença dos géneros, com os homens *gay* a assumirem um posicionamento público mais definido, e as mulheres *gay*, (denominadas preferencialmente lésbicas na sigla LGBT), a aproximarem-se de políticas feministas, em conjunto com as mulheres heterossexuais, derivando em equívocos que associam o feminismo e lesbianismo.

No que diz respeito à produção artística em temáticas sexualmente explícitas, dada a escassez de exemplos no nosso território, não é possível estabelecer relações directas e associativas entre a realidade portuguesa e o exterior, deixando em aberto, um estudo mais específico de algumas questões sociológicas anexas à produção artística, particularmente na cultura *queer*, transcendendo as fronteiras nacionais, que ocupou nesta investigação um destaque inesperado face às premissas iniciais. Revelou sobretudo que as representações transgressivas, provocadoras e sexualmente explícitas, manifestamente *gay*, particularmente no território norte-americano, têm como estrutura um enquadramento altamente repressivo e que no passado, rejeitou intensamente manifestações neste sentido, contrastando com a evolução de atitudes e mentalidades socialmente e politicamente correctas, que promovem a igualdade de sexos e géneros.

A questão feminista é significativa na temática investigada, abordada em alguns exemplos com relevância além-fronteiras, em artistas que optam por não recusar a nudez provocatória e declaradamente sexualizada, contrastando com a realidade portuguesa, onde quase não existem manifestações expressivas, observando-se um conservadorismo que opta por não revelar questões que considera do foro íntimo, rejeitando aquelas que são visíveis.

Para dar por concluído este documento, apesar de todas as possibilidades que ficaram em aberto, e relativamente ao projecto prático e experimental de pintura, na sua associação às questões estudadas, denota-se claramente que o imaginário colectivo tem uma clara sobreposição relativamente a projectos conceptuais artísticos, com leituras superficiais por parte dos públicos generalistas com uma declarada iliteracia visual e cultural, mostrando que a realidade artística é ainda restrita a grupos específicos, não particularmente elitistas, contudo, especificamente formados e interessados nestas questões.

Nestas circunstâncias, denota-se igualmente um conjunto de respostas esclarecedoras, visíveis pela ausência de representações na temática investigada e por parte dos artistas portugueses, com excepção dos referidos ao longo deste estudo.

## Bibliografia

- Abrantes, G. (2010). *And I am so thankful for all of the friendships I have made*. Guimarães: Centro Cultural Vila Flor.
- Abrantes, G. (2010). Gabriel Abrantes em conversa com João Ribas. 189-197. (J. Ribas, Entrevistador)
- Agamben, G. (2011). *Nudities*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Aguiar, M. J. (1993). *Pinturas 1991-93 : (Incontinental)=(S.I.)*. Lisboa: Galeria Valentim de Carvalho.
- Aldrich, R. (Ed.). (2006). *Gay Life and Culture, A World History*. Aldrich, Robert (Ed.), *Gay Life and Culture, A World History*, Thames & Hudson, 2006.: Thames & Hudson.
- Almeida, B. P. (1987). *Maria José Aguiar*. Porto: Galeria Nasoni.
- Almeida, B. P. (2002). *As imagens e as coisas*. Porto: Campo das Letras.
- Almeida, B. P. (2002). *Transição. Cíclopes, Mutantes e Apocalípticos. A nova paisagem artística no final do século XX*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Álvaro, E. (1973). *Maria José Aguiar*. Porto: Galeria Alvarez.
- Amer, G. (2008). *Ghada Amer, Artist Biography*. Obtido em 13 de Setembro de 2013, de [www.gagosian.com](http://www.gagosian.com): <http://www.gagosian.com/artists/ghada-amer>
- António, L. (1978). *Cinema e Censura em Portugal 1926-1974*. Lisboa: Arcádia.
- Araújo, L. M. (2000). *Estudos sobre Erotismo no Antigo Egipto*. Lisboa: Edições Colibri.
- Araújo, V. (2010). *Debret*. Lisboa: Assírio e Alvim & Galeria Filomena Soares.
- Araújo, V. (2013). Entrevista a V.A. (L. Herberto, Entrevistador, & L. Herberto, Editor) Portugal/ Lisboa.
- Araújo, V. (2013). Entrevista a Vasco Araújo. (L. Herberto, Entrevistador, & L. Herberto, Editor) Portugal/ Lisboa.
- Arbiter, P. (1918). A Degenerate Work of Art: 'The Bathers' by Cézanne. *The Art World, Vol. 3, No. 4*, pp. 323, 326-332.
- Arthurs, J. (2003). Striptease Culture: Sex, Media and the Democratisation of Desire (Review). *Feminist Studies, Vol. 3, No. 1*, 115-117.
- Athenaeus. (1854). *The Deipnosophists, or, Banquet of the Learned of Athenæus*. (C. D. Yonge, Trad.) London: Henry G. Bohn. Obtido em 23 de Agosto de 2013, de <http://uwdc.library.wisc.edu/>: <http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/Literature.AthV1>
- Atkins, R. (1996). Goodbye Lesbian/ Gay History, Hello Queer Sensibility: Meditating on Curatorial Practice. *Art Journal, Vol. 55, No. 4*, pp. 80-86.
- Attwood, F. (Ed.). (2010). *Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture*. New York: I. B. Tauris & Co. Ltd.
- Avgikos, J. (1993). All That Heaven Allows. Love, Honor, and Koonst. *Flash Art International, Vol. XXVI, No. 171*, pp. 80-83.
- Azevedo, C. d. (1997). *Mutiladas e Proibidas (Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo)*. Lisboa: Caminho.

- Azevedo, C. d. (1999). *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*. Lisboa: Caminho.
- Barba, A. (2008). El porno como cerimonia e lugar. *EXIT, 29 (Peepshow, El espectáculo del sexo)*.
- Barbet, A. (1985). *La Peinture Murale Romaine, Les Styles Décoratifs Pompéiens*. Paris: Picard.
- Barlow, S. L. (1921). The Censor of Art. *The North American Review, Vol. 213, No. 784*, pp. 346-350.
- Barro, D. (2003). João Pedro Vale. *Lapiz, Revista Internacional de Arte, 194*, 83.
- Bartel, C. (2010). The 'Fine Art' of Pornography? The Conflict Between Artistic Value and Pornographic Value. Em D. Monroe, *Porn - Philosophy for Everyone. How to Think With Kink*. Oxford, UK.: Wiley-Blackwell.
- Basto, J., Cerveira Pinto, A., Sarmiento, J., & Moura, L. (1981). *O Lugar da Arte*. Porto: Cooperativa Árvore.
- Bastos, J. T. (1926). *História da Censura Intelectual em Portugal (Ensaio sobre a Compreensão do Pensamento Português)*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Bastos, S. P. (1997). *O Estado Novo e os seus Vadios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Bataille, G. (1957). *O Erotismo*. (J. B. Costa, Trad.) Lisboa: Moraes Editores.
- Beachy, R. (2010). The German Invention of Homosexuality. *The Journal of Modern History, Vol. 82, No. 4 (Science and the Making of Modern Culture)*, 801-838.
- Beattie, S. (2009). *Community, Space and Online Censorship. Regulating Pornotopia*. England and U.S.A.: Ashgate Publishing Limited.
- Beetz, A. M., & Podberscek, A. L. (2005). *Zoophilia. Sexual Relations with Animals*. New York & London: Bloomsbury.
- Beisel, N. (1993). Morals Versus Art: Censorship, The Politics of Interpretation, and the Victorian Nude. *American Sociological Review, Vol. 58, No. 2*, pp. 145-162.
- Belavusau, U. (2010). Art. Pornography and Foucauldian Reconstruction of Comparative Law. *Maastricht Journal of European and Comparative Law, Vol. 17, N° 3*, pp. 252-280.
- Belting, H. (1987). *The End of Art History?* Chicago: University of Chicago Press.
- Benjamim, W. (1992). Pequena História da Fotografia. Em W. Benjamim, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (pp. 115-135). Lisboa: Relógio D'Água Editores, LDA.
- Besançon, A. (1994). *La Imagen Prohibida*. Madrid: Biblioteca de Ensayo Siruela.
- Bierman, J. (1965, January). Censorship and the Languages of Love. *The Family Life Coordinator, Vol. 14, No. 1*, pp. 10-16.
- Blackmore, J., & Hutcheson, G. S. (1999). *Queer Iberia. Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*. Durham and London: Duke University Press.
- Board, M. L. (2005). Feminism Art Theory, an Anthology 1968-2000 by Hilary Robinson. *Woman's Art Journal, Vol. 26, No. 1*, 61-64.
- Boardman, J., & LaRocca, E. (1978). *Eros in Greece*. New York and London: Erotic Art Book Society.

- Boehringer, S. (2007). *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*. Paris: Las Belles Lettres.
- Bologne, J. C. (1986). *História do Pudor*. Lisboa: Teorema.
- Bonfante, L. (1989). Nudity as a Costume in Classical Art. *American Journal of Archaeology*, Vol. 93 No. 4, pp. 543-570.
- Bonfante, L. (2006). *Naked and the Nude. Erotic images in the near eastern and Greco-Roman worlds*. Obtido em 17 de Julho de 2013, de Biblical Archaeology Society: <http://members.bib-arch.org/publication.asp?PubID=BSAO&Volume=6&Issue=1&ArticleID=4>
- Bonucci, C. (1830). *Pompéi décrite*. Naples: L'Imprimerie Française.
- Bosmajian, H. A. (1978). Obscenity, Sexism, and Freedom of Speech. *College English*, Vol. 39, No. 7, pp. 812-814, 819.
- Bowman, D. (2000). *'Digital Diaries'*. Obtido em 6 de Outubro de 2013, de Salon: [http://www.salon.com/2000/05/06/digital\\_4/](http://www.salon.com/2000/05/06/digital_4/)
- Bran, X. M. (2005). *Radicais Libres, Experiências Gays e Lésbicas na Arte Peninsular*. Santiago de Compostela: Concellaria de Cultura do Concello de Santiago de Compostela.
- Breitenberger, B. (2007). *Aphrodite and Eros. The Development of Erotic Mythology in Early Greek Poetry and Cult*. New York and London: Routledge.
- Brendel, O. (1970). *The Scope and Temperament of Erotic Art in the Greco-Roman World*. New York: Basic Books.
- Brettonne, N.-E. R. (1770). *Le Pornographe ou Idées d'un honnête homme sur un projet de règlement pour les prostituées*. Londres; Haye: J. Nourse; Gosse junior & Pinet.
- Brooten, B. (1996). *Love Between Women: Early Christian Responses to Female Homoeroticism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Broude, N., & Garrard, M. D. (1996). *The Power of Feminist Art, The American Movement of the 1970s, History and Impact*. New York: Harry N. Abrams Inc., Publishers.
- Bullough, V. L., & Brundage, J. A. (Edits.). (1996). *Handbook of Medieval Sexuality*. New York and London.
- Burwick, F. (1999). 'Art for Art's Sake' and the Politics of Prescinding: 1790s, 1890s, 1990s. *Pacific Coast Philology*, Vol. 34, No. 2, 117-126.
- Caetano, M. (1974). *Depoimento*. Rio de Janeiro: Record.
- Caldas, M. C. (2001). *La Stupenda*. Lisboa: Galeria Cesar/ Galeria Filomena Soares.
- Camille, M. (1992). *Images on the Edge: The Margins of Medieval Art*. London: Reaktion Books Ltd.
- CAPC. (1983). *Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 54 exposições, 1981-83*. Coimbra: CAPC.
- Carlos, I. (2003). O Forro das Coisas. Em A. Sousa, & J. Pinharanda, *Vasco Araújo, Prémio EDP Novos Artistas* (pp. 7-21). Lisboa: EDP.
- Carlos, I. (2005). *Glamour. Arte Seduzida e Sedutora*. Lisboa: Fundação de Serralves/ Público.

- Carlos, I. (2010). Em A. Vidigal, *Menina Limpa, Menina Suja* (pp. 9-13). Lisboa: FCG/ CAM.
- Carpenter, T. H. (1991). *Art and Myth in Ancient Greece*. New York: Thames and Hudson.
- Carrasco, R. (1985). *Inquisición y Represión sexual en Valencia*. Barcelona: Laertes S. A. De Ediciones.
- Carrol, J. L., & Stewart, A. G. (2003). *Saints, Sinners and Sisters: Gender and Northern Art in Medieval and Early Modern Europe*. England: Ashgate Publishing Limited.
- Carter, D. (2004). *The Riots that Sparked the Gay Revolution*. New York: St. Martin's Press.
- Cassin, B., & Labarrière, J.-L. (Edits.). (1997). *L' Animal dans l' Antiquité*. Paris, France: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Castro, L. (2006). Argumentos de género: desmitificar, mistificar. *Margens e Confluências: Mulheres Artistas/ Argumentos de Género, Vol.11/ 12*, pp. 7-21.
- Celant, G. (1997). Una Rivelazione Sensuale. Em G. Celant, & A. Melo, *Julião Sarmiento* (pp. 45-53). Lisboa: Assírio e Alvim.
- Celant, G., & Melo, A. (1997). *Julião Sarmiento*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Celant, G., Ippolitov, A., Blessing, J., Vail, K. P., & Mapplethorpe, R. (2004). *Robert Mapplethorpe and the classical tradition: photographs and Mannerist prints*. Berlin: Deutsche Guggenheim.
- Celdrán, J. M. (2009). El 'Gabinetto segreto' del Museo Real de Portici y las esculturas de tema erótico del Rococó helenístico. Em A. M. Navarro, & F. J. Suárez, *Sexo y Erotismo: Roma en Hispania* (pp. 69-95). Murcia: Museo Arqueológico de Murcia.
- Chadwick, W. (1996). *Women, Art and Society*. New York: Thames and Hudson.
- Chicó, S. (1987). *10 amadores: desafio de Amadeo aos artistas contemporâneos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ CAM.
- Coelho, N. N. (1975). Novas Cartas Portuguesas e o Processo de Conscientização da Mulher-Século XX. *Letras*, pp. 165-171.
- Cohn Jr., S. K. (1999). Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence. by Michael Rocke (Review). *Speculum, Vol. 74, No. 2*, pp. 481-483.
- Cora, E. Á. (1997). Derecho Sexual Visigótico. *Historia Instituciones Documentos, Vol. 24*, pp. 1-52.
- Corinne, T. A. (1993). Artist' s Statement: On Sexual Art. *Feminist Studies, Vol. 19, No. 2*, pp. 369-376.
- Corral, M. d. (1998). Os Anos 80. Em M. d. Corral, A. Melo, D. Cameron, & J. Gil, *Anos 80* (pp. 13-22). Lisboa: Culturgest/ CGD.
- Costa, G. J. (1993). *Júlio Pomar, A Pintura da Liberdade (1942-1989)*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores.
- Cotter, H. (1994). Art after Stonewall. 12 artists Interviewed. *Art in America, Vol. 82, No 6*, pp. 56-65.

- Cottingham, L. (1994). Post '68, The Aesthetics Legacies of Black Power, Women's Liberation, and Gay Rights in American Art. *Flash Art International*, Vol. XXVII, N° 174.
- Cottingham, L. (Producer), & Cottingham, L. (Director). (1998). *Not for Sale: Feminism and Art in the USA during the 1970s* [Motion Picture].
- Coutinho, B., Coelho, E. P., Garcia, E., & Matos, M. (2005). *Coordenadas do Corpo na Arte Contemporânea*. (E. Garcia, & M. Matos, Edits.) Lisboa: Umbigo, Associação Cultural.
- Crimp, D. (2012). 'Our Kind of Movie.' *The Films of Andy Warhol*. Cambridge: MIT Press Books.
- Cunningham, D. M. (2009). Queer today, gone tomorrow. *Art & Australia*, Vol. 46, No. 4, pp. 642-651.
- Danto, A. C. (1981). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.
- Danto, A. C. (1992). *Beyond the Brillo Box*. New York: The Noonday Press.
- Danto, A. C. (1996). *Playing With the Edge, The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe*. Berkeley: University of California Press.
- Danto, A. C. (1997). *After the End of the Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Danto, A. C. (1998). The End of Art: A Philosophical Defense. *History and Theory*, Vol. 37, No. 4 (Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art), pp. 127-143.
- Davis, K., & Heilbroner, D. (Realizadores). (2011). *Stonewall Uprising* [Filme]. USA.
- Davis, W. (1996). Winckelmann's 'Homosexual' Teleologies. In N. B. Kampen, *Sexuality in Ancient Art* (pp. 262-276). New York: Cambridge University Press.
- Deepwell, K. (1996). *New feminist art criticism. Critical strategies*. UK: Manchester University Press.
- Delcourt, M. (1961). *Hermaphrodite. Myths and Rites of the Bisexual Figure in Classical Antiquity*. London: Studio Books.
- Deleuze, G., & von Sacher-Masoch, L. (1971). *Coldness and Cruelty*. (J. McNeil, Trad.) New York: Zone Books.
- Dennis, K. (2009). *Art/ Porn. A History of Seeing and Touching*. Oxford/ New York: Berg.
- Devereaux, M. (1993, Spring). Protected Space: Politics, Censorship, and the Arts. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No.2, pp. 207-215.
- Devereaux, M. (1993). Protected Space: Politics, Censorships, and the Arts. *The American Society for Aesthetics*, Vol.. 51, No. 2, pp. 207-215.
- Díaz-Diocaretz, M., & Zavala, I. M. (1992). *Discurso Erotico y Discurso Transgresor en la Cultura Peninsular, siglos XI al XX*. España: Ediciones Tuero.
- Dissanayake, E. (2000). *Art and Intimacy. How the Arts Began*. Seattle & London: University of Whashington Press.
- Dolan, J. (1987). The Dynamics of desire: Sexuality and Gender in Pornography and Performance. *Theatre Journal*, Vol. 39, No. 2, pp. 156-174.

