

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

ARTIS



Excertos da Sexualidade nas Artes Visuais do Brasil:

Da Modernidade à Contemporaneidade

Ana Renata dos Anjos Meireles

Orientador: Professor Doutor Pedro Lapa

Tese Especialmente Desenvolvida para Obtenção de Grau de  
Doutor em História da Arte com Especialidade em História da Arte

2025

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



Excertos da Sexualidade nas Artes Visuais do Brasil: Da Modernidade à Contemporaneidade

Ana Renata dos Anjos Meireles

Orientador: Professor Doutor Pedro Miguel Abelha da Lapa Almeida

Tese Especialmente Desenvolvida para Obtenção de Grau de Doutor em História da Arte com Especialidade em História da Arte

Júri:

Presidente: Doutor José Manuel Damião Soares Rodrigues, Professor Associado com Agregação e Diretor da Área de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Vogais:

- Doutor Carlos Gonçalves Terra, Professor Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1º Arguente);
- Doutor Bruno José de Sousa Marques, Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2º Arguente);
- Doutora Isabel Margarida Ribeiro Nogueira, Investigadora Integrada no Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes – CIEBA da Universidade de Lisboa (Vogal);
- Doutora Margarida Brito Alves, Professora Associada com Agregação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (Vogal);
- Doutora Maria João Quintas Lopes Baptista Neto, Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Diretora do ARTIS (Vogal);
- Doutor Pedro Miguel Abelha da Lapa Almeida, Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Orientador).

2025

Para Balzac, meu anjo de amor

“A arte nunca é casta, se deveria mantê-la longe de todos os  
cândidos ignorantes. Nunca se deveria deixar que gente  
impreparada se lhe aproximasse. Sim, a Arte é perigosa. Se é  
casta, não é Arte.” (Picasso)

## AGRADECIMENTOS

“- Quem está nas trincheiras ao teu lado?  
-E isso importa?  
- Mais do que a própria guerra.”  
(Ernest Hemingway)

Já se diz, popularmente, que ninguém faz nada sozinho. Para que este doutoramento pudesse acontecer, devo muito à minha família e aos meus amigos – que não são muitos, mas são maravilhosos. Foram tantos os percalços, mas hoje considero esta tese o resultado de um esforço coletivo e, como tal, o êxito de todos nós.

Posto isso, agradeço, primeiramente e especialmente, à minha avó Alphaida. Mais do que meu amor maior, ela é inspiração e exemplo. Com ela, aprendi a entender integralmente a importância da educação formal. Seu incentivo a cada passo do caminho foi, e sempre será, fundamental. Meu empenho em ser uma pessoa melhor todos os dias não seria possível sem ela.

Presto toda a gratidão à minha amiga Ilda. Sua hospitalidade e amizade foram de imenso valor para viabilizar este projeto em plena pandemia. Mais que um teto, recebi seu carinho e amparo. Ganhei uma família, que adoro, em terras portuguesas.

Agradeço ao meu irmão, Júlio, um presente generoso que a vida me deu. Seu apoio incondicional me move constantemente. Esse amor me sustenta e incentiva.

Ao meu querido amigo Shannon, agradeço por ser luz quando houve escuridão.

À minha dinda e grande amiga Mariângela, agradeço por todo o carinho, incentivo e acolhimento em todas as circunstâncias.

À minha tia Alice, presto o reconhecimento à assistência que me foi dada desde sempre, inclusive para que este projeto se concretizasse.

À minha irmãzinha Lidia, agradeço por todo o pensamento positivo, pelo apoio e pela fé em mim depositada sem hesitação. Sua paciência e prestatividade são ouro.

À minha amiga querida Wanessa, nem tenho palavras para agradecer por tudo. Obrigada por todo o carinho, cuidado e amparo na reta final desta jornada.

A Graziela Aleixo, agradeço por me acompanhar e guiar todas as vezes que perdi o caminho ou me perdi de mim.