- Douglas, A. (1999). Where we draw the line? Em K. Deepwell, *New feminism art criticism. Critical strategies*. (pp. 102-110). New York: Manchester University Press.
- Dover, K. J. (1978). *Greek Homosexuality*. London: Duckworth.
- Duchamp, M. (2009). *Marcel Duchamp: Étant donnés*. Obtido em 8 de Setembro de 2013, de <http://www.philamuseum.org/>: <http://www.philamuseum.org/exhibitions/324.html>
- Duerr, H. P. (2002). *Nudez e Pudor. O mito do processo civilizacional*. Lisboa: Lisboa Notícias.
- Dufour, P. (2011). *Histoire de La Prostitution Chez Tous Les Peuples Du Monde Depuis L'Antiquité La Plus Reculé Jusqu'a Nos Jours*. France: Nabu Press.
- Dugan, J. T. (1954, March). The License of Liberty: Art, Censorship, and American Freedom. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 12, No. 3, pp. 366-372.
- Duncan, C. (1993). *The Aesthetics of Power, Essays in Critical Art History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dupont, F., & Éloi, T. (2001). *L'Érotisme Masculin dans la Rome Antique*. Paris: Ed. Belin.
- Eaton, A. W. (2007). A Sensible Antiporn Feminism. *Ethics*, Vol. 117, No. 4, *Symposium on Education and Equality*, 674-715.
- Eck, B. A. (2001). Nudity and Framing: Classifying Art, Pornography, Information, and Ambiguity. *Sociological Forum*, Vol. 16, No. 4, 603-632.
- Eck, B. A. (2003). Men Are Much Harder: Gendered Viewing of Nude Images. *Gender and Society*, Vol. 17, No. 5, 691-710.
- Eco, U. (1979). *Obra Abierta*. Barcelona: Ariel.
- Eco, U. (2005). *História da Beleza*. Lisboa: DIFEL.
- Elmer, J. (1987-1988). The and Exciting Conflict: The Rhetoric of Pornography and Anti-Pornography. *Cultural Critique*, No. 8, pp. 45-77.
- Ernst, C. L. (1990). *The Robert Mapplethorpe Obscenity Trial (1990): Selected Links and Bibliography*. Obtido em 27 de Janeiro de 2014, de University of Missouri-Kansas City: <http://law2.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/mapplethorpelinks.html>
- Evola, J. (1976). *A Metafísica do Sexo*. Lisboa: Edições Afrodite/ Fernando Ribeiro de Melo.
- Ferguson, F. (1995, Spring). Pornography: The Theory. *Critical Inquiry*, 21, No. 3, pp. 670-695.
- Fernandes, J. (1997). Perspectiva: Alternativa Zero. Vinte anos depois... Em J. Fernandes, & V. Todoli, *Perspectiva: Alternativa Zero* (pp. 15-36). Porto: Fundação de Serralves.
- Fiorelli, G. (1866). *Catalogo del Museo Nazionale di Napoli. Raccolta pornográfica*. Napoli: Museo Nazionale di Napoli.
- Fokt, S. (2012, Fevereiro 2). Pornographic Art, A Case from Definitions. *The British Journal of Aesthetics*, 52(3), pp. 287-300.
- Foucault, M. (1994). *História da Sexualidade I. A Vontade de Saber*. (P. Tamen, Trad.) Lisboa: Relógio d' Água Lisboa.

- França, J. A. (1985). *A arte em Portugal no século XX. 1911-1961*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Frantz, D. O. (1972). 'Leud Priapians' and Renaissance Pornography. *Studies in English Literature, 1500-1900, The English Renaissance, Vol. 12, No. 1*, pp. 157-172.
- Fuchs, E. (1989). Staging the Obscene Body. *TDR, Vol. 33, No. 1*, pp. 33-58.
- Fuenmayor, J., Haug, K., & Ward, F. (1992). *Dirt & Domesticity. Constructions of the Feminine*. New York: Whitney Museum of American Art.
- Galiana, J. (2005, Abril). Arte 'Degenerado'. *Lapiz, 202*, pp. 40-45.
- Gaßner, H. (1997). Where Pain Rules. Em J. Sarmiento, *Werke 1981-1996* (pp. 44-74). München: Haus der Kunst/ Cantz.
- Gell, S. W., & Gandy, J. P. (1824). *Pompeiana: The Topography, Edifices, and Ornaments of Pompeii, 2 vols*. London: Rodwell and Martin.
- Gil, J. (1996). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. Lisboa: Relógio d' Água.
- Gilardi, A. (2002). *Storia della fotografia pornográfica*. Milano: Bruno Mondadori Editori.
- Gilbert, & George. (2002). *A Arte de Gilbert & George*. Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- Goggin, M.-M. (1991). 'Decent' vs. 'Degenerate' Art: The National Socialist Case. *Art Journal, Vol. 50, No. 4, Censorship II*, pp. 84-92.
- Goldfarb, J. C. (1980). The Repressive Context of Art Work. *Theory and Society, Vol. 9, No. 4*, pp. 623-632.
- Gonçalves, R. M. (1989). *Exposição de Pintura e escultura do património da Caixa Geral de Depósitos*. Porto: CGD/ Casa de Serralves.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis/ Cambridge.: Hackett Publishing Company, Inc.
- Gouma-Petersen, T., & Mathews, P. (1987, September). The Feminist Critique of Art History. *The Art Bulletin, Vol. 69, No. 3*, pp. 326-357.
- Grant, M. (1975). *Art in Pompeii*. London: Octopus Books.
- Grosbois, C. (1965). *Shunga, Images du Printemps. Essai sur les représentations érotiques dans l' art japonais*. Suisse: Les Éditions Nagel.
- Gurstein, R. ((November-December) de 1991). Current Debate: High Art or Hard-Core? Misjudging Mapplethorpe: the Art Scene and the Obscene. *Tikkun*, pp. 70-80.
- Haggerty, G. (1999). *Men in Love: Masculinity and Sexuality in the Eighteenth Century*. New York: Columbia University Press.
- Hardy, S. (2010). The New Pornographies: Representation or Reality? Em F. Attwood, *Mainstreaming sex. The Sexualization of Western Culture* (pp. 3-18). London and New York: I.B. Tauris.
- Harris, F. (2013). *Oscar Wilde, his life and confessions*. Obtido em 22 de Setembro de 2013, de <http://ebooks.adelaide.edu.au>: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/wilde/oscar/harris/index.html>
- Harrison, C. (2005). *Painting the Difference. Sex and Spectator in Modern Art*. Chicago: University of Chicago Press, Ltd.
- Heartney, E. (1991). Pornography. *Art Journal, Vol. 50, No. 4, Censorship II*, pp. 16-19.

- Heinich, N. (1993). Framing the Bullfight: Aesthetics Versus Ethics. *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 33 No. 1, pp. 52-58.
- Herberto, L. (2003). Luís Herberto: "Sonhos Húmidos". 58-59. (E. Garcia, Entrevistador) Lisboa.
- Herberto, L. (2008). TimeOut/ Lisboa #26. (E. Garcia, Entrevistador) TimeOut/ Lisboa #26.
- Herberto, L. (2008). *7 Projectos Individuais*. Lisboa: ArtZine Projectos.
- Herberto, L. (2013). Maria José Aguiar. Uma erupção provocativa. *Revista Cromá, Estudos Artísticos*, Vol. 1 (1), pp. 38-42.
- Herberto, L. (2014). Acácia Maria Thiele: Territórios interditos no feminino. *Estudio*, Vol. 5 (9), 103-110.
- Herberto, L., & Garcia, E. (2003). Sonhos Húmidos. *Umbigo*, 7, 58-59.
- Herreros, I. (2012). *La conquista del cuerpo*. Barcelona: Editorial Planeta, S. A.
- Hite, S. (2004). *The Hite Report*. New York: Seven Stories Press.
- Hoffman, B., & Storr, R. (1991, Winter). Censorship II. *Art Journal*, Vol. 50, No. 4, *Censorship II*, pp. 14-15.
- Houser, C., Jones, L. C., & Taylor, S. (1993). *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*. New York: Whitney Museum of American Art.
- Hubbard, T. K. (2003). *Homosexuality in Greece and Rome*. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press.
- Hunt, L. (Ed.). (1993). *The Invention of Pornography, 1500-1800: Obscenity and the Origins of Modernity*. New York: Zone Books.
- Hyde, H. M. (1964). *A History of Pornography*. London: Four Square Books.
- IedaTucherman. (1999). *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: VEGA.
- Ingersoll, R. G. (1888). Art and Morality. *The North American Review*, Vol. 146, No. 376, pp. 318-326.
- Jacobs, F. H. (2000). Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: Femmina, Masculo, Grazia. *The Art Bulletin*, Vol. 82, No. 1, pp. 51-67.
- Jacobsen, C. (1991). Redefining Censorship: A Feminist View. *Art Journal*, Vol. 50, No. 4, *Censorship II*, pp. 42-55.
- Jaehne, K. (1983). Confessions of a Feminist Porn Programmer. *Film Quarterly*, Vol. 37, No. 1, pp. 9-16.
- Johnson, W. T. (1991). Pornography: The Other Side. by F. M. Christensen (Review). *Contemporary Sociology*, Vol. 20, No. 4, pp. 602-603.
- Jones, A. (1998). *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jones, A. (2003). Dis/ playing the Phallus: Male Artists Perform Their Masculinities [1994]. Em T. Warr, & A. Jones, *The Artist's Body* (pp. 265-271). London and New York: Phaidon Press Inc.
- Jones, A. (2010). *November 1974, Lynda Benglis's 'Centerfold'*. Obtido de Otherground NY: <http://archives.jrn.columbia.edu/2010-2011/othergroundny.com/history/november-1974-lynda-bengliss-centerfold/index.html>

- Kac, E. (2004). Holografia erótica. *Ensaio de Arte, Literatura e Comunicação*, pp. 214-218.
- Kampen, N. B. (1996). *Sexuality in Ancient Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kay, N. (1985). Roman Obscenity. The Garden of Priapus. Sexuality and Agression in Roman Humor by Amy Richlin (Review). *The Classical Review, New Series*, Vol. 35, No. 2, pp. 308-310.
- Kelly, M. (2003). Woman-Desire-Image [1984]. Em A. Jones, & T. Warr, *The Artist's Body* (pp. 257-258). New York and London: Phaidon Press Inc.
- Kelly-Gadol, J. (1977). Did Women Have a Renaissance? In R. Bridenthal, & C. Koonz, *Becoming Visible: Women in European History*. USA: Houghton Mifflin Co. Retrieved from <https://www.docs.google.com>.
- Kemp, M. (2007). Divine Love and Carnal Pleasures. Em M. Wallace, M. Kemp, & J. Bernstein, *Seduced. Art & Sex from Antiquity to Now*. (pp. 52-65). London and New York: Merrel.
- Kendrick, W. (1987). *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*. New York: Viking Penguin.
- Keuls, E. C. (1993). Pornography and Representation in Greece and Rome by Amy Richlin. *The American Historical Review*, Vol. 98, No. 4, pp. 1215-1216.
- Kieran, M. (2001). Pornographic Art. *Philosophy and Literature*, Vol. 25 (1), pp. 31-45.
- Kieran, M. (2002). On Obscenity: The Thrill and Repulsion of the Morally Prohibited. *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 64, No. 1, 31-55.
- Kieran, M. (2005). *Revealing Art*. New York: Routledge.
- Kihm, C. (2010). The Archaic Cinema of Gabriel Abrantes. Em G. Abrantes, *And I am so thankful for all of the friendships I have made* (pp. 11-24). Guimarães: Centro Cultural Vila Flor.
- Kinsey, A. C., Pomeroy, W. B., & Martin, C. E. (1948). *Sexual Behavior in the Human Male*. Philadelphia and London: W. B. Saunders Company.
- Koetzle, H.-M., & Scheid, U. (2005). *1000 Nudes: A History of Erotic Photography from 1839-1939*. Köln: Taschen Benedikt Verlag GMBH.
- Kosinski, D. (1991). 'Degenerate Art'. Los Angeles and Chicago (Review). *The Burlington Magazine*, Vol. 133, No. 1058, pp. 346-347.
- Krafft-Ebing, R. v. (1895). *Psychopathia Sexualis. Avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle. (Trad. de la 8ème édit. allemande)*. Paris: George Carré.
- Krause, R. S. (2005). *Erotismo. A Cultura Libertina*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Kronhausen, E., & Kronhausen, P. (1959). *Pornography and the Law*. New York: Ballantine Books.
- Kronhausen, E., & Kronhausen, P. (1978). *The Complete Book of Erotic Art*. New York: Bell Publishing Company.
- Kronhausen, P., & Kronhausen, E. (1979). *Arte Erótica*. Lisboa: Sexo & Não Só, Editores.
- Kulick, D. (2000). Gay and Lesbian Language. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 29, pp. 243-285.

- Kuspit, D. (1991). The Appropriation of Marginal Art in the 1980s. *American Art*, Vol. 5, No. 1/2, pp. 132-141.
- Lambert, F., & Fernandes, J. (2001). *Porto 60/ 70 - Os Artistas e a Cidade*. Porto: Asa.
- Lamoni, G. (2011). Philomela as Metaphor: Sexuality, Pornography, and Seduction in the Textile Works of Tracey Emin and Ghada Amer. Em I. L. Wallace, & J. Hirsh, *Contemporary Art and Classical Myth* (pp. 175-198). England and USA: Ashgate Publishing Limited.
- Lamoni, G. (2012). 'Are You Pro-Porn or Anti-Porn?' Estratégias de Apropriação, Exploração Crítica e Desvio do Pornográfico no Trabalho de Cosey Fanni Tutti e Annie Sprinkle. Em M. Acciaiuoli, & B. Marques, *Arte e Erotismo* (pp. 295-311). Lisboa: Instituto de História de Arte.
- Lamoni, G. (2013). Conversas de Café. (L. Herberto, Entrevistador)
- Lapa, P., & Sharp, C. (2008). *Nascido a 5 de Outubro*. (R. Rosengarten, Trad.) Lisboa: Associação para a Difusão Internacional da Arte Contemporânea.
- Lapouge, G. (1989). Gilles Lapouge. Em *Encyclopædia Universalis* (pp. 738-741). Paris: Encyclopædia Universalis, Éditeur à Paris.
- Laranjeiro, M. J. (2006). Mulheres Artistas. Argumentos de Género. *Margens e Confluências*, pp. 11-12.
- Lauretis, T. d. (1988). Sexual Indifference and Lesbian Representation. *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 2, pp. 155-177.
- Leal, V. H. (2012). A fronteira da pele. Em O. M. Seco, *O Coração, Centro do Nosso Universo. A história da Cardiologia nos Hospitais da Universidade de Coimbra desde o século XIX*. (pp. 18-21, 88-91). Coimbra: Centro Hospitalar e Universitário de Coimbra.
- Levi, N. (1998). 'Judge for Yourselves!' The 'Degenerate Art' Exhibition as Political Spectacle. *October*, Vol. 85, pp. 41-64.
- Levinson, J. (2005). Erotic Art and Pornographic Pictures. *Philosophy and Literature*, Vol. 29, No. 1, 228-240.
- Liebmann, L. (1994). *David Salle*. (D. Whitney, Ed.) New York: Rizzoli International Publications, Inc.
- Linder, D. O. (1996). *The Trials of Oscar Wilde (1895)*. Retrieved September 21, 2013, from <http://law.umkc.edu/>: <http://law2.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/wilde/wilde.htm>
- Lippard, L. (1980). Sweeping Exchanges: The Contributions of Feminism to the Art of the 1970s. *Art Journal*, 362-365.
- Lippard, L. R. (1995). *Eros Presumptive, in Minimal Art: A Critical Anthology*. (G. Battcock, Ed.) University of California Press.
- Little, W., Fowler, H. W., & Coulson, J. (Edits.). (1966). *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*. Oxford: Oxford at the Clarendon Press.
- Lubovisky, M. (1983). Em H. Miller, *Opus Pistorum*. New York: Grove Press, Inc.
- Lucie-Smith, E. (1980). *Art in the Seventies*. New York: Cornell University Press.
- Lucie-Smith, E. (1997). *Sexuality in Western Art*. New York: Thames and Hudson.
- Lyons, B. (1991). Artistic Freedom and the University. *Art Journal*, Vol. 50, No. 4, *Censorship II*, pp. 77-83.

- Macedo, A. G. (2006). Mulheres, arte e poder. Uma narrativa de contra-poder? *Margens e Confluências. Um olhar Contemporâneo sobre as Artes*(Mulheres artistas. Argumentos de género.).
- Macri, T. (1998). Idiosincrasie di una Alternativa. Entrevista a Julião Sarmiento. Em T. Macri, & J. Fernandes, *Alternativa Zero. Tendenze polemiche dell'arte portoghese nella democrazia* (pp. 47-50). Milano/ Porto: Edizioni Charta/ Fundação de Serralves.
- Macri, T., & Fernandes, j. (1998). *Tendenze e polemichi dell'arte portoghese nelle democrazia*. Milano/ Porto: Edizione Charta/ Fundação de Serralves.
- Madonna. (1992). *Sex*. Ney York: Warner Books, Inc.
- Maes, H. (2012). Who Says Pornography Can't Be Art. Em H. Maes, & J. Levinson, *Art & Pornography* (pp. 17-47). Oxford, GB: Oxford University Press.
- Maes, H., & Levinson, J. (2012). *Art & Pornography. Philosophical Essays*. Oxford, GB: Oxford University Press.
- Magalhães, T. (1990). *Pintoras Portuguesas do Séc. XX*. Macau: Galeria do Leal Senado.
- Manzoni, P. (2008). *The Artist's Shit*. Obtido em 23 de Agosto de 2011, de <http://www.pieromanzoni.org>: [http://www.pieromanzoni.org/EN/works\\_shit.htm](http://www.pieromanzoni.org/EN/works_shit.htm)
- Marcadé, J. (1962). *Eros Kalos, Essai sur les représentations érotiques dans l'art grec*. Genève: Les Éditions Nagel.
- Marcadé, J. (1964). *Roma Amor, Essai sur les représentations érotiques dans l'art étrusque et romain*. Genève: Les Éditions Nagel.
- Markowitz, S. (1995). The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality by Lynda Nead (Review). *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 53, No. 2*, pp. 216-218.
- Marques, B. (2010). *Julião Sarmiento dentro do texto. Reflexões sobre os encontros e desencontros da crítica com a sua obra*. Lisboa: Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.
- Marques, B. (2012). Os Tableaux Vivants de Julião Sarmiento. Sade, Erotismo e Cinema Experimental. Em M. Acciaiuoli, & B. Marques, *Arte e Erotismo* (pp. 325-351). Lisboa: IHA-EAC.
- Martínez, R. (2001). *'Trans Sexual Express. A Classic for the Third Millenium.'*. Obtido em 10 de Abril de 2014, de [www.rosamartinez.com](http://www.rosamartinez.com): [http://www.rosamartinez.com/trans\\_eng.htm](http://www.rosamartinez.com/trans_eng.htm)
- Martínez, R., & Arakistain, X. (2002). *'Sex und Romance'/ A Classic For the Third Millenium*. A Coruña: Ayuntamiento de La Coruña.
- Martins, I. (2010). Paraíso Perdido. Em G. Abrantes, *And I am so thankful for all of the friendships I have made* (pp. 281-283). Guimarães: Centro Cultural Vila Flor.
- Mathews, J. d. (1976). Art and Politics in Cold War America. *The American Historical Review, Vol. 81, No. 4*, pp. 762-787.
- McCarthy, D. (1990). Tom Wesselman and the Americanization of the Nude, 1961-1963. *Smithsonian Studies in American Art, Vol. 4, No. 3/ 4*, pp. 102-107.
- McDonald, H. (2002). *Erotic Ambiguities. The female nude in art*. London and New York: Routledge.