Aos professores, que tão queridos se tornaram, de minha segunda graduação, agradeço imensamente. Ana Paula Corrêa, Benvinda de Jesus, Carlos Terra, Marcus Tadeu Ribeiro e Tatiana Martins tornaram possível que eu me entendesse professora e amasse, a cada dia mais, este ofício.

Ao mestre Luiz Ernesto, devo eterna gratidão por ter me ensinado, mais do que pintar, a ter sensibilidade na aproximação a uma pintura.

Ao meu professor orientador Pedro Lapa, agradeço a confiança neste projeto e na minha capacidade. Obrigada por ser sempre tão rigoroso e gentil, tornando este sonho possível.

Por fim, não menos importante, deixo meu agradecimento a todos os amigos que me apoiaram e incentivaram, tornando a caminhada real e mais aprazível.

## ÍNDICE

<b>AGRADECIMENTOS</b> .....	<b>5</b>
<b>ÍNDICE</b> .....	<b>7</b>
<b>SUMÁRIO</b> .....	<b>8</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>9</b>
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>SEXUALIZAÇÕES E DEVORAÇÕES NA MODERNIDADE BRASILEIRA ....</b>	<b>22</b>
Faceira, Marabá e Representação .....	25
Os anos 20: de Mário de Andrade ao Movimento Antropofágico .....	47
A Suspensão (Quase Total) da Sexualidade na Arte nas Décadas de 1930 a 1950 .....	75
<b>A SEXUALIDADE NA PÓS-MODERNIDADE NO BRASIL</b> .....	<b>107</b>
Pop não. Psi.....	109
Do Informe ao Abjeto.....	134
Feminismos e a Reformulação dos Corpos .....	152
<b>DISCUSSÕES CONTEMPORÂNEAS DA SEXUALIDADE NA ARTE</b>	
<b>BRASILEIRA</b> .....	<b>203</b>
Os Reflexos da AIDS .....	204
O <i>Queer</i> em Solo Brasileiro .....	222
Discursos e políticas do sexo na arte brasileira .....	244
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>259</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>263</b>
<b>ANEXO DE IMAGENS</b> .....	<b>322</b>

## SUMÁRIO

A Arte e a sexualidade são traços fundamentais do que constitui a humanidade. Não por acaso, tais aspectos mesclam-se frequentemente ao longo da história da arte ocidental. O que se pretende neste estudo é clarificar de que maneiras, a partir de que dispositivos de funcionamento criativo, isso acontece. Tomamos por referência o Brasil, uma potência colonial, mas observando-o sob uma perspectiva decolonial. O fazemos por entender ser esta a melhor postura metodológica.

Iniciamos a presente pesquisa no alvorecer da modernidade, em fins do século XIX, uma vez que se trata de um período de intensas mudanças em todos os aspectos – sociais, políticos, econômicos, culturais, sexuais, científicos, estéticos, filosóficos, conceituais. Levamos em consideração a filosofia de Georges Bataille e o surgimento, no início desse século, da psicanálise, inicialmente entendida puramente como a ciência do inconsciente – mas que mostrou um grau de complexidade que ultrapassou esse estigma. Posto isso, dividimos a abordagem em capítulos nomeados a partir de períodos da história da arte, onde fazemos um olhar sobre o Brasil.

Tendo por norte temático as implicações da sexualidade na arte, portanto, tomamos por objetivo a tessitura desta linha de construção de uma história da arte que tem por pilar as formas diversas de ocorrência dessas implicações, considerando o recorte temporal da modernidade à contemporaneidade. O resultado foi a observação de um engendramento entre arte e sexualidade muito além do plano da visualidade e onde nossos próprios eixos, pelos quais se dividem os capítulos, terminam por se entrecruzarem.

Palavras-chave primárias: sexualidade; arte moderna; neovanguardas; arte contemporânea; Brasil.

Palavras-chave secundárias: representação; desejo; trauma