- McDonald, N. (2006). *Medieval Obscenities*. (N. McDonald, Ed.) York, UK: York Medieval Press.
- McEwen, J. (1992). *Paula Rego*. Lisboa: Quetzal Editores/ Galeria 111.
- McGinn, T. A. (1998). *Prostitution, Sexuality and the Law in Ancient Rome*. New York: Oxford University Press.
- McLuhan, M. (2003). *Understandig Media. The Extensions of Man (Critical Edition)*. (W. T. Gordon, Ed.) Corte Madera: Gingko Press.
- McNair, B. (Ed.). (2002). *Striptease Culture. Sex, Media and the Democratization of Desire*. London: Routledge.
- McNair, B. (2010). From Porn Chic to Porn Fear: The Return of the Repressed? Em F. Attwood, *Mainstreaming Sex. The sexualization of Western Culture* (pp. 55-73). New York: I. B. Tauris & Co. Ltd.
- Melo, A. (1987). *Exposição nacional de arte moderna: prémio Amadeo de Souza-Cardoso*. Porto: Fundação de Serralves.
- Melo, A. (1998). O que é a 'Arte dos Anos 80?'. Em *Anos 80* (pp. 23-36). Culturgest/CGD.
- Melo, A. (2010). Retrato do Jovem Artista, Enquanto Jovem. Em G. Abrantes, *And I am so thankful for all of the friendships I have made* (pp. 109-119). Guimarães: Centro Cultural Vila Flor.
- Mercer, K. (1991). Looking for Trouble. *Transition, Vol. 51*, 184-197.
- Merritt, N. (2000). *Digital Diaries*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH.
- Mey, K. (2007). *Art and Obscenity*. London and New York: I. B. Tauris.
- Miglietti, F. A. (2003). *Extreme Bodies: The Use and Abuse of the Body in Art*. Milano, Italy: SKIRA.
- Mikkola, M. (2013). Pornography, Art and Porno-Art. Em H. Maes, *Pornographic Art and the Aesthetics of Pornography* (pp. 27-42). Hampshire and New York: Palgrave Macmillan.
- Minioudaki, K. (2010). Pop Proto-Feminisms: Beyond the Paradox of the Woman Pop Artist. Em S. Sachs, & K. Minioudaki (Edits.), *Seductive Subversion. Women Pop Artists (1958-1968)* (pp. 90-143). New York: Abbeville Press Publishers.
- Mira, M. S. (2010). *Mujeres Artistas en La Historia del Arte (Propuesta Didáctica para una Educación en Igualdade de Oportunidades entre Sexos)*. Granada: Grontal.
- Miranda, B. d., & Cruz, M. T. (Edits.). (2002). *Crítica das Ligações na Era da Técnica*. Lisboa: Tropismos.
- Mirsky, L. (2000). *The Rotenberg Collection. Forbideen Erotica*. (N. Schmidt, Ed.) Köln: Benedikt Taschen Verlag GMBH.
- Monteiro, A. C. (2007). *O País dos Absurdos - Textos Políticos*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.
- Montiel, J. F. (2007). Aspectos de la homosexualidad femenina en Grecia Y Roma. Em S. P. Yébenes, *Erotica antiqua. Sexualidad y erotismo en Grecia y Roma* (pp. 11-62). Madrid.
- Montserrat, D. (1999). A Hard Look. Looking at lovemaking. Constructions of Sexuality in Roman Art, 100 BC to AD 250 by J. R. Clarke. *Vol. 49, No. 1*, 227-228.

- Morawski, S. (1967). Art and Obscenity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 26, No. 2, pp. 193-207.
- Morgan, D. (1956). 'Obscenity and the Arts' by Melvin Shimm (Review). *College Art Journal*, Vol. 15, No. 3, pp. 277-278.
- Murg, S. (2011). In the Studio. *Art + Auction*, 64-70.
- Murray, J., & Eisenbichler, K. (Edits.). (1999). *Desire and Discipline. Sex and Sexuality in the Premodern West*. Toronto: University of Toronto Press.
- Nagel, A. (2011). *The Controversy of Renaissance Art*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Navarro, A. M. (2009). Negotium sexual. La prostitución en la cultura romana. In A. M. Navarro, & F. J. Suárez, *Sexo y Erotismo: Roma en Hispania* (pp. 97-117). Murcia, España: Museo Arqueológico de Murcia.
- Navarro, A. M., & Suárez, F. J. (2009). *Sexo y Erotismo: Roma en Hispania*. Murcia: Museo Arqueológico de Murcia.
- Nead, L. (1990). The Female Nude: Pornography, Art, and Sexuality. *Signs*, Vol. 15, No 2 (Winter, 1990), pp. 323-335.
- Nead, L. (1992). *The female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality*. London: Routledge.
- Nelson, C. (1980). Soliciting Self-Knowledge: The Rhetoric of Susan Sontag's Criticism. *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 4.
- Nochlin, L. (1986). The Origin without an Original. *October*, 37, 77-86.
- Nochlin, L. (1988). Why Have There Been No Great Women Artists? In *Women, Art and Power and Other Essays* (pp. 147-158). Westview Press.
- Nochlin, L. (1989). *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York: Westview Press.
- Obrist, H.-U. (Ed.). (1998). *Gehard Richter. The Daily Practice of Painting/ Writings 1962-1993*. London: Thames and Hudson and Anthony d' Offay Gallery.
- O'Connor, D. (2001). Eros in Egypt. *Archaeology Odyssey*. Obtido de [http://prophetess.lstc.edu/~rklein/Documents/eros\\_in\\_egypt.htm](http://prophetess.lstc.edu/~rklein/Documents/eros_in_egypt.htm)
- Olcina, M., Soler, J., Fitton, L., Jenkins, I., & Turner, V. (2009). *La Belleza del Cuerpo. Arte y Pensamiento en la Grecia Antigua*. Alicante: The British Museum/ Fundación MARQ/ Museo Arqueológico de Alicante.
- Oleson, H. (2008). *Some Faggy Gestures*. Zurich: JRP Ringier Books.
- Olivares, R. (1996). Arte y Transgresión Social. *Lapiz*, Vol. 139/ 140, pp. 77-85.
- Olivares, R. (Noviembre/ Diciembre/ Enero de 2002/ 03). Esto no se mira, esto no se toca, esto no se dice. *EXIT*, 8 (Censurados), Editorial.
- Olivares, R. (2002). Tracey Emin. *EXIT*, 8 (Censurados), 84.
- Olivares, R. (2008). Un lugar sin limites. *Exit*, 29, p. Editorial.
- Oliveira, L. S. (2011). Dos corpos pouco gloriosos. Em L. Herberto, *Nós e todos os outros...* (pp. 7-8). Cascais: Fundação D. Luís.
- Oliveira, M. C. (2013). *Arte e Feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução*. Braga: Universidade do Minho/ Instituto de Letras e Ciências Humanas.

- O'Malley, J. W. (2012). The Council of Trent (1545-63) and Michelangelo's Last Judgment (1541). *Proceedings of the American Philosophical Society, Vol. 156, No. 4*, 388-397.
- Oppy, G. (1993). On Functional Definitions of Art: A Response to Rowe. *British Journal of Aesthetics, Vol. 33, No 1*.
- Ovidio. (2007). *Metamorfoses*. (P. F. Alberto, Trad.) Lisboa: Livros Cotovia.
- Pacteau, F. (1994). *The Symptom of Beauty*. London: Reaktion Books Ltd.
- Paglia, C. (1992). *Sex, Art and American Culture*. New York: Vintage Books.
- Paglia, C. (2001). *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. London and New Haven: Yale University Press.
- Paglia, C. (2001). The Beautiful Boy as a Destroyer. In C. Paglia, *Sexual Personae* (pp. 512-530). London and New Haven: Yale University Press.
- Pajaczkowska, C. (1994). The Penis and the Phallus. Em N. Salaman, *What She Wants. Women Artists Look at Men*. (pp. 27-37). London and New York: Verso.
- Pardo, M. (1995). Artifice as seduction in Titian. Em J. G. Turner, *Sexuality and Gender in Early Modern Europe* (pp. 55-89). Cambridge: Cambridge University Press.
- Pattison, J. W. (1913). Public Censorship of Art. *Fine Arts Journal, Vol. 28, No. 4*, pp. 243-246. Retrieved from <http://jstor.org/stable/25587172>
- Payer, P. J. (2009). *Sex and the New Medieval Literature of Confession, 1150-1300*. Canada: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- PDuarte. (2014). *Ode às perversões, em três episódios*. Obtido em 1 de Abril de 2014, de <http://obeissancemorte.wordpress.com>: <http://obeissancemorte.wordpress.com/2014/03/06/ode-as-perversoes-em-tres-episodios/>
- Pereira, F. A. (2008). Luís Herberto - Pintura. Em L. H. ArTzine, & L. Herberto (Ed.), *Arzine Apresenta 7 Projectos Individuais* (pp. 26-29). Lisboa: ArTzine Projectos.
- Pérez-Quiroga, A. (2002). *Odeio ser gorda, come-me por favor! #2*. Obtido em 13 de Novembro de 2013, de <http://anaperezquiroga.com>: <http://anaperezquiroga.com/Work.aspx?Lang=PT&PRJ=42>
- Pergola, P. D., Grassi, L., & Previtali, G. (1967). *Vasari. Le vite de' più eccellenti Pittori, scultori e architettori (pubblicazione curata)* (Vol. V). Novara, Italia: Istituto Geografico de Agostini S.p.A.
- Pettersson, J. Å. (1998). *Odd Nerdrum, Storyteller and Self-Revealer*. Oslo: Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Phelan, P. (2012). Survey. In H. Reckitt, *Art and Feminism* (pp. 14-49). New York: Phaidon Press Inc.
- Picaudé, V. (1995). Sex, public money and photo: l' affaire Mapplethorpe. *La Recherche Photographique, 19 (Automne)*, pp. 64-68.
- Pilosu, M. (1995). *A Mulher, A Luxúria e a Igreja na Idade Média*. Lisboa: Estampa.
- Pincus-Witten, R. (4 de November de 1974). Lynda Benglis: The Frozen Gesture. *Artforum*.

- Pinto, A. C. (1986). *Quarto Escuro (Nueve fotografías portuguesas)*. La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña/ Palácio Municipal de Exposiciones Kiosco Alfonso.
- Pinto, A. C. (1999). A Mulher e a Política (conversando com Gerhard Richter) (pp. 3-7). Em C. Vidal, *Carlos Vidal*. Porto: Galeria Quadrado Azul.
- Pinto, A. C. (2003). *Luís Herberto/ Sonhos Húmidos*. Obtido em 8 de Setembro de 2013, de <http://luisherberto.com>: <http://luisherberto.com/page13/page13.html>
- Pinto, A. C. (2 de Novembro de 2003). *Sonhos Húmidos*. Obtido em Agosto de 2013, de [www.luisherberto.com](http://www.luisherberto.com): <http://luisherberto.com/page13/page13.html>
- Pinto, A. C. (2003). *Sonhos Húmidos*. Obtido de <http://radio.weblogs.com/0130374/2003/11/02.html> (link desactivado)
- Pinto, A. C. (2013). Entrevista a A.C.P. (L. Herberto, Entrevistador)
- Platão. (1986). *O Banquete (O Simpósio ou do Amor)*. (P. Gomes, Trad.) Lisboa: Guimarães Editores.
- Plazy, G. (1979). Théâtre du corps. Em J. Pomar, *Theâtre du corps: vingt peintures récents de Julio Pomar*. Paris: Galerie Bellechasse.
- Policarpo, V. (2011). Sexualidades em construção, entre o privado e o público. Em J. Mattoso, *História da Vida Privada em Portugal. Os Nossos Dias*. (pp. 48-79). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Pollack, B. (2002). Between Challenge, Risk and Provocation. *Exit*, 8, pp. 24-53.
- Pomar, J. (1979). *Theâtre du corps*. Paris: Galerie Bellechasse.
- Possollo, B. (2012). Entrevista a B.P. (Subversão e Técnica). (L. Herberto, Entrevistador)
- Possollo, B. (2013). *All You Can Eat*. Lisboa: © Barahona Possollo.
- Poundstone, W. (2011). *Dear Artforum: About That Lynda Benglis Ad...* Obtido Outubro 13, 2013, from BLOUIN ARTINFO: <http://blogs.artinfo.com/lacmonfire/2011/08/01/dear-artforum-about-that-lynda-benglis-ad%E2%80%A6/>
- Power, K. (1991). Julião Sarmiento. Em J. Sarmiento, *Obras sobre Papel, 1981-86* (pp. 7-33). Sevilla: Fundacion Luis Cernuda/ Diputación de Sevilla.
- Quinlan, S. C., & Arenas, F. (2002). *Lusosex: Gender and Sexuality in the Portuguese speaking World*. Minneapolis: London.
- Ramos, M. (2010). *Mel Ramos: 50 Years of Pop Art*. (O. Letze, Ed.) Berlin: Hatje Cantz Verlag GmbH & Company KG.
- Rawson, P. (1969). *Erotic Art of the East, The Sexual Theme in Oriental Painting and Sculpture*. New York: G. P. Putnam's Sons.
- Rea, M. C. (2001). What is Pornography? *Noûs*, Vol. 35, No. 1, 118-145.
- Reckitt, H. (Ed.). (2012). *Art and Feminism*. New York: Phaidon Press Inc.
- Reilly, M., Farrell, L. A., Amer, G., & Antle, M. (2010). *Writing the Body: The Art of Ghada Amer*. New York: Gregory R Miller & Co.
- Rian, J. (1993). What is All This Body Art? *Flash Art International*, Vol. XXVI, No. 168.

- Ribeiro, A. I., & Melo, A. (2009). *Vasco Araújo/ Happy Days*. (A. I. Ribeiro, Ed.) Almada: Casa da Cerca-Centro de Arte Contemporânea.
- Rich, B. R. (1986). Feminism and Sexuality in the 1980s (Review). *Feminist Studies*, Vol. 12, No. 3, pp. 525-561.
- Richmond, S. (2013). *Beyond Process*. London & New York: I. B. Tauris & Co Ltd.
- Robins, C. (1984). *The Pluralist Era: American Art, 1968-1981*. New York: Harper & Row.
- Rodrigues, A. (Ed.). (1994). *Anos 60, anos de ruptura. Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Livros Horizonte e Sociedade Lisboa 94.
- Rodríguez, H. U. (2009). Imágenes sexuales y de fecundidad, religión, mito y oligarquía en Ibéria. Em A. M. Francisco, & F. J. Suárez, *Sexo y Erotismo: Roma en Hispania* (pp. 23-41). Murcia: Museo Arqueológico de Murcia.
- Rosenthal, G., & Rodiek, T. (1992). *Arte Portuguesa 1992*. Köln: Vista Point verlag.
- Rowe, M. W. (1991). Why Art Doesn't Have Two Senses. *British Journal of Aesthetics*, Vol. 31, No. 3, pp. 214-221.
- Ruggiero, G. (1993). Marriage, love, sex, and Renaissance civic morality. Em J. G. Turner, *Sexuality and gender in early modern Europe. (Institutions, texts, images)* (pp. 10-30). Cambridge: Cambridge University Press.
- Sabino, I. (2013). Tinta: nojenta. Cor: objecta. Pintura? Bleahh... Em I. Sabino, *Com ou sem tintas: Composição ainda?* (pp. 398-437). Lisboa: CIEBA/ FBAUL.
- Sacher-Masoch, L. v. (1976). *A Vénus das Peles*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Salaman, N. (1994). Regarding Male Objects. Em N. Salaman, *What She Wants. Women Artists Look at Men* (pp. 13-25). London and New York: Verso.
- Salaman, N. (1994). *What She Wants. Women Artists Look at Men*. London and New York: Verso.
- Salle, D. (1988). *David Salle*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones.
- Salle, D., Power, K., & Schulz-Hoffmann, C. (1988). *David Salle*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones.
- Salteiro, I. (2013). *O Centro do Mundo*. Lisboa.
- Salvy, G.-J. (1994). *Giulio Romano, 'Une manière extravagante e moderne'*. Paris: Éditions de la Lagune.
- Santana, M. H., & Lourenço, A. A. (2011). No leito. Comportamentos sexuais e erotismo. Em J. Mattoso, *História da vida Privada em Portugal. A Época Contemporânea*. (pp. 254-289). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Sardo, D. (1999). Flashback. *ArteIbérica*, pp. 9-14.
- Sardo, D., Pinharanda, J., Santos, J. M., & Crespo, N. (2009). *Prémio EDP Novos Artistas, 8ª Edição*. Lisboa: Assírio e Alvim/ Fundação EDP.
- Sarmiento, J. (1991). *Obras sobre papel. 1981-86*. Sevilla: Fundación Luis Cernuda/ Diputación de Sevilla.
- Sarmiento, J. (1997). *Werke 1981-1996*. München: Ed. Cantz.
- Sarmiento, J. (2002). *Trabalhos dos Anos 70*. (P. Lapa, Ed.) Museu do Chiado - Museu Nacional de Arte Contemporânea.
- Sarmiento, J. (2012). *Noites Brancas. Retrospectiva*. Porto: Hatje Cantz/ Serralves.

- Sarmiento, J., & Sherman, C. (1994). *From Beyond the Pale*. Dublin: Irish Museum of Modern Art.
- Sarmiento, J., Sardo, D., Drathen, D. v., & Ávila, M. J. (2007). *Julião Sarmiento, Catálogo Raisonné, Edições Numeradas, 1972-2006 (Vol.1)*. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.
- Saville, J. (2005). *Jenny Saville*. Roma: MACRO, Museo d'Arte Contemporanea.
- Saville, J. (2005). *Jenny Saville*. New York: JerRizzoli.
- Schlesser, T. (2011). *L'art face à la Censure*. Paris: TTM Éditions/ Beaux Arts Éditions.
- Schneemann, C. (1975). *Interior Scroll*. Obtido em 2 de Fevereiro de 2014, de <http://www.caroleeschneemann.com>: <http://www.caroleeschneemann.com/interiorscroll.html>
- Schneemann, C. (1991, Winter). The Obscene Body/ Politic. *Art Journal*, Vol. 50, No. 4, *Censorship II*, pp. 28-35.
- Schubart, W. (1975). *Eros e Religião*. Rio de Janeiro: Artenova.
- Searle, J. R. (1983). *Intencionalidade*. Lisboa: Relógio d' Água.
- Seiberling, D. (1975). The New Sexual Frankness: Good-by to Hearts and Flowers.
- Semmel, J., & Kingsley, A. (1980, Spring-Summer). Sexual Imagery in Women's Art. *Woman's Art Journal*, Vol. 1, No. 1, pp. 1-6.
- Sennett, R. (1994). The New Censorship (Review). *Contemporary Sociology*, Vol. 23, No. 4, pp. 487-491.
- Serra, R. (1991). Art and Censorship. *Critical Inquiry*, Vol. 17, No. 3, pp. 574-581.
- Shanzer, D. (2006). Latin Literature, Christianity and Obscenity in the Later Roman West. Em N. McDonald, *Medieval Obscenities* (pp. 179-202). York, UK: York Medieval Press.
- Sherry, M. s. (2007). *Gay Artists in Modern American Culture. An Imagined Conspiracy*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press.
- Showalter, E. (1990). *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Viking.
- Silva, T. (2010). Corpos Mutantes entre a Pintura e o Cinema em Julião Sarmiento. *Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais*, Vol. 7, pp. 264-272.
- Skinner, M. B. (2014). *Sexuality in Greek and Roman Culture*. USA/ UK: Wiley.
- Slade, J. W. (2001). *Pornography and Sexual Representation (A Reference Guide) (Vol. II)*. Westport, USA: Greenwood Press.
- Smalls, J. (2003). *Homosexuality in Art*. New York: Parkstone Press.
- Smith, C. (2010). Pleasing Intensities: Masochism and Affective Pleasures in Porn Short Fictions. Em F. Attwood, *Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture* (pp. 19-36). New York: I. B. Tauris & Co. Ltd.
- Soares, M. L. (2003). Pensando sobre o tema 'Em redor do século XX...Trajectos da pintura e da escultura.'. *Revista da Faculdade de Letras, I Série*, Vol. 2, 615-640.
- Sousa, C. C. (2011). *Camuflagem Biosensível. A problematização do género na obra de Maria José Aguiar*. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes.

- Sousa, R. d. (1976). *Jeune peinture portugaise*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/ Centre Culturel Portugais.
- Spalding, J. (2003). *The Eclipse of Art - Tackling the Crisis in Art Today (Why you are right not to like modern art.)*. New York: Prestel.
- Stangos, N. (Ed.). (1994). *Concepts of Modern Art*. New York, United States of America: Thames and Hudson.
- Stanley, L. A. (1991). Art and 'Perversion': Censoring Images of Nude Children. *Art Journal, Vol. 50, No. 4, Censorship II*, pp. 20-27.
- Stearns, M. A. (1914). The Influence of the Human Body on Art and Literature. *Fine Arts Journal, Vol. 31*, pp. 455-466.
- Steiner, W. (1995). *The Scandal of Pleasure. Art in an Age of Fundamentalism*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Stevenson, J. (1997). From the Bedroom to the Bijou: A Secret History of American Gay Cinema. *Film Quarterly, Vol. 51, No. 1*, pp. 24-31.
- Stewart, A. (1997). *Art, Desire and the Body in Ancient Greece*. Berkeley: University of California.
- Stonewall Riots: The Beginning of the LGBT Movement*. (2009, June 22). Retrieved from <http://www.civilrights.org/>: <http://www.civilrights.org/archives/2009/06/449-stonewall.html>
- Storr, R. (1990). Jeff Koons. *Art Press, Vol. 151 N° spécial FIAC 90*.
- Storr, R. (1991). Art, Censorship, and the First Amendment: This Is Not a Test. *Art Journal, Vol. 50, No. 3*, pp. 12-28.
- Storr, R. (2003). *Gerhard Richter - Doubt and Belief in Painting*. New York: The Museum of Modern Art.
- Ströher, C. E., & Kremer, C. S. (2011). Os pecados e os prazeres terrenos no Jardim das Delícias de Bosch. *AEDOS, Vol. 3, No. 7*, 55-70.
- Summers, C. J. (Ed.). (2004). *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*. San Francisco: Cleiss Press Inc.
- Summers, D. (1987). *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Syme, A. M. (2004). Love Among the Ruins: David Cannon Dashiell's 'Queer Mysteries'. *Art Journal, Vol. 63, No. 4*, 80-95.
- Talvacchia, B. (1994). Professional Advancement and the Use of the Erotic in the Art of Francesco Xanto. *The Sixteenth Century Journal, Vol. 25, No. 1*, pp. 121-153.
- Talvacchia, B. (1999). *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture*. New Jersey: Princeton University Press.
- Tancons, C. (2010). Em A. Vidigal, *Menina Limpa, Menina Suja* (pp. 71-82). Lisboa: FCG/ CAM.
- Tanner, J. (2001). Nature, Culture and the Body in Classical Greek Religious Art. *World Archaeology, Vol. 33, No. 2, Archaeology and Aesthetics*, 257-276.
- Tavares, C. A. (1998). *Sensibilidades femininas do nosso tempo*. Lisboa: Instituto da Comunicação Social e Gabinete da Alta Comissária para a Igualdade e Família.
- Tavares, C. A. (2009). O Eros e a Escultura Portuguesa. *Arte & Eros* (pp. 150-164). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes.

- Taylor, T. L. (1997). *The Prehistory of Sex: Four Million Years of Human Sexual Culture*. New York: Bantan Books.
- Thiele, A. M. (2013). Conversas de Café. (L. Herberto, Entrevistador)
- Tucker, M. (1994). *Bad Girls*. Cambridge and London: The MIT Press.
- Turner, J. G. (Ed.). (1995). *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, texts, images*. Cambridge (GB): Cambridge University Press.
- Turner, J. G. (2005). Aretino's Satyr: Sexuality, Satire, and Self-Projection in Sixteenth-Century Literature and Art by Raymond B. Waddington. *Vol. 36, No. 1*, 312-313.
- Turner, J. G. (2007). Caraglio's 'Love of the Gods'. *Print Quarterly, Vol. 24, No. 4*, 359-380.
- Turner, J. G. (2008). Profane Love: The Challenge of Sexuality. In A. Bayer (Ed.), *Art and Love in Renaissance Italy* (pp. 178-228). New Haven and London: Yale University Press.
- Uidhir, C. M. (2009). Why Pornography Can't Be Art. (T. J. Press, Ed.) *Philosophy and Literature, Vol. 33, No. 1*, pp. 193-203.
- Uidhir, C. M., & Pratt, J. H. (2012). Pornography at the Edge: Depiction, Fiction and Sexual Predilection. In H. Maes, & J. Levinson, *Art & Pornography. Philosophical Essays* (pp. 136-160). Oxford, GB: Oxford University Press.
- Vale, J. P. (2008). O vício da História (Pedro lapa em conversa com João Pedro Vale). (P. Lapa, Entrevistador)
- Vale, J. P. (2013). Identidade e *queer*: provocação ou afirmação? Entrevista a J.P.V. (L. Herberto, Entrevistador)
- Vasari, G. (1567). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Vol. V). (P. D. Pergola, L. Grassi, & G. Previtali, Edits.) Novara: Istituto Geografico de Agostini (reed. 1967).
- Vasilaki, M. (2010). Why Some Pornography May be Art. *Philosophy and Literature, 34, #1*, pp. 228-233.
- Vergine, L. (2000). *Body Art and Performance. The Body as Language*. Milano: SKIRA.
- Veyne, P. (1989). O Império Romano. In P. Ariès, & G. Duby, *História da Vida Privada* (M. J. Magalhães, Trans., pp. 19-223). Porto: Edições Afrontamento.
- Vidal, C. (1996). *Democracia e Livre Iniciativa*. Lisboa: Fenda.
- Vidal, C. (1996). Desvíos. El arte portugués hoy. *Lapiz, 121*, pp. 54-63.
- Vidal, C. (1999). *A Mulher e a Política II*. Porto: Galeria Quadrado Azul.
- Vidal, C. (1996). Do Corpo da Política à Política do Corpo. *Colóquio Artes, Vol. III*, pp. 13-30.
- Vidal, G. (1999). *Sexually Speaking. Collected Sex Writings*. (D. Weise, Ed.) San Francisco: Cleis Press.
- Vidigal, A. (2010). *Menina Limpa, Menina Suja*. Lisboa: FCG.
- Vignali, A. (2003). *La Cazzaria: The Book of the Prick*. (I. F. Moulton, Ed.) London: Routledge.

- Vivas, E. (1935). Art, Morals, and Propaganda. *International Journal of Ethics*, Vol. 46, No. 1, pp. 82-95.
- Volcano, D. L. (2005). <http://www.dellagracevolcano.com/statement.html>. Retrieved Fevereiro 2014, from <http://www.dellagracevolcano.com>: <http://www.dellagracevolcano.com/statement.html>
- Waldman, D. (1994). Dirty Looks: Women, Pornography, Power by Pamela Church Gibson; Roma Gibson (Review). *Film Quarterly*, Vol. 48, No. 1, pp. 45-47.
- Wallace, M. (2007). Under Lock and Key. In M. Wallace, M. Kemp, & J. Bernstein, *Seduced. Art & Sex from Antiquity to Now*. (pp. 34-39). London and New York: Merrel.
- Wallace, M., Kemp, M., & Bernstein, J. (2007). *Seduced. Art & Sex from Antiquity to Now*. London and New York: Merrel.
- Warr, T., & Jones, A. (2003). *The Artist's Body*. New York: Phaidon.
- Weinberg, J. (1996). Things Are Queer. *Art Journal*, Vol. 55, No. 4, pp. 11-14.
- Weinberg, J., & Jones, D. (2012). *The Piers: Art and Sex along the New York Waterfront*. New York: Leslie + Lohman Museum, Museum of Gay and Lesbian art.
- Weiner, L. (2008). *Water in Milk Exists*. Obtido em 18 de Julho de 2013, de <http://www.vdrome.org>: <http://www.vdrome.org/weiner.html>
- Weisman, C. Y. (1996-1997). Abject Art: Repulsion and Desire in American Art by Craig Houser; Leslie C. Jones; Simon Taylor; Jack Ben-Levi. *Woman's Art Journal*, Vol. 17, No. 2, pp. 59-60.
- West, C. (2013). "Pornography and Censorship". (E. N. Zalta, Ed.) Obtido em 18 de Julho de 2013, de <http://plato.stanford.edu/>: <http://plato.stanford.edu/entries/pornography-censorship/#1>
- Whitehill, W. M. (1954). The Vicissitudes of Bacchante in Boston. *The New England Quarterly*, Vol. 27, No. 4, pp. 435-454.
- Wicke, J. (1991). Through a Gaze Darkly: Pornography's Academic Market (Review). *No. 54*, pp. 68-69.
- Williams, C. A. (2010). *Roman Homosexuality*. New York: Oxford University Press.
- Williams, L. (1989). *Hardcore: Power, Pleasure and the 'Frenzy of the Visible'*. Los Angeles: University of California Press.
- Williams, L. (1989). Power, Pleasure, and Perversion: Sadomasochistic Film Pornography. *Representations*, No. 27, pp. 37-65.
- Williams, L. (1993). A provoking Agent: The Pornography and Performance Art of Annie Sprinkle. *Social Text*, No. 37, A Special Section Edited by Anne McClintock (*Explores the Sex Trade*), pp. 117-133.
- Williams, L. (1994). What do I see, What do I Want? In N. Salaman, *What She Wants. Women Artists Look at Men* (pp. 3-12). London and New York: Verso.
- Williams, L. (2004). *Porn Studies*. (L. Williams, Ed.) Durham: Duke University Press.
- Williams, L. (2007). 'Frenzy of the Visible,' Indeed! *Cinema Journal*, Vol. 46, No.4, 106-108.
- Williams, L. (2008). *Screening Sex*. Durham: Duke University Press.
- Wilson, M. (1997). *Andres Serrano: A History of Sex*. Amsterdam: Idea Books.

- Wilton, T. (2002). Grace, Della (Del LaGrace Volcano). (C. J. Summers, Ed.) *gbtq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*. Retrieved April 9, 2014, from <http://www.glbtc.com/>: [http://www.glbtc.com/arts/grace\\_d.html](http://www.glbtc.com/arts/grace_d.html)
- Winckelmann, J. J. (2006). *History of the Art of Antiquity (1764)*. (H. F. Mallgrave, Trans.) Los Angeles, USA: Getty Publications.
- Wind, B. (1976). Annibale Carracci's 'Scherzo': The Christ Church Butcher Shop. *The Art Bulletin*, Vol. 58, No. 1, pp. 93-96.
- Wood, C. (1981). *The Pre-Raphaelites*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Yébenes, S. P. (Ed.). (2007). *Erotica antiqua. Sexualidad y erotismo en Grecia y Roma*. Madrid: Signifer Libros.
- Yonge, C. D. (1854). *The Deipnosophists or Banquet of the Learned of Athenaeus*. (C. D. Yonge, Trad.) London: Henry G. Bohn.



Anexos

**Entrevistas**



## **Barahona Possollo, Artista Plástico**

Entrevista realizada em Lisboa, entre Janeiro de 2012 e Setembro de 2013.

(revista por Barahona Possollo)

### ***Quais as tuas influências à data de em que te auto-retrataste em plena gestação, além de Klimt, visivelmente?***

O Klimt surge como referência fundamental tanto em termos estilísticos como técnicos. Porque o considero perfeito em termos de composição e técnica, sem entrar em questões de gosto, sempre pensei que só teria a ganhar ao estudar em detalhe o seu trabalho. A questão da paternidade e da descendência ficou ali tratada: o quadro esteve para se chamar '*O sonho do Homem*', por ser aquilo que torna as Mulheres únicas e insubstituíveis. Essa função dá à Mulher um poder incalculável, em torno do qual se organiza toda a nossa civilização. Os fantasmas surgem no fundo, acompanhando essa quimera impossível, já que sabemos que para termos atingido este grau evolutivo não poderíamos nunca evitar a reprodução sexuada, com esta paradoxal e incontornável diferenciação de papéis. Confesso que as questões de continuidade pela reprodução, que o Banquete de Platão tão bem discute, deixaram de me preocupar do mesmo modo que preocupavam na data em que pintei esse quadro.

### ***Que papel têm essas influências no teu actual trabalho?***

Acho que a atenção à obra do Klimt me ajudou a ganhar alguma qualidade técnica e, acima de tudo, a saber que é possível representar alegoricamente TUDO. Que há imagens simbólicas infinitas tecidas pelo nosso pré-consciente, que asseguram a continuidade da comunicação pela pintura. Neste momento do ponto de vista técnico afastei-me do género 'para-impressionista' da técnica do Klimt e estou a tentar conseguir efeitos mais simples, talvez como se tentasse aprender com Manet a sua técnica natural.

***Respectivamente aos teus auto-retratos, 1992 e 2002, que assumem efectivamente um papel de auto-representação, existe uma componente de Género/ Transgénero na sua estrutura?***

As preocupações com os papéis do género são evidentes e importantes. Acima de tudo são importantes para mim como alvo a abater na sequência da evolução civilizacional. Os últimos milénios da nossa história são fundados sobre essas atribuições ancestrais, que estão, na modernidade, a ser postas constantemente em causa. Será virtualmente impossível dissolver séculos de hábito e preconceito, mas podemos tentar transformar a realidade, acrescentando-lhe facetas, em vez de agirmos por eliminação ou destruição.

Quanto ao tema transgénero, confesso que não me interessa nada em termos da sua expressão física, talvez porque me sinto muito bem inserido na minha pele masculina e porque perceba que as definições da masculinidade são infinitamente versáteis, sem ser necessário recorrer à cirurgia para eliminar as barreiras. Não vejo a realidade em termos de dicotomias exclusivistas mas antes em termos de mosaico caleidoscópico em constante crescimento. Digamos que sou profundamente antifascista nesse sentido. Arriscando ser incorrecto, devo confessar que sempre me pareceu que as atitudes transgénero são moldadas por essas dicotomias autoritárias, que obrigam as pessoas a encaixar em categorias, nem que para isso seja preciso mudar artificialmente de sexo.

O auto-retrato *Nuda Veritas* não discute, a meu ver, nenhuma questão de identidade de género; mas estou aberto a sugestões. Aquele que surge no *Diabo*, em que estou a segurar no tinteiro, surge porque me preocupei em não dirigir quaisquer implicações ético-morais sobre nenhum modelo que não fosse eu. Pareceu-me injusto que não assumisse aquela imagem sobre mim mesmo e fosse à procura de outro indivíduo como objecto.

***No auto-retrato mais recente, é visível a carga assumidamente homoerótica. Gostarias de alongar esta questão?***

A carga homoerótica é dada irremediavelmente pela atenção dada ao corpo do Diabo e à forma como os dotes físicos são demonstrados. Acho que se podia falar para sempre deste tema. Há demasiados clichés neste tema demoníaco e, como não lhes

podemos fugir, mais vale brincar com eles e relativizá-los. O Diabo é muitas vezes Homem e, nesta forma, evidencia características de exacerbada sexualidade que são civilizacionalmente identificadas como maléficas. A figuração de um corpo estereotipadamente atraente num certo tipo de sexualidades e a apresentação de um pénis enorme marcam irremediavelmente o tema. Acho que é neste momento, ao tomarmos consciência destes preconceitos, que podemos rir de nós mesmos ao perceber quão primárias são estas atitudes, quase animais. A tradicional associação maléfica do homoerotismo é muito interessante porque é muito datada e típica da nossa cultura ocidental. Outras culturas não se preocupam nada com este tema, até porque para elas as expressões da Libido não são associadas ao Mal mas sim à Natureza, Humana e Animal, até espiritual, desenhando visões muito mais equilibradas e ricas, comparativamente à nossa miserável e fascista visão judaico-cristã. O paganismo nunca viu este tema do nosso modo e é lamentável que a nossa memória seja tão curta ao ponto de aniquilarmos os milénios da nossa gloriosa cultura pagã face à importação de um cristianismo do médio-orientes. Apesar de haver animais no quadro, parece-me que são todos machos, o que dá ao conjunto um sabor marcadamente homo, sem dúvida. O Feminino parece estar completamente apagado da representação. Talvez este seja o ponto mais fortemente *homo* desta pintura. As insinuações eróticas são muito óbvias e penso que devem ser restringidas para fazer uma leitura completa da pintura. De acordo com a minha intenção, tudo o que no quadro é homo é muito superficial, por uma leitura de cliché, enquanto a reflexão ético-moral passa muito independente deste facto. O que tens na pintura é um humano que se ri grotescamente, ignorante da sua cumplicidade na proliferação do Mal, dirigida por seres muito diversos e infinitamente mais lúcidos que o humano. Talvez seja um truque de engano, para levar os mais frágeis a descartar o quadro como um ensaio *gay*.

***Sentes que no nosso tempo, ainda subsiste uma reprovação social e moral para a representação do sexo e pretendes chocar? Ou trata-se de um registo natural e representativo dos modelos utilizados?***

Acho que já falei disto acima...

***E a questão do papel de figurante/ voyeur? É um personagem de características múltiplas? É também exibicionista?***

Correctíssimo, o humano (em auto-retrato) é voyeur na cena e cúmplice passivo, como todos os voyeurs. Tudo isto apenas agrava a sua responsabilidade, já que a passividade nunca foi vista como uma virtude. Podemos vê-lo como exibicionista, e aparece ao longo dos meus quadros em várias alturas, porque tem a vaidade de se deixar figurar. Há nele uma tentação especular narcísica que parece que o vai ajudar pela exposição, pela apresentação em palco, numa dissociação esquizofrénica entre objecto fruído e consumidor. Todas as indicações dadas nos elementos pintados, bem como todas as implicações simbólico-filosóficas das pinturas são prova de que o voyeur, ao relatar a sua experiência, fica a descoberto nas suas características mais íntimas. Ao saber isto, mesmo que inconscientemente, o pintor-voyeur é um exibicionista sem vergonha nenhuma, que se deixa alastrar pelas telas todas sem pudor algum.

***Na composição, há um corte pouco tradicional nas figuras, sobretudo na Pintura realista. É um romper com os códigos anteriores ou assumidamente um processo de assimilação do registo cinematográfico/ fotográfico?***

Afirmativo. Tento recordar os enquadramentos do cinema para dar à cena um aspecto instantâneo, de um grupo de personagens que foram apanhadas em flagrante delito. O corte é quase um ‘plano americano’, creio eu. Penso que este enquadramento dá à imagem uma informalidade que ajuda a relativizar o dramatismo do tema, trazendo-o para o ‘pequeno ecrã’, dando-lhe uma proximidade doméstica que acentua o ridículo que se pretende atribuir à situação

***Tens um conceito de arte erótica? O que é para ti a arte erótica?***

Considerando que Erotismo é algo tão imensamente abrangente, creio que apenas consigo esboçar uma definição de arte erótica da seguinte forma: será toda a forma de expressão que, servindo-se dos referentes mais variados e, muitas vezes improváveis,

encontra eco nos elementos constituintes da sexualidade do observador, a nível superficial e óbvio ou a nível profundo e simbólico, e desencadeia uma reacção, que nunca é completamente mediada pelo consciente, a nível da Libido. Pode ser uma reacção subliminar, de que a ‘vítima’ nem sequer se apercebe, ou uma reacção imediata e manifesta, num plano abertamente sexual. Estamos a falar de um território com ligações a todos os níveis constituintes do ser humano e, por isso, impossível de circunscrever com classificações redutoras. Assim sendo, certos objectos artísticos serão eróticos para alguns e não para outros, segundo os conteúdos subconscientes ou conscientes que faz vibrar.

***As representações de natureza sexual que apresentas têm um carácter erótico e/ ou pornográfico? Qual a importância do sexo no teu trabalho?***

Porque acredito que a Libido (que inclui forças que chamamos de Sexo, Erotismo, Pulsão, Vontade, Desejo, Satisfação) é um ingrediente fundamental e maioritário no ser humano, acho que a importância do sexo é grande no trabalho de todos os criadores, quer eles o admitam ou não. Muitas das minhas representações têm um carácter erótico e algumas entre estas terão um carácter pornográfico, ainda que eu não consiga definir o limite a partir do qual uma se torna na outra. Porque não atribuo carga negativa nenhuma àquilo a que normalmente se chama de pornográfico, não estou habituado a classificar *a priori* as imagens que produzo. Também por procurar não menosprezar o discernimento dos outros, deixo ao seu critério essas classificações, que têm sempre uma ligação à moral individual e que devem ser altamente variáveis. Se considerarmos que a palavra Sexo representa a maior parte daquilo a que chamo Libido, então sim, o Sexo é algo de fundamental no meu trabalho, talvez de forma mais explícita que o usual. É, para mim, o tema fundamental da nossa existência pois constitui um mistério enorme. Biologicamente estamos obrigados ao Sexo para a reprodução. Se quisermos alargar o âmbito biológico de forma ‘filosófica’, o Sexo adquire dimensões quase divinas, como sabemos. Se acharmos que a Ciência exacta se deve abster destes devaneios, então admitamos uma visão metafísica da nossa condição humana e, de novo, o Sexo se revela um pilar colossal e incontornável da nossa existência. O Sexo, nas suas infinitas formas de expressão e funcionamento, vai definir a maioria dos nossos actos e das nossas vontades. E desenganem-se aqueles que julgam que conseguem eliminá-lo das suas mentes, porque

serão meros hipócritas. Acredito que para o desenvolvimento total da nossa experiência é fundamental ter a consciência que o Sexo é a força primordial que nos impele e que a censura desse seu papel apenas provocará uma falta imperdoável no Livro de cada Vida.

***Como estabelece uma fronteira classificativa no teu trabalho, entre o erótico e o pornográfico?***

Tal como disse, não consigo definir essa fronteira de modo exacto. Depende do contexto sociológico de cada instância. Algo que é para alguém pornográfico pode ser para mim apenas levemente erótico. Tenho, contudo, uma noção apenas intuitiva daquilo que posso ou não posso mostrar numa exposição pública. Aí sim, pode-se falar de uma fronteira entre pornográfico e erótico. Porém, mesmo este método é falível, já que hoje em dia eu exponho objectos muito mais ousados do que faria há 20 anos atrás; porque ganhei mais confiança e perdi alguns medos.

***Quando apresentas o teu trabalho, com incidências na representação do corpo, consideras que é acessível a todos os públicos e em todos os espaços, públicos e privados?***

Naturalmente não é acessível a todo o público nem pode ser feito em todos os espaços. Muitas vezes coloco um aviso em relação à presença de imagens que podem ferir a sensibilidade do público. A verdade é que, de facto, algumas imagens ferem a sensibilidade de certas pessoas, porém, raramente são aquelas pessoas que eu esperava que se ferissem, porque elas sempre me surpreendem.

***Que papel tem para ti a orientação sexual quando abordas temáticas do corpo?***

Nasci em 1967. Sou fruto de uma moral conservadora, por mais que me julgue ‘moderno’. Hoje em dia os jovens têm grande liberdade de costumes e as questões de orientação sexual parecem ter cada vez menos importância; ou antes, parecem ser cada vez menos limitativas. Mas às vezes apenas ‘parecem’, como sabemos. Ora eu ainda tenho largos vestígios da culpa que a cultura em que cresci atribui aos ditos ‘desvios’ à norma da orientação sexual. Porque o Sexo é algo tão fundamental e porque a Culpa é

algo tão limitativo da nossa evolução e se liga aos fundamentos éticos da nossa pessoa, a orientação sexual ainda tem, para mim, uma importância grande. Isto passa-se ao nível da problematização da manifestação da Libido, desdobrando-se em questões éticas e até religiosas, já que o ser humano tem tendência para a abater barreiras entre universos considerados por muitos separados. Para além do ‘porquê’ sermos obrigados a viver esta condição de escravatura perante o Sexo, soma-se o ‘porquê’ da variedade das formas que ela assume, e que são diferentes para cada um, ainda que tentemos arrumar os casos em grupos grosseiros. Esta reflexão sobre questões tão basilares e comuns a toda a humanidade trouxe-me experiências muito positivas na relação com o público: ao desvendar os meus supostos ‘segredos’ com certo grau de ingenuidade e de forma totalmente não prosélita (não tenho a fantasia de convencer alguém de que aquilo que apresento seja obrigatório ou realidade para outro que não eu mesmo) o público reage muitas vezes por ‘descontracção’, isto é, baixa as defesas naturais instintivas por não se sentir minimamente ameaçado. Todos sabemos o que a palavra ‘homofobia’ quer dizer. Ora não podemos responder a uma forma de violência com outra forma de violência. Não quero, no meu trabalho, ser violento com o observador. Quero ser desafiante mas não o quero violentar. Muitas pessoas tomam este desafio de forma saudável e dão-lhe apenas a importância que ele tem: um jogo semântico que não pretende chegar a conclusões, nem leis, nem normas, mas apenas pensar a estranha realidade da nossa condição humana. A palavra ‘medo’ é fundamental em todo este raciocínio. Apercebo-me de uma empatia de muitas pessoas ao observarem o meu trabalho, por reconhecerem uma forma de lidar com angústias e medos que, de formas diversas, é algo comum a todos nós. Neste ponto as questões de orientação sexual tornam-se secundárias, sendo apenas um epifenómeno num quadro geral.

***Qual a tua experiência artística face a práticas censórias? E como reages publicamente a esses momentos?***

Tenho tido a boa sorte de não ter sido alvo de muita censura. Naturalmente desconheço todos os esforços adversos de que possa ter sido alvo em segredo, mas vamos ignorar esse capítulo, obviamente. Foram questões pontuais: uma vez tive de mudar a

escolha de uma tela (*outdoor*) publicitária porque era muito 'gay' e a instituição não ia gostar. A pessoa que geria o espaço ficou irritadíssima e queria opor resistência a esse pedido mas eu disse que não valia a pena; era tão fácil escolher outra coisa... Isto, também, por me parecer que cada espaço tem personalidade própria, e não se pode pedir a todos para sermos iguais. Outra vez fui recusado numa mostra internacional. Uma das telas do par que apresentei era muito ousada e eu estava a lidar com o júri de selecção da *Royal Academy*. Claro que fui recusado por razões óbvias; mas eu já deveria esperar que todo o que fosse mais denso que uma paisagem das margens do Tamisa seria um problema. Nestes casos não reajo porque aceito as regras de quem fornece o evento/espaço. Se as regras forem de verdadeira e total liberdade temática, então eu já fico ofendido.

***Actualmente ou em qualquer momento, definiste parâmetros de autocensura no teu trabalho?***

Tenho sempre alguma autocensura. Para existirmos em sociedade temos de nos censurar a todos os momentos, para não incendiarmos a civilização e para sobrevivermos como grupo, certo? Eu considero que a minha autocensura é baixa, mas posso estar enganado. Por outro lado essa censura não é só ao nível dos conteúdos, é também ao nível da forma. As nossas escolhas estéticas são, também, uma forma inteligente de autocensura. Estamos sempre a referenciar o nosso trabalho a parâmetros e paradigmas; estamos sempre em censura. No campo específico do Sexual, acho que a minha autocensura é muito baixa; mas aceito sugestões.

## **João Pedro Vale, Artista Plástico**

Entrevista realizada em Lisboa, Agosto e Setembro de 2013.

(revista por João Pedro Vale)

### ***Tens um conceito de arte erótica? O que é para ti a arte erótica?***

Não tenho um conceito de arte erótica, mas penso que se ele existe, deve referir-se a uma iconografia específica ou a representações quer do corpo quer de actos sexuais que culturalmente deixaram de representar questões como fertilidade, fecundidade, etc., para funcionar como eventual estímulo sexual do espectador sobrepondo-se a uma mera usufruição estética do objecto representado.

### ***As representações de natureza sexual que apresentas têm um carácter erótico e/ ou pornográfico? Qual a importância do sexo no teu trabalho?***

Mais do que tudo, o interesse que tenho pelo sexo prende-se com o facto de me permitir questionar junto do espectador uma série de preconceitos e poder levá-lo a pensar na forma como esses preconceitos se foram formando e sedimentando. Isso pode acontecer com uma série de temáticas, mas sendo o sexo e as questões a ele subjacentes muitas vezes um assunto tabu, todo este dispositivo acaba por ser mais fácil de accionar e por isso mais apelativo para eu trabalhar.

Neste sentido, não entendo o trabalho como erótico ou pornográfico, apenas que utiliza dispositivos que partem do sexo para accionar um conjunto de leituras, ainda que o projecto que desenvolvi sobre o *Moby-Dick*, nomeadamente o filme *Hero, Captain and Stranger* seja pornográfico, na medida em que, efectivamente, existem cenas explícitas de penetração, sendo este o meu único trabalho onde isso acontece.

Em todo o caso, o projecto pretendia ser um questionamento sobre esta ideia de metáfora ou ausência dela quando se mostram cenas de representação de coito, e como esta ideia era ou não facilmente transportada para o conjunto de peças que foram feitas em paralelo com o filme. No conjunto de peças que compõe o projecto *Moby-Dick*, para

dar um exemplo, existem umas peças (*Scrimshaw*, 2009/2010) com imagens impressas em dentes de cachalote feitos em cera, onde numa delas as imagens eram as de marinheiros, semidespidos, ou em pares, cuja carga erótica era meramente dada por sugestão, pelo facto de estar incluído num projecto com pornografia, num outro contexto, eventualmente, seriam apenas imagens inocentes de marinheiros

***Como estabelece uma fronteira classificativa no teu trabalho, entre o erótico e o pornográfico?***

Não entendo o meu trabalho dentro dessa fronteira classificativa, inclusivamente, penso os projectos tendo como base precisamente essa premissa de que não possam ser classificados na medida em que as classificações me parecem na maior parte dos casos redutoras. Mas é exactamente (por muito contraditório que isto posso parecer) nessa necessidade de classificação que eu opero, jogando com essa necessidade por parte do espectador, que em última instância usufrui o projecto, de classificação para a qual reclama as suas ideias preconcebidas.

***Quando apresentas o teu trabalho, com incidências na representação do corpo, consideras que é acessível a todos os públicos e em todos os espaços, públicos e privados?***

Sim, considero que é acessível a todos ainda que dependendo dos espaços ou do público haja uma maior ou menor necessidade de contextualização dos projectos. E isso prende-se mais com a complexidade de cada um dos projectos, em termos conceptuais, mais do que qualquer componente sexual que lhe possa estar subjacente.

***Que papel tem para ti a orientação sexual quando abordas temáticas do corpo?***

Tem um papel fundamental. O facto de eu ser *gay*, homem ou português, são condicionantes que tenho presentes quando desenvolvo os projectos, na medida em que

são os processos identitários que estão na génese da maior parte dos meus trabalhos e nesse sentido, parece-me mais justo eu falar ou questionar o meio onde eu próprio me insiro e o resultado é sempre o reflexo daquilo que eu sou enquanto pessoa. Agora se me perguntasses qual o papel da minha orientação sexual na altura em que a obra é apreendida pelo público, aí penso que se trata de algo que limitaria as possíveis leituras por parte do (desse) público. Por muito orgulho que eu tenha em ser *gay* ou português, eu pretendo trabalhar sobre o tempo em que vivo e para o maior público possível, onde este possa questionar noções de sexualidade, nacionalidade, ou a própria condição do ser artista, em função das suas próprias características e não das características intrínsecas da produção do objecto em si.

***Qual a tua experiência artística face a práticas censórias? E como reages publicamente a esses momentos?***

Ao longo do meu trabalho têm existido algumas questões recorrentes que me interessam pensar, nomeadamente quais os processos subjacentes à criação de uma identidade nacional ou sexual, e neste processo é inevitável que eu parta das minhas próprias experiências pessoais, quer como português, para pensar no que está por trás de uma ideia de portugalidade, quer pelo facto de eu ser *gay*, para pensar a sexualidade ou mesmo uma ideia de comunidade. E por isso, se existem duas frases recorrentes por parte da crítica são: ‘o trabalho é demasiado português’ e por isso, não facilmente apreendido internacionalmente, e ‘o trabalho é demasiado *gay*’, como se pelo facto de eu ser *gay*, também não percebesse toda a cultura hetero-normativa que me rodeia. Por isso, as práticas censórias têm sido recorrentes, mas sem nunca eu as pensar como inofensivas e sem nunca interferirem directamente no trabalho, ou seja, sem que o trabalho seja impedido de ser mostrado. Apenas reagi publicamente em duas situações (uma delas com grande projecção mediática) no momento em que me foi impedido mostrar o trabalho para o qual eu tinha sido inicialmente convidado a mostrar, em situações onde não me tinha sido imposta qualquer condicionante *a priori* e onde a razão desse impedimento se tratava da minha abordagem a uma temática *queer* que poderia ferir a susceptibilidade do público. Em nenhuma das situações se tratava de expor imagem de conteúdo sexual. No

caso da Tranquilidade, ainda que todo o processo tenha sido desencadeado pelo facto da proposta inicial para o cartaz partir de uma imagem ‘fálica’, foi o conteúdo da exposição em si que levou ao seu cancelamento.

***Na tua obra Moby-Dick, consideras que poderia ser apresentada ao público em geral, em espaços institucionais? Ou pretendes um público específico?***

Sim, penso que pode ser apresentada ao público em geral. Mas dado o seu conteúdo, prefiro que seja mostrado em condições onde o público saiba antecipadamente aquilo que vai ver, onde exista uma consciencialização perante o objecto que lhe vai ser apresentado para que depois esse usufruto e eventual questionamento possa ser mais eficaz.

O filme *Hero, Captain and Stanger* foi mostrado no Cine-Paraíso em Lisboa, no Museu Berardo, e no *SVA Theatre* em Nova Iorque, sempre em sessões únicas, em sala de projecção, e sempre com reacções diferentes por parte do público. Mas pessoalmente, penso que o facto do Cine-Paraíso em Lisboa ser uma sala de cinema onde habitualmente se fazem sessões de cinema pornográfico, a apresentação do filme nessa sala, fez com que o projecto fosse mostrado como um todo, como se a sala em si fizesse parte do filme e a história da sala passasse a fazer parte do projecto.

Mais do que um público específico, gosto da ideia de uma multiplicidade de contextos quer para a apresentação deste como de outros projectos.

***Actualmente ou em qualquer momento, definiste parâmetros de autocensura no teu trabalho?***

Estaria a mentir se dissesse que esses parâmetros não existem. Mas mais do que autocensura penso que existe um exercício a que me obrigo fazer de cada vez que estou a trabalhar num novo projecto, é perceber quais os motivos e objectivos que eu tenho com o projecto em si e como ele se pode ou não adaptar ao contexto onde vai ser inicialmente apresentado. Pode ter a ver com o conteúdo ou com a forma, e pode ter condicionantes

que muitas vezes têm mais a ver com a arquitectura do espaço do que com o público que o vai ver.

Penso que não vale muito a pena pensar ou estar muito preocupado com a forma como os projectos vão ser apreendidos, já que muitas vezes as reacções não correspondem às expectativas, daí que estes processos censórios serem tão ridículos, já que passam pela antecipação de uma reacção que muitas vezes não é de todo previsível.

Em todo o caso, por exemplo, se me convidam para uma exposição cujo público vão ser crianças entre os 6 e os 10 anos, eu não sinto que me estou a autocensurar por não mostrar um trabalho feito com pilas das caldas ou com imagens de sexo explícito, apenas me parece uma questão de bom senso, qualquer ideia que tenha nesse sentido, pode ser posteriormente desenvolvida num outro contexto e a questão aqui não se prende com autocensura mas com aceitar ou não um convite que tenha condicionantes que possam por em causa ou interferir com o trabalho em si.



## Vasco Araújo, Artista Plástico

Entrevista gravada (áudio) em Lisboa, a 4 de Setembro de 2013. Transcrita e revista por Luís Herberto.

(revista por Vasco Araújo)

*Tenho estado a ver o teu trabalho com alguma atenção... Mesmo quando mexes na questão da sexualidade, e o teu trabalho é muito ligado ao género e à identidade, sinto que há ali algo que está um pouco escondido, que não é demasiado aberto. No sentido está lá, mas na imagem, que é o que me interessa mais nesta investigação, a imagem mais explicitamente sexual... Pensas que o teu trabalho poderia ter evoluído neste sentido, do explícito, e não o fizeste por uma questão de autocensura?*

Não. De todo. Pura e simplesmente não fiz porque não me interessava na altura fazer. Todos os trabalhos que poderão ter esse teor erótico... para mim, não preciso de ter imagem explícita para falar dele, portanto, nunca necessitei de qualquer tipo de... Aliás, pelo contrário, até acho que precisamente aumenta muito mais a carga erótica e todo o 'suspense' do que é o erotismo, ou do que é que poderá vir a ser o erotismo, e mesmo a vivência da sexualidade, através do não mostrar explicitamente o sexo, ou a penetração ou que quiserem. Porque penso que isso, muitas das vezes, pende para uma outra coisa que se confunde com a pornografia, por muito que a pornografia não seja, enfim... isto não é qualquer julgamento moral, estou-me nas tintas para a pornografia... é uma coisa que eu posso usar ou não na minha vida privada, mas passa só pela vida privada. Não passa por aquilo que eu acho que interessa aos outros. Ou seja, o que eu não quero nunca é que o meu trabalho seja uma coisa panfletária. Não quero que o meu trabalho seja uma coisa para chocar os outros... não tenho essa necessidade. Quero sim, através do meu trabalho, que as pessoas reflectam. E essa reflexão acho que é muito mais interessante e muito mais 'into the point', muito mais assertiva, de certa forma, se realmente for através de uma série de sugestões, ou de imagens ou de textos, que é por onde faço o meu trabalho, que poderão levar as pessoas a fazer o maior número de práticas ou de reflexões sobre o assunto, quer dizer, concluindo... não preciso da imagem explícita para nada.

Eu não tenho problema nenhum com a representação do sexo, quer dizer, não é essa a questão. Se formos ver, a história da arte está cheia, não é por aí... homens nus e mulheres nuas 'é aos quilos'! Não é essa a questão. Inclusivamente, eu fiz um vídeo que

se chama *Insula* é um homem nu, no meio das rochas e vê-se a pila de vez em quando. Não é essa a questão. Não há um grande plano da pila, porque não me interessava a pila. A pila ali não tem qualquer tipo de interesse, quer dizer, é um homem que está à procura dele próprio, que está a sofrer com a mudança, que tem de se atirar para a água para mudar de sítio... quer dizer, isto não tem nada a ver com a... A pila dele não interessa nada para aqui. Interessa-me sim um homem nu, porque está num sítio vazio, e portanto, não me interessava que ele estivesse com roupas, porque com as roupas, iria dar uma ideia que ele estava em contacto com uma civilização qualquer e isso não me interessa para nada. Aquele homem já se despiu de tudo, ele está livre para qualquer coisa, mas não está! Ao mesmo tempo, o que interessa aqui, no fundo... o teu interior não está livre. A partir daí, pode estar vestido, não vestido, tanto faz. Se o teu interior não está livre, não está livre! Agora, tal como usei imagens, quer dizer, construí imagens que sugerem muitas coisas, não é? Nomeadamente, até numa instalação que eu tenho, que se chama *Dilema*, que é a linguagem dos leques. Há uma sedução nitidamente entre os olhares, os gestos das mãos, as próprias frases que lá estão, que é tudo, é todo um discurso da linguagem dos leques, é todo ele para engate, basicamente, na corte ou num teatro de ópera... Portanto, há uma sugestão ali, de um erotismo qualquer, inclusivamente, por exemplo, quando numa série de esculturas do *Debret* é muito mais explícito, mas, por exemplo, ao contrário de todas as outras, aí houve uma necessidade de haver uma coisa... e que até se vê em algumas delas a própria penetração e tudo isso, mas é sempre muito mais sugerido. Mas é através de um jogo lúdico... aquilo são umas figurinhas que quase poderiam ser coisas feitas por crianças e aí sim, eu queria que fosse explícito, porque me interessava isso. Porquê? Porque como nunca se representou e nunca se falou, por exemplo, dos brancos a abusarem das pretas, das escravas... Ou as senhoras... também abusavam, mas enfim, como a relação aqui é mulher/ homem, eles faziam-lhes favores sexuais. Mas isto não aparece na nossa história, não é? É uma história por contar, ninguém escreveu, porque não era suposto as pessoas falarem... escreveram pouco... à época, escreveu-se pouco...

### ***O Jorge Amado tem uma série de...***

Sim, mas o Jorge Amado não viveu na altura da escravatura... é imaginado. É como eu imaginar... é exactamente a mesma relação que tenho com isso.

### ***Mas tu vais também buscar a História, vais buscar dados e fontes...***

E ele também... sim, mas eu vou... não! Eu fui buscar ao Debret, que pintou os escravos e os senhores. Mas não há nenhuma cena no Debret, de sexo ou de abuso, de abuso sexual, quero eu dizer. Quando estou a falar aqui, é de abuso sexual. E o Jorge Amado a mesma coisa. Quero dizer, ele pode saber de histórias, as pessoas contam histórias... mas são as pessoas a contarem histórias. Não há nenhum relato, nem nenhuma pintura, nem nenhuma imagem sobre esse assunto. As pessoas sabem isso! Sabe-se que se fez isso. Ainda hoje há isso. Não é? Não sei se em Lisboa propriamente, no meio da cidade, não faço a mínima ideia, mas, até aos anos setenta, até meio dos anos setenta, havia uma coisa que era, em casa das pessoas mais abastadas, que tinham as chamadas criadas, que viviam lá, que vinham... que eram criadas exactamente porque eram 'criadas' por aquela família. Vinham do campo, muito novas, e eram criadas por essas pessoas, no sentido de 'educadas'. A partir daí, veio esse nome e nomeadamente, a maior parte delas eram abusadas, enfim... Os patrões e até os filhos dos patrões iniciavam-se sexualmente com elas. Não é a relação escrava/ senhor, mas é praticamente. E isto ninguém fala. Ou fala-se numa 'coisa' de gozo e intimamente. Homens agora com sessenta e setenta anos dizem: 'ah, eu comecei com a empregada lá de casa!' A vangloriarem-se de um grande feito. Isso em Portugal é bastante comum, nos outros países não faço ideia. Agora, a questão aqui é, nesse trabalho, por exemplo, a coisa é explícita porque é uma coisa que não se fala, que não se diz. Interessava-me precisamente o outro lado da coisa, mas isto tem tudo a ver com toda esta construção duma determinada identidade que passa pelo nosso país, nomeadamente a relação com as ex-colónias. Em que há um discurso que é pouco falado, já ele em si. Os abusos então é 'zero'... agora até já há a desculpa que nós não inventámos a escravatura, só a tornámos possível de novo, portanto, só exploramos, não inventámos. Estamos a tirar um bocadinho de culpa, de repente, sendo que a culpa também é uma construção católica ou cristã, enfim...

Tudo isto não é universal, mas a questão aqui é, por exemplo, numa outra série que se chama *L'Incest*, que são umas esculturas, umas *vitrines*... o que eu tenho são *bibelots* de porcelana e depois tem um texto do Marquês de Sade, do livro *Eugénie de Franval ou L' Incest*. E a sugestão do erotismo ou até mesmo do sexo, porque o que está lá escrito, enfim, é bastante forte... e é um incesto entre um pai e uma filha, é projectado sobre aquelas imagens. De novo, isso já não me interessa, porque o Sade e mais não sei quantos na Europa, escreveram sobre sexo e nomeadamente, novelas eróticas.

E fiz um outro trabalho também, que se chama *Nature Vivante*, que são três molduras, que têm umas cenas com uns insectos mortos em que eles se vão comendo uns aos outros e no vidro, tem um texto... é um capítulo de um livro, cada um é um capítulo de um livro, do Restif de La Bretonne, de um livro que se chama *L'Anti-Justine (ou les délices de l'amour)*, que é exactamente contra a teoria do Sade e que basicamente é pornografia literária. E é tão excessivo, que se torna absolutamente interessante. Não é uma coisa gratuita. É tão exagerado, tão... não sei se as pessoas viviam dessa forma, não faço a mínima ideia, enfim... mas a questão é, tudo aquilo é tão bizarro que se torna outra coisa. Passa a ser interessante. E a construção desta peça é uma coisa totalmente diferente, porque basicamente, é eu estar ali a mostrar a natureza do homem, que é 'igualzinha à dos animais'. Isto só para reforçar aquilo que eu estava a dizer, ou seja, não preciso de estar a pôr a nu, ou estar a mostrar aquilo que já foi mostrado quinhentas vezes e que nós todos sabemos. Só me interessa mostrar quando não é mostrado e quando isso é claro, me interessa para o meu discurso.

*Falaste nas 'figurinhas'... Aliás, cheguei aqui exactamente por causa destas 'figurinhas'. Esta 'microescala' da representação que tu utilizas para... no fim de contas, esta é uma realização figurativa, não é? Com uma leitura aparentemente, ou à primeira vista, directa... é claro que necessita da acção do espectador. Mas voltando à questão, trabalhas nestas dimensões por uma questão de ser mais escondido visualmente ao espectador?*

Não...

*Visto que normalmente uma instalação é uma coisa grande...*

Sim... mas não, não tem nada a ver com isso. Tem a ver com esta criação que é: acho que os grandes abusos dentro da História do Homem foram feitos... são aqueles de que não se falam e que são os mais brutais e que são aqueles que interferem psicologicamente na vida das pessoas. São feitas na zona doméstica, ou seja 'indoors' e portanto, essa dimensão doméstica é precisamente a dimensão que eu estou ali a criar. O que me interessa é que aquilo concorra com a questão das artes decorativas e nomeadamente, os *bibelots*, coisas que são absolutamente reconhecíveis da casa das pessoas e que têm essa dimensão de casa, ou mesmo de palácio. Tanto faz, é a mesma coisa, não é? Quer dizer, é só uma casa um bocadinho maior. (risos) Ou bastante maior. Mas esse lado, nessa dimensão... aliás, nessas peças do 'Debret', uso os ovos, como uma analogia aos ovos do Fabergé, que eram precisamente objectos muito pequeninos, para uso-fruto de uma própria pessoa. E é essa dimensão que eu quero. E é por isso que aquelas figuras são daquela dimensão, não são maiores. Não é porque não sabia fazer, é porque de facto, me interessava essa escala do doméstico, para falar precisamente sobre problemas domésticos. Claro que as cenas não são todas domésticas, não é? Nem eu ponho lá a sala, ou o quarto... mas há essa sugestão.

***Há uma série de gravuras, no século XVI e XVII e em diante, nuns livrinhos de pequeno formato, utilizados como uns prazeres escondidos...***

Exactamente. Como é hoje em dia a pornografia. Hoje tens acesso à pornografia através da *internet* e tens mini vídeos, por exemplo, de dois minutos, quer dizer que são retirados de filmes pornográficos... só servem como 'teasers', de certa forma... para excitar as pessoas rapidamente... já não temos tempo para estar três quartos de hora a olhar para um filme pornográfico... mas a sério e muito interessante pensar nesse sentido, que até já só têm os 'highlights', por exemplo, e geralmente, não têm homens a ejacular. Por exemplo, tanto faz, homens com homens, homens com mulheres é igual... não tens os homens a ejacular. Tens só um bocado da cena, para aquilo nunca chegar ao fim. É muito interessante essa construção, não é? Porque é uma nova construção, mas é exactamente igual a esses livros, para um uso privado... ou com outra pessoa, enfim...



## **António Cerveira Pinto, Crítico, ex-galerista (*Quadrum*)**

Entrevista gravada (áudio) a António Cerveira Pinto, realizada a 6 de Setembro de 2013 em Junqueiro/ Carcavelos. Transcrita e revista por Luís Herberto.  
(revista por António Cerveira Pinto)

***António, quando dirigias a galeria Quadrum, fizeste algumas exposições com temáticas do sexo explícito. O que é que te levou enquanto galerista, a produzir e apresentar as exposições ‘Verão’ e depois a minha individual, ‘Sonhos Húmidos’?***

A Dulce Dagro convidou-me para falar sobre arte e depois para comissariar algumas exposições. Embora tenha sido sempre um artista crítico, sempre me envolvi na realização de exposições, sempre escrevi sobre o trabalho dos outros e sempre fiz, também, arte, pintura... instalações. Mais tarde a Dulce convidou-me para dirigir a Quadrum. E quando tomei conta da galeria, aquilo que eu procurei foi tentar perceber o que é que a geração mais nova andava a fazer. Já nos anos oitenta escrevia sobre autores ainda pouco conhecidos, novos artistas... sempre gostei de fazer esse trabalho de prospecção. Perceber o que está a acontecer nas artes a cada momento...

O que eu fiz na Quadrum foi continuar esta pesquisa. A programação durou ainda vários anos, quatro ou cinco, creio. Expus dezenas de artistas e também alguns projectos de arquitectura. Nesse panorama vasto aconteceram duas exposições com temas eróticos explícitos, e até pornográficos. Digamos que essas duas exposições aconteceram porque conheci artistas que estavam envolvidos em arte erótica. Conheci-te a ti, conheci o António Carvalho, que na altura construía ‘sex machines’... Tu fazias pintura de carácter erótico explícito. Depois fui ver os *ateliers*, conversar com os artistas, tentar perceber melhor o que é que eles andavam a fazer. Na sequência desses contactos também pude verificar que eram temáticas muito raras na arte portuguesa, porque em geral esta é uma arte lírica e púdica, muito conservadora, o que tem que ver com a própria cultura portuguesa e a falta de colecções privadas sérias, a falta de classes dirigentes cultas e sofisticadas, etc. A falta de sofisticação e o predomínio do conservadorismo, nomeadamente religioso, e pequeno-burguês, leva a que seja raro encontrar artistas portugueses que tratem o tema sexual de uma forma frontal. Não vez isso praticamente

em nada. Nem na fotografia, que é uma área onde é comum os fotógrafos fotografarem nus e cenas mais ou menos eróticas. Na fotografia portuguesa contemporânea são tudo autores álgicos. O Jorge de Sena é que dizia que a diferença entre o Camões e o Pessoa, é que o Camões era um poeta erótico e o Fernando Pessoa era um poeta álgico. E é verdade, não há nada erótico na escrita do Pessoa, assim como não há nada erótico na fotografia do Jorge Molder, ou do Daniel Blaufuks, para dar dois exemplos recentes. O único fotógrafo que de vez em quando toca no sexo é o Paulo Nozolino, mas de raspão, pois as suas imagens têm mais que ver com intimidade do que com erotismo. Digamos que a arte portuguesa em geral é uma arte envergonhada.

Ao descobrir dois artistas - aliás, vários, que tratavam o sexo por tu, percebi que havia uma nova onda estética oriunda das Belas-Artes. Algo que me pareceu interessante no panorama artístico de então. Uma nova geração com formação académica que reagia à escola, seja através da ilustração e do desenho, numa clara demarcação do corpo docente e das tendências conceptualistas. Os artistas reagem, no fundo, contra um certo intelectualismo comedido e neo-académico, muito conceptualista, em que as pessoas têm que falar, escrever e apresentar 'ideias' para as suas obras, sem cuidar da qualidade formal e técnica das mesmas. Esta reacção 'plástica' coloca curiosamente em primeiro plano aquilo que antigamente era a marca distintiva de uma escola de Belas-Artes: saber desenhar, saber usar a tinta, saber dar expressão ao desenho, ter mestria.

Esta demarcação ocorria não numa via de retorno ao 'académico' e ao 'clássico', mas através da utilização de uma cultura contemporânea, relacionada com os 'animés', uma cultura criativa de massas, sobretudo desenvolvida no Japão, mas depois também nos Estados Unidos. Estou a referir-me à grande tradição da banda desenhada nos Estados Unidos, à banda desenhada 'radical', que não tem que ver com a banda desenhada europeia, mais 'soft'. É nos Estados Unidos que aparecem aqueles grandes autores da banda desenhada e da ilustração radical... e depois no Japão. Portanto, o que vejo é uma geração de gente nova que se demarca do conceptualismo, regressando, por um lado, à figuração, e por outro, à ideia de saber pintar, de saber desenhar, levada até à competição, plasmada em eventos onde vários tipos se põem a desenhar e a pintar juntos, competindo entre si numa espécie de agonística desportiva. Ora as pessoas só podem estar numa cena destas se souberem mesmo desenhar, não é? Nesta prática comum nos festivais de banda

desenhada, os autores desenham em sessões ao vivo e convidam o público e os jovens artistas a participarem nestes eventos divertidos e muito mobilizadores.

Só se pode entrar numa cena destas quando o artista sabe desenhar ou pintar e é o autor da sua obra. Isto contrasta com o artista que pesca coisas dos outros, e depois faz colagens. Vemos uma imagem, mas a imagem não é do artista que a mostra, mas de outro autor, conhecido ou desconhecido, seguindo-se depois todo um jogo de apropriações de tradição conceptualista. Porque é que eu hei-de aprender a desenhar se há tantas imagens no mundo? Vou é ‘roubar’ as imagens, dou-lhes uma nova existência, colo-as de maneira diferente, dou-lhes outro contexto, porque é o contexto e a contextualização que produzem a diferença e a narrativa.

Os artistas da tua geração, ou uma parte dela, reagem a esta ideologia que começou a dominar as escolas de arte a partir dos anos noventa.

E foi assim que me deparei com o teu trabalho! Encontrei-te, conheci-te, conheci o António Carvalho e o seu irmão gémeo, conheci o Pedro Zamith, conheci uma série de artistas, alguns *dropouts*, tipos que foram para a escola, mas que depois saíram a meio, artistas da escola das Caldas... Conheci uma geração cuja característica principal era o uso da ‘mão’ no desenho, na pintura e também numa certa forma de comunicação *pop*. A sua relação com os temas sexuais era óbvia, porque também derivava de uma aproximação à cultura ‘*animé*’ e sobretudo à ‘*manga*’, ou mesmo de alguns autores ainda mais radicais.

Percebi que havia uma nova geração sem aqueles tabus anteriores e que assumia explicitamente o tratamento do corpo, não na perspectiva clássica, greco-clássica, da beleza em si, mas no sentido da ‘carne’ (*flesh*) de que falava Francis Bacon. Aquela ideia do erotismo da carne. A pintura passa a ser um veículo para transmitir algo socialmente dominante, porque o cinema, grande parte do cinema, anda sempre à volta do sexo de uma maneira ou de outra, a publicidade anda à volta do sexo há não sei quantas décadas, os fotógrafos andam sempre à volta do sexo (e da violência exposta), os artistas da *Pop*, a mesma coisa. Só em Portugal as artes ditas plásticas pareciam meninas num convento fora do tempo.

É nesta conjuntura que se deu o nosso encontro. Não é por eu ter qualquer atracção especial pelo tema erótico, mas sim por ter verificado que havia ali uma nova dinâmica

na arte portuguesa, na sensibilidade estética e sobretudo na ideologia; na relação do artista com a sua missão, ou com a sua praxis... Com a sua prática, num momento em que os arquétipos da arte conceptual perdiam força, acabando numa espécie de formalismo cinzento. O conceptualismo tornara-se, aliás, uma técnica, e uma retórica bastante previsível. Aprende-se a técnica e depois aquilo acaba por ser uma aldrabice, não é? Em que nem sequer é preciso saber fazer as coisas, só é preciso saber montar as coisas.

A geração das Belas Artes que reage a isto, reage reivindicando o regresso ao saber fazer, no fundo, à definição da arte, à *'tékhne'*. A *'tékhne'* é outra vez vivida como momento constitutivo da arte. Eu reparava nesta novidade nas conversas entre alguns artistas da tua geração, quando falavam de outros artistas. Sabem se o outro desenha bem, ou não tão bem. São capazes de ter essa discussão crítica, porque sabem o que custa desenhar bem, o que é desenhar mal, e portanto sabem identificar imediatamente um mau desenho, ou um bom desenho. Diferenças que um professor de arte conceptual nem sequer considera admissíveis! Na perspectiva do conceptualista não há bom desenho nem mau desenho, não há boa pintura nem má pintura, não há coisas belas nem feias, os conceitos estão noutra comprimento de onda. E foi esta separação que me interessou, foi este regresso ao saber desenhar e ao saber pintar que me interessou nesta geração, e daí a exposição que organizei.

Eu mostrei uma série de artistas, fiz lá várias exposições, com temas sexualmente explícitos. Foi a tua exposição, *Sonhos Húmidos* e foi uma colectiva intitulada *Verão*, onde apareceram as tais máquinas, uma tela tua (uma, se não me engano). Apareceram as tais *'sex machines'* do António Carvalho, e montou-se uma réplica paródica do *'Étant donnés...'* do Duchamp, ou seja, fez-se uma sala no meio da galeria, como se fosse a sala do *'Étant donnés...'* onde está a menina de pernas abertas, que só se pode ver através da ranhura daquela porta de Cadaqués. Aquela obra no Museu de Filadélfia, onde eu estive e onde a vi, levou-me de repente a pensar numa paródia do *'Étant donnés...'*, porque o *'Étant donnés...'*, aliás, todo o trabalho do Duchamp, é muito erótico, embora recorrendo menos à representação do sexo explícito do que aos trocadilhos verbais e visuais. É o caso da Gioconda com bigodes: *L.H.O.O.Q.*

*'Étant donnés...'* é a tal história da *'...chute d'eau'*, do *'...gaz d'éclairage'*, um trabalho que Duchamp desenvolve no vidro e depois nessa instalação escandalosa, que é

uma das suas últimas obras, onde coloca uma vez mais o espectador na posição do voyeur, de voyeur misógino.

A arte visual era então coisa de homens, e Duchamp representa bem essa tradição misógina. *'La Mariée mise à nu par ses célibataires, même'*, quer dizer, a noiva posta a nu pelos seus celibatários, ama-me. Aquela espécie de chaminés que são ao mesmo tempo figuras antropomórficas, que estão ali todas juntas e que obviamente observam qualquer coisa que nós não vemos, mas que é a *'...Mariée...'*, a noiva nua, de pernas escancaradas, não é? O tema da noiva aparece invariavelmente na obra de Duchamp... Não é tanto a questão do erotismo visual que está em causa, mas a da perversão, ou seja, a questão do incesto, e até de uma certa pedofilia platónica, plasmada na devoção erótica pelos mais jovens. Os homens são sempre mais velhos, são os voyeurs, são também agressores potenciais, não é? *'La Mariée...'* é a virgem, é sempre a virgem!

Na altura, resolvi pensar numa paródia a esta peça do Duchamp, a qual viria a dar na instalação/performance/produção vídeo intitulada *Verão*. Uma artista, que também conheci nessa altura, e que além de desenhar e pintar fazia vídeos porno foi quem me ajudou na elaboração da nova peça. Ela filmava e editava vídeos para médicos. Foi por aí que começou, antes de chegar aos vídeos *'porno'*, e isso despertou a minha curiosidade porque filmar uma operação é uma pornografia, em sentido rigoroso, e o resultado mais cru de uma pulsão escópica, da tentação irreprimível de olhar e ver, de conhecer a causa das coisas em pormenor. Esta pulsão é útil à Medicina, porque os cirurgiões precisam de ver, e precisam da memória daquilo que fizeram. Do ponto de vista da captação da imagem, implica a noção do *'close-up'*, tão comum no porno... É preciso ver, meter o nariz até ao fim!

### ***Estás a falar da Ana Teresa Antunes...***

A Ana Teresa, exactamente. Ela entretanto conheceu alguém, que foi quem a desafiou a fazer esses filmes porno. Ao saber disto surgiu-me a ideia de fazer a paródia de *'Étant donnés...'*.

E que fizemos?

Construímos uma sala, convidámos a equipa de produção de pornos para fazerem um filme porno dentro da galeria... e foi o que eles fizeram. Contrataram actores, duas atrizes e fez-se realmente um filme porno passado numa galeria de arte, que esteve no circuito comercial, embora nunca o tenha visto até hoje.

O negócio com a produtora foi este: eu cedi o espaço, aquela sala dentro da galeria principal da Quadrum, para eles fazerem o filme. O filme deveria chamar-se '*Verão na Galeria*' (o trocadilho é óbvio). A primeira cena passa-se na recepção da galeria, onde supostamente há um, ou uma, assistente a receber alguém, segue-se uma conversa típica de início de porno, e a narrativa segue...

Como não vi o vídeo comercial, não sei exactamente como é que aquilo depois se desenrola.

E nós, que fizemos? Não só deixámos realizar as filmagens na galeria, como fizemos dessa filmagem um evento, ou seja, convidámos as pessoas para assistirem à tomada de imagens de um vídeo porno, dentro de uma galeria de arte contemporânea, sendo que as pessoas não viam a filmagem como num palco de espectáculos porno. A produção decorria num espaço fechado, embora dentro da galeria. Para verem o que lá se passava teriam de espreitar por uns buraquinhos. As quatro paredes tinham várias perfurações por onde as pessoas podiam espreitar... Ao mesmo tempo as duas câmaras em operação estavam ligadas a projectores vídeo que projectavam em directo sobre um muro enorme no jardim da galeria o que se ia passando nas filmagens.

Um aspecto muito interessante de toda esta performance foi perceber que fazer um filme porno é uma chatice, nada erótica, ou seja, é uma trabalhadeira, leva imenso tempo, tem imensas cenas paradas, ou porque o tipo não consegue erecção, ou porque há um problema de iluminação, ou porque o ângulo 'não sei quê', ou porque é preciso repetir. O decorrer da acção era projectado nas paredes; as pessoas que a princípio se sentaram para ver com ar muito interessado o *show* erótico, rapidamente perceberam que havia ali um anticlímax, que não havia ali nenhuma excitação... porque, na realidade, faltava a edição, não havia história, não havia nada. Em vez de pornografia havia umas imagens abstractas que ali estavam no seu tempo próprio, que não era o de uma narrativa cinematográfica, e as pessoas rapidamente começaram a conversar e a beber, olhando de vez em quando para os actores em acção.

O tempo cálido convidava à conversa e aos copos. Ou seja, aquela filmagem porno transformou-se numa espécie de cortina, de cenário, quase neutral, que não suscitava nenhum tipo de emoção no espectador — mas animava a conversa. As pessoas de vez em quando iam espreitar o “plateau”, através dos tais buraquinhos, para ver de perto e sem a mediação da projeção vídeo os atores porno e a equipa de produção a trabalharem. Tudo aquilo foi, num certo sentido, uma ruptura, ou seja, um acto de provocação, não só da parte dos artistas, mas neste caso também do próprio artista, comissário e galerista. A exposição e a performance atraíram muita gente. Era interessante observar os comentários, nomeadamente das mulheres, sobre o que se passava dentro do cubículo.

É interessante reparar, por exemplo, que a exposição foi completamente silenciada pelos meios de comunicação social, generalista e especializada, ou seja, nem os poucos críticos de arte que havia tiveram coragem de escrever sobre aquilo. Houve uma espécie de ‘black-out’, porque lá está, ultrapassava-se uma barreira qualquer, que põe em causa um ‘status-quo’ conservador e epigonístico. Este só acaba por reconhecer o que vem depois de qualquer coisa que já aconteceu, que já foi testado, que já foi legitimado, que não faz mal, e que portanto se pode finalmente importar e também fazer por cá.

Foi uma provocação a todo o sistema, porque revelou a hipocrisia e fragilidade das nossas supostas vanguardas culturais. No seio da nomenclatura, artistas, críticos e media preferiram olhar para o lado... Nem sequer houve a coragem de criticar, porque podiam olhar e depois desfazer aquilo. Estou a imaginar uma cena destas em Nova Iorque ou em Brooklyn, onde haveria sempre alguém a desancar o evento, e alguém a aplaudir. Seria provável que houvesse muita gente a atacar, criticar e a desmontar aquilo. Mas o que se passou foi a atitude típica de um país conservador e burocrático: silêncio, não se fala, ponto final.

*Não vi o filme, só assisti ao ‘happening’, mas encontrei-o à venda num quiosque ali para os lados da Rua da Vitória. Na altura não o comprei, até por uma certa vergonha e também já não me lembro se tinha dinheiro ou não... e estava com o título Fantasia na Galeria...*

Ah, *Fantasia na Galeria*, exactamente, foi o nome que acabaram por dar ao produto comercial, a que nunca estive associado, claro.

### ***Mas o projecto era Verão...***

*Verão*, sim. *Fantasia na Galeria* foi o título dado pela produtora, não por mim. A Ana Teresa é uma artista. Foi ela quem realizou o filme. Foi a realizadora e guionista, seguindo uma ideia minha. Construiu o guião naquela lógica inevitavelmente simplista dos filmes porno. Curiosamente, foi naquela época que pela primeira vez se começou a falar da existência de um cinema porno português. Aliás, nessa altura, nas conversas com a Ana, cheguei a desafiar alguns artistas das Caldas a fazerem uma bienal da arte porno, aproveitando a tradição do lugar. As Caldas da Rainha poderia ter sido a capital porno de Portugal. Mas também aí houve pânico. O porno caldense é um porno que está escondido atrás do balcão, que não está à vista. Disse então: *'andam sempre à procura de ideias, aqui está uma!'* Se a tivessem levado a cabo...

Acabou por surgir em Lisboa e depois no Porto uns salões eróticos, mas não tem nada a ver... Se fosse nas Caldas, uma coisa assumida e criativa, feita com graça, poderia ser hoje um destino turístico a sério. Mas lá está, o conservadorismo, a eterna e doentia dependência dos poderes públicos, sempre o subsídio... Vai lá dizer que o subsídio é para um *porno!* Não se pode. Ou seja, no fundo, o país acaba por ser sempre vítima da indigência cultural e falta de autonomia das suas gentes.

### ***Nessa linha, dizer que há uma herança que vem dos anos de censura do Estado Novo e que isso provoca nas pessoas um repetir do agir...***

Sim, quer dizer, o Estado Novo obviamente que é responsável... mas é anterior ao Estado Novo, quer dizer, o conservadorismo da sociedade portuguesa é ancestral. É uma coisa que vem...

### ***Da Inquisição, por exemplo...***

Exactamente. Vem da Inquisição, da influência da Igreja... No fundo, a sexualidade é uma coisa escondida, e muitas vezes perversa, onde abunda a pedofilia, os padres com filhos, a quem chamavam sobrinhos no tempo do Eça, não é? Quando este escreveu O Crime do Padre Amaro, abordou uma história real, um facto verídico, em que se chega ao assassinato... Nós temos uma sexualidade recalcada ancestral, anterior ao Fascismo.

*Em relação à minha exposição, sentiste que houve algumas reacções por parte dos públicos que visitavam a galeria? Alguma sensação de rejeição...*

Nós fazíamos então cursos de escrita criativa e de guião para cinema e televisão numa sala anexa à principal sala de exposições da galeria. Os alunos iam à Quadrum, não para ver exposições, mas para frequentar esses cursos. Essas pessoas normalmente tinham uma reacção peculiar. Umas olhavam e viam, outras apreciavam, e outras ainda olhavam de esguelha e passavam muito depressa à frente dos quadros, como se tivessem medo que os quadros lhes saltassem para cima! Eram sobretudo estes os tipos de reacção. E depois havia alguns coleccionadores, houve um ou outro que compraram quadros eróticos, os mais pequenos. Estes coleccionadores gostam do tema, mas os próprios quadros que escolheram eram os que, apesar de tudo, escapavam um bocadinho à sobreexposição erótica. Alguns quadros eram mais suaves, não eram totalmente explícitos, esfumavam as cenas com animais. Deu para perceber que há coleccionadores que se interessam pelo tema em Portugal, mas que são poucos, ou envergonhados. Admito que alguns deles costumem comprar arte erótica fora do país, até porque no país não há oferta.

Há um grande conservadorismo local. Falámos disso na altura. Aquele teu trabalho deveria ter circulado pela Europa, pela Alemanha, ou pela Suécia, Bélgica ou Dinamarca. A Inglaterra é também um país cheio de tabus nesta área. No entanto, em países como a Alemanha, em que há galerias e museus de arte erótica... há públicos e mercados interessados nestas abordagens. Percebi que em Portugal aquelas pinturas teriam um caminho de pedras pela frente, porque não só não há público, como o pouco que existe é clandestino, pois a censura cultural é grande. Há realmente uma censura instantânea, quer da imprensa, quer da crítica.

Aliás uma exposição, há muitos anos, nos anos setenta, também de arte erótica... no Palácio Foz, creio, foi fechada, dando origem a uma grande barraca, já em democracia. Havia umas cenas eróticas... coisa muito *soft*, creio, mas o suficiente para gerar um burburinho. E pronto, fecharam a exposição. Depois houve manifestos por causa da liberdade de expressão, para sossegar. É uma situação que mostra que o país como um todo ainda é muito conservador. Eu imagino o que seria se alguém pintasse o Cavaco Silva ou o Passos Coelho, tratando-os como as Femina trataram Putin e Medvedev, ou seja, representando metamorfoses relacionadas com coisas eróticas. Imagina que alguém pintava aqui o Passos Coelho ou o Cavaco em versão travesti e que apresentava isso numa galeria? O mais provável era acontecer o que aconteceu aos tipos na Rússia, não é? Vinha alguém dizer que não se podia insultar o Presidente da República nem o Primeiro-Ministro! Acho que não seria muito diferente. O que mostra que nós, do ponto de vista cultural, continuamos num conservadorismo profundo. Um artista se quiser tocar certos instrumentos e entrar em certos domínios, terá que emigrar. Aqui não vai conseguir fazer nada. É a sensação que tenho.

***Sentes que isso aconteceu antes do 25 de Abril, aos artistas que saíram e que trabalharam essas temáticas, como o Pomar, o Julião Sarmiento, por exemplo...***

O Julião Sarmiento, quando era mais novo, fez uns filmes, uns *Super8*, e umas fotografias. Ele sempre teve uma relação estreita com o erotismo e com o porno. Isso não aparece explicitamente nos catálogos, nem nas exposições, mas alguns temas eróticos são evidentes em várias obras dele, ainda que desvelados com conta, peso e medida, e à medida que se foi tornando mais conhecido, diminuiu as referências eróticas explícitas. Nos primeiros trabalhos catalogados, o filme *'Kiss'*, aquele beijo que demora cinco minutos, algumas fotos em que os triângulos púbicos aparecem à evidência... Portanto, na juventude a sexualidade aparece explicitamente em várias obras do Julião. Quando começou a trabalhar para galerias americanas, e a ficar um pouco mais conhecido, o erotismo esfumou-se em declarações de intenções. Passou a fazer uma coisa mais indirecta, mais enigmática, a arte dele tornou-se, aliás, plana e vazia. A menina está nua, mas não tem mamilos... as coisas começam a ser muito estilizadas, porque é o aspecto pequeno-burguês que funciona nos circuitos da arte pequeno-burguesa por onde a sua obra se move, pois, na realidade, a arte erótica só funciona...

***Eu tenho uma opinião em relação a essas coisas... Penso sempre que é uma questão de sobrevivência económica dos artistas, o fugir do que os pode afectar a esse nível, e a pornografia, o erotismo explícito, que incomoda, afecta na medida em que é difícil escoar o material...***

Sim, sim, sim. Aliás, isso ocorre na arte contemporânea e moderna, como ocorreu em épocas anteriores. Desde Boucher. Aquelas pinturas na altura não eram mostradas a ninguém, como é óbvio. Eram pinturas encomendadas por alguém que queria um quadro daqueles no *'boudoir'*... Aquilo nunca era mostrado em público. Obviamente que eram sempre temas proibidos, porque o eram, e sempre foi uma arte um pouco clandestina. Tal como as primeiras fotografias eróticas do século XIX, ou as estereografias eróticas do princípio do século XX. No fundo, o erotismo sempre esteve na arte, mas sempre pertenceu a circuitos restritos. A arte erótica, salvo se for na forma de caricatura, não é uma coisa para o povo, sempre foi para as elites. O Sade não era para o povo, ainda é para as elites, o Masoch é para as elites... a literatura que fala de sexo é uma literatura de elite,

é uma literatura sempre condenada... O coitado do Sade passou a vida na prisão, não é? Ou o Jean Genet... Em geral, os temas sexuais são tabu. Mesmo as gravuras eróticas japonesa eram para comerciantes endinheirados, não para o povo. Agora é que tudo parece normal, mas não é, sempre foi circunscrito e continua ainda sob apertada vigilância.

A arte erótica é sempre ou quase sempre realizada por encomenda para um cliente, porque se for iniciativa do artista, é geralmente mantida num portfolio pessoal. No teu caso, foi um desafio. O artista começa a pintar e desenhar zoofilias de grande formato. Apesar desses temas serem hoje banais, estarem na internet, nos filmes porno, e corresponderem apenas uma das não sei quantas categorias de pornografia, apesar disso, quando se transcreve tais tipos de imagem para a 'arte fina', para a 'fine-art', surge um problema de tradução. É preciso disfarçar a crueza pornográfica da fotografia e do cinema porno, aplicar uma patina à pintura, à escultura ou ao filme 'artístico' quando o tema é pornografia. Estou a lembrar-me do Thomas Ruff, que realizou uma série de imagens digitais feitas a partir de fotografias porno, mas que ele depois modifica, com filtros, disfarçando o resultado, colocando-lhe uma velatura - o véu de que falava Eça de Queiroz. As suas imagens porno são provenientes da net, mas são amaciadas de modo a poderem ser vistas numa sala burguesa, num hotel ou num museu. Há ali uma espécie de branqueamento da imagem pornográfica. No fundo, uma transformação, uma modificação para que essas imagens se tornem mais urbanas e aceitáveis para um público que ele, por sua vez, já satisfaz ao ser um artista famoso, com inúmeras exposições em museus e contratos comerciais com galerias.

Eu acho que, apesar de tudo, quem mais enfrentou estes problemas de adaptação foram os artistas americanos: Robert Mapplethorpe, Nan Goldin, Joel-Peter Witkin, Andrés Serrano...

### ***O Jeff Koons também...***

Sim, também o Koons, o Paul McCarthy, em suma, todos aqueles que mais radicalmente tentaram acabar com o tabu do porno, expondo o sexo explícito nos lugares da ‘arte fina’, tentando levar o sexo explícito ao museu. No entanto, embora estes artistas sejam todos americanos, muitas das suas peças de sexo explícito só as podemos ver em alguns museus alemães, porque na América os museus continuam a ser muito puritanos. As obras sexualmente explícitas chegam às galerias, causam polémica, mas não há perigo, não há problema, há polémica e isso é bom, porque vende. Há um circuito de colecionadores muito grande, que compra, há um mercado, mas depois se fores aos museus, não está lá nada disso, nunca. Nem no MoMA, nem no Guggenheim, etc. Aquilo que está nos museus é sempre institucional. A América é puritana, logo os filtros são apertados. Para vermos arte com sexo explícito em museus, provavelmente só na Alemanha, onde há maior abertura sobre a sexualidade.

Os artistas da Manga também tratam esses temas. Têm, porém, circuitos de distribuição especializados, que não são galerias, nem museus. É o circuito do livrinho, com um alcance imenso. Não têm que esconder nada, porque têm o seu mercado garantido. O artista está sempre condicionado por um mercado qualquer. A menos que seja uma pessoa rica e faça o que quer..., quer pinte flores, quer pinte zoofilias (riso trocista), a primeira coisa que tem que saber é se tem mercado para as flores ou para as zoofilias! Evidentemente, se só há pessoas que querem comprar pinturas de flores e o tipo quer pintar zoofilias, não vai a lado nenhum. É esta a situação.

***Reparei nisso... depois da exposição da Quadrum, ninguém quis ter a ver comigo seja o que for... só consegui voltar a expor numa instituição em 2011, foram oito anos...***

... de censura...

***...no silêncio, a tentar entrar em galerias.***

Quer dizer, embora não tenham falado da exposição, chegou a todo o lado... curioso. É a hipocrisia do sistema. Ou seja, no fundo, toda a gente soube, toda a gente soube que se fez o filme, toda a gente soube que expuseste o que expuseste, mas toda a gente se calou e depois gerou-se uma espécie de censura consensual... aquilo não, aquele 'gajo' não... e pronto, o que é típico de países... no fundo, como eu digo... continuamos a ter um estado corporativo, no fundo, continuamos a ter uma sociedade fascista, mas com uma cobertura de chocolate por cima, chamada democracia, que é doce... porém, quando a gente tira a cobertura, continua a ser o mesmo bolo. É um bolo corporativo, burocrático, autoritário... hipócrita, queixinhas, estão sempre a fazer queixas, ou seja, nada mudou...

Ou mudou pouco. Nós sempre tivemos nos últimos quase quarenta anos a ilusão de que com o 25 de Abril a sociedade mudara, mas agora estamos a perceber que está outra vez a entrar em colapso... estamos a perceber que, na realidade, aquilo que é essencial não mudou. A única coisa que mudou foi a cobertura de chocolate, a tal cobertura doce de democracia. Mas quando essa cobertura começa a desfazer-se, o que aparece é o que havia antes. Quer dizer, quando o 'estado social' começa a desaparecer, porque não há dinheiro para o manter, porque esse dinheiro não era nosso, não resultava do nosso trabalho, resultava, mais uma vez, do dinheiro que vinha de fora, quando esse dinheiro chega ao fim, definitivamente ao fim, a capa de chocolate começa a derreter. E que vamos encontrar lá dentro? O mesmo bolo que estava antes! E é isso que está a acontecer agora, infelizmente. Esta regressão nota-se em todos estes pormenores. No fundo, censuraram aqueles eventos, que toda a gente soube, passando a mensagem nas conversas de café. E não só transmitiram a informação do evento, como transmitiram a censura do evento. Ou seja, a ideia de que é preciso censurar uma exposição de pintura a óleo sobre temas de sexualidade explícita e transgressora.

A importância de eventos como este, não é tanto a importância dos eventos em si, mas a do que revelam sobre a sociedade onde têm lugar.

No fundo, acabam por ser uma espécie de 'revelador'. Ao pintares as zoofilias foste afinal revelar... foste no fundo desmontar a ficção que existia, como a ficção da liberdade de expressão, ou a ficção do cosmopolitismo da democracia portuguesa. O revelador mostra-nos que, afinal, a liberdade cultural não existe, que foi apenas uma

ilusão passageira. As pessoas receberam uma ‘mesada’ extra e vestiram-se todos no Armani, ficaram todos contentes durante um tempo e depois, quando quiseram comprar um segundo fato, já não havia dinheiro e têm que ir à Feira de Carcavelos. É um bocadinho a situação onde estamos hoje. Mas a questão do artista é sempre a mesma: o artista, ou não precisa de vender, porque arranjou outras formas de subsistir, ou porque tem fortuna própria, e então faz o que lhe dá na real gana, ou se depender do mercado, terá sempre um problema de graus de liberdade pela frente. Terá que procurar o seu nicho e as pessoas interessadas naquilo que faz e vende. Terá de perceber como funcionam as pessoas e a sociedade onde vive. Se não...

Enquanto as sociedades europeias e mesmo as americanas passaram o século XIX e o XX envolvidos em guerras e revoluções, as quais mudaram muito o comportamento e a cultura dessas sociedades, Portugal fez um percurso de isolamento, endogâmico, num ambiente de guerra civil declarada ou escondida. Ao perder o Brasil, de lá para cá, seguimos sempre um percurso de auto-isolamento e de adaptação a algumas ‘poupanças’ que havia... o resto do Império Colonial, Angola, Moçambique e tal... ou seja, o que sobrou. Ao mesmo tempo, na sequência da sucessiva insolvência soberana no século XIX e início do século XX, surgiu uma ditadura para travar o colapso financeiro total e manter ao mesmo tempo a diferença social entre aqueles que ficavam com a maior parte do bolo e o resto da malta que tinha que fugir, isto é, emigrar. Foi o que aconteceu.

Não se desenvolveram entre nós processos educados e adultos de cultura, porque a cultura foi sempre muito paternalista, protegida, vigiada pelo Estado, enquanto noutros países não, até porque andaram à batatada uns com os outros, em guerras, ou invadiram-se mutuamente... As sociedades mudam muito com esses fenómenos dramáticos e traumáticos. Vi uma reportagem curiosa sobre a Segunda Guerra Mundial: sobre as francesas que tinham filhos dos Nazis, dos soldados alemães... A Alemanha invadiu a França, quer dizer, os homens estão lá, são jovens, têm vinte e tal anos, as miúdas têm vinte e tal anos, quer dizer, o sexo é o sexo... e o facto de uma ser francesa, ocupada, e o outro ser alemão, invasor, não impediu que houvesse atração sexual intensa e milhares de ‘acasalamentos’, no sentido animal do termo, portanto, literalmente movidos pela força do sexo, que é a única que garante a vida. Depois da guerra, porém, houve uma perseguição dessas mulheres, raparam-lhes o cabelo, desnudaram-nas nas ruas, executando assim um processo de humilhação pública. Mas a verdade é que todas estas

‘tragédias’, todos estes cruzamentos violentos, acabaram por estimular o verdadeiro cosmopolitismo, que não pode ser uma nata superficial. Não é ir a Paris ver uma exposição e quando volto sou cosmopolita. Cosmopolitismo tem que ver com a vivência, digamos, estrutural, da cultura, individual e colectiva. Se essa experiência é rica, ainda que violenta, ela produz cosmopolitismo. Se ela é superficial, que foi o que ocorreu nos países que se isolaram, como Espanha, Portugal e a Grécia, não se desenvolve qualquer cultura cosmopolita.

A Itália não se isolou tanto... Porquê? Foi invadida, teve um regime fascista, mas andou em sucessivas guerras internacionais, passando por um processo de unificação e criação de um estado italiano que não existia, e esteve envolvida nas grandes guerras europeias. Antes de Itália havia estados italianos independentes, ou seja, passaram por processos políticos, sociais e culturais muito intensos, em que os conceitos e os dados adquiridos foram mudando.

Um português não consegue imaginar que Portugal não vá do Minho ao Algarve, enquanto que um italiano... a Itália, o que é a Itália? A Itália é muitas coisas... É a Sicília, Nápoles... Assim como as pessoas enriquecem com a experiência de vida, o mesmo acontece aos povos e aos países. Se a experiência histórica é rica, enriquecem, se é pobre, não enriquecem. E a verdade é que Portugal não tem essa experiência rica, embora a gente esteja sempre a falar do cosmopolitismo porque chegamos aos quatro cantos do mundo. Mas isso é só uma parte da História, não é? Faz-me lembrar a história daquele dono dum famoso clube lisboeta que ia todos os anos a Nova Iorque, durante um mês, ou seja, durante as férias do bar, e quando regressava a Lisboa, antes do início de cada nova temporada, mudava a decoração e a música. Pura importação superficial de modelos. As coisas assim feitas acabam sempre por ser postiças. E depois fica aquele modelo parado durante um ano, até que a nova viagem diga o que deve ser mudado. As coisas assim não têm vida própria, é mimetismo puro. A nossa cultura urbana e cosmopolita é postiça. À excepção do fado e pouco mais, não se distingue das modas que importamos em cada estação. Há qualidade nalguma arquitectura, mas mesmo a chamada Arquitectura do Porto é uma coisa sem sal, conservadora, tipicamente pequeno-burguesa. É uma arte que não conhece ricos. Conhece apenas pequenos-ricos.

O pequeno-burguês, ocasionalmente rico, é capaz de ter ignorado um artista não sei quanto tempo, e um dia porque lhe disseram que o tal artista fez uma exposição não sei aonde, e que é bestial, passa a querer comprar obras desse artista. Quando organizei a Bienal da Maia, em 1999, apresentei vários artistas, entre eles a Joana Vasconcelos. À época os próprios artistas da geração dela não a queriam ver na exposição. Isto também mostra o que somos... Era gorda, tinha sido porteira do Frágil, falava alto, em suma, os seus colegas alimentavam preconceitos de todo o género contra a Joana. Havia uma rejeição a partir da própria geração da artista, porque a Joana não correspondia ao cânone considerado bem comportado e certinho. E no entanto eu, como comissário da exposição, decidi expô-la pelo profissionalismo que já nessa altura demonstrava, e porque gostara francamente do Sofá de Aspirinas e da Cama de Valium que vira na Sala do Veado.

Quando pedi à Joana Vasconcelos, quando marquei uma entrevista para ver o seu *portfolio*, para conhecer melhor o seu trabalho, foi das poucas artistas e dos poucos artistas profissionais que me apareceram pela frente. Com um *portfolio* bem feito, justificando cada obra... Eu disse: ‘esta fulana, se eu lhe pedir um trabalho para o dia 22 às seis da tarde, tenho a certeza que vou tê-lo!’ Este profissionalismo convenceu-me, além das peças que já conhecia. Sendo embora obras de principiante, de uma artista jovem, revelavam algo diferente do resto, e eram provocadoras.

Isto era para dizer apenas que, nessa altura, houve um amigo meu que viu a Bienal, que viu as peças... e que não comprou nada. Só quando descobriu que uma tal Joana Vasconcelos ia expor em Versailles, é que me telefonou a perguntar como é que era, se eu sabia se ainda era possível comprar alguma obra da Joana a bom preço. Eu respondi: ‘É pá, é, com certeza, mas não é comigo. Vais falar com o galerista dela, ou com ela, e se tiveres aí uns trinta ou quarenta mil euros, talvez consigas alguma coisinha.’ O ‘gajo’ ficou assim com um ar um bocado chocado... ‘Pois é pá, devias ter acordado em 1999, não é dez anos depois.’ Ou seja, as pessoas têm esse lado pequenino e oportunista, quer dizer, agora que parece que a obra da Joana já vale dinheiro, passam a gostar. Não, um coleccionador não pode ser assim. Isto não é um coleccionador. Um coleccionador é alguém que compra coisas numa determinada direcção, coisas de que gosta por qualquer motivo particular ou capacidade de apreciação estética e cultural. Não pode confundir-se com um qualquer investidor oportunista à procura de pechinchas ou da melhor oportunidade.

*O meio é conservador...*

E portanto o teu trabalho, numa área tão claramente provocadora, seria sempre um problema. Quando pintaste essa série de obras acabaste por mostrar, em negativo, que a sociedade portuguesa não tinha afinal evoluído. A Lisboa cultural e o cosmopolitismo de Lisboa são mais aparentes do que reais.

*Mas continua. A história do João Pedro Vale, em 2009, com a apresentação do filme 'Moby Dick'... as reacções foram semelhantes, o galerista afastou-se da temática, os colecionadores também, as peças explicitamente gay ficaram escondidas... Da própria galeria, tinham vergonha de apresentar essas peças aos seus clientes e ao público em geral...*

Os nossos galeristas não são galeristas. E como são muito sensíveis à questão económica, procuram saber o que os seus clientes gostam, e os seus clientes gostam de nomes que valham dinheiro. No entanto, apesar do nome, se a coisa for um bocado chocante, também não querem. O ideal é um nome com cotação que faça pintura abstracta, ou fotografia negra, onde não se veja nada, isso sim, é o ideal, pois, em princípio não dará chatices a ninguém. O falecido Manuel de Brito, na sua galeria, quando lhe levavam pinturas com homens dizia: *'Eh pá, homens não se vendem... isso tem que ter mulheres, ou flores ou coisas abstractas... agora homens, não me traga cá pinturas com homens... que ninguém compra...'* Ele tinha aquela noção prática de que o mercado por cá, gosta de flores, de pinturas abstractas, de animais domésticos e de meninas... mas de preferência, nada muito explícito!

*Lembro-me na São Mamede, quando fiz aquela exposição em Setúbal, sobre a velhice, ainda estava na faculdade, no quarto ano. Fui lá bater à galeria com o catálogo e o portfolio, todo contente, cheio de mim, a ver ser arranjava uma galeria e ele olha para aquilo e diz: 'é pá, isto da velhice, pá, os velhos, ninguém compra isto... não ponho em causa a sua pintura, ò Luís Herberto... você faz-me uma série de gajas boas e eu vendo-lhe tudo.' Ironizei, o 'sim, sim' habitual... 'daqui a um mês trago-lhe isso...' nunca mais lá pus os pés, como é lógico... não me interessava esse tipo de atitude tão*

*comercial... era mais naïf, também. Nisso as putas são muito mais claras, têm um trabalho... vendem sexo, os clientes pagam...*

Mas é às escondidas... há um lado sempre escondido, não é?

*Quer dizer, estão habitualmente expostas...*

Elas sim, mas o cliente não. Digamos que o cliente da pornografia é sempre um cliente escondido, clandestino, e que há sempre esse jogo do mostrar e do esconder... as pinturas de 'boudoir' eram normalmente destinadas... aos 'boudoirs' de mulheres marotas, não é? No caso do Lautrec e do próprio Boucher, provavelmente algumas daquelas pinturas mais eróticas, foram encomendas. Foi alguém que sugeriu os temas. As obras de sexo explícito, como algumas gravuras dos séculos XVIII e XIX, são sempre manifestações artísticas circunscritas a um universo reservado de observadores e usufrutuários. A tentativa de levar o erotismo sexualmente explícito à galeria de arte ou ao museu é uma ideia recente, e é nos Estados Unidos que esta tentativa assumiu uma ideologia de confronto cultural declarado, por causa do tema da liberdade de expressão, do feminismo e dos movimentos *gay*.

*Os grupos gay, queer...*

Exactamente, a libertação sexual, os direitos... vem um bocado nessa lógica... e são os americanos... mas isso na realidade, à Europa não chega. Quer dizer, não há... não houve esse tipo de confronto, no sentido cultural, porque ali é um movimento... é uma conjuntura que leva uma série de artistas a chocarem, digamos assim, os media e o museu, com propostas claramente provocadoras. O caso do Mapplethorpe, censurado em vários museus, é o paradigma deste confronto.

*Sim... aliás, quando comecei este projecto... na exposição na Quadrum, pela minha própria experiência. O que aconteceu em resultado da exposição... foi a morte do*

*artista. Digamos, o que eu encontro, é que é realmente a partir do Mapplethorpe que estas questões se desenvolvem... nos processos legais, nos tribunais, nas leis norte-americanas que são recriadas a partir destes processos... E é nos Estados Unidos...*

Sim, é o Mapplethorpe, o Andres Serrano... o 'gajo' da 'Pop'...

### ***O Warhol...***

Sim, o Warhol tem algumas coisas, mas também são um bocado... alusivas, não é? Quer dizer, a coisa não é explícita.

Quem faz mesmo arte erótica explícita é o Mapplethorpe. São aliás frequentemente homoeróticas. Ele próprio usa o seu corpo, faz dele uma série de coisas... e aborda o racismo. Há toda uma série de provocações nas peças, o artista submisso, porque ele é que é o submisso. Depois o seu ídolo é o preto... E todos esses jogos são, digamos, provocações em cadeia, numa sociedade que também é muito puritana e racista. Nos Estados Unidos, nem na estatuária tu vês seios à vista. É uma coisa impressionante. Aquilo que aqui na Europa é comum, quer dizer, fontes, em que estão as meninas com as maminhas à mostra, na América isso não existe. O que está no espaço público é altamente censurado. O próprio nu no cinema americano convencional, não aparece. Só agora muito recentemente é que começou a aparecer, um bocadinho... Na Europa já estava farto de aparecer... O que os americanos têm são os circuitos alternativos, onde é então o oposto, quer dizer, o extremo oposto. Nas 'cable tv', circuitos pagos, 'pay per view', protegidos... há de tudo, mas o acesso público a estes mundos está interdito. E quem começou a confrontar esta hipocrisia foi, de facto, o Mapplethorpe e ainda... aquele gajo que depois casou com a Cicciolina...

### ***O Koons...***

Sim, o Jeff Koons, que fez um filme porno, *Made in Heaven*, seguindo um modelo altamente exclusivista, em que cada cópia custava não sei quantas dezenas de milhar de euros. A perversão neste caso ia até ao preço...

***Nas entrevistas, ele nunca assumiu o seu trabalho como pornográfico... sempre uma obra de arte, erótica...***

A partir do filme fez depois esculturas e fotos, mas essas peças já não eram, em geral, tão explícitas...

***São sim, as fotos que andam por aí, nos livros, catálogos... é a Cicciolina a 'montar' o gajo, uma cena anal bem explícita... com o rosto dela...***

Isso terá sido uns anos depois, creio. Na altura o filme era para um público restrito, porque era caríssimo. Ter de comprar esses múltiplos... Na Bienal de Veneza, que foi onde ele apresentou as esculturas... as coisas não eram explícitas. Ele apresentou uma escultura em porcelana, enorme, feita na Alemanha, onde reproduz uma cena de amor do filme *Made in Heaven*, mas a escultura está feita de tal maneira que não há ali nada de explícito. Uns anos depois (creio) expôs fotos de sexo explícito do filme, colocando-as à venda. Foi um escândalo, mas como foi numa galeria... tudo bem. A verdade é que depois, alguma coisa mudou na percepção da pornografia no mundo da arte contemporânea.

A Nan Goldin também tem uma série de fotografias em que há sexo explícito, mas a parte explícita é esporádica... não é esse o objectivo da fotografia dela, embora esteja sempre presente esse tema... Há vários americanos... e depois há os tipos da ilustração. Esses sim, trataram o tema com grande força. O Robert Crumb e outros...

***E tens a Natacha Merrit, com os 'Digital Diaries'... à volta de 99, 2000, em que ela faz um trabalho de matriz pornográfica, no sistema 'pay-per-view' ...***

Ah, era uma galeria em que ela se oferecia para fornicar...

*Não, não... aquilo era o espaço dela, privado. Com umas câmaras de vídeo, em 'streaming'... as pessoas tinham acesso a um catálogo de imagens, escolhem... E pagando, têm acesso a vê-la em cenas de sexo, com alguém... e podem ainda escolher 'frames', que ela envia, pagando claro... A Taschen editou-lhe mesmo um álbum em 2000. Esgotou em todo o lado...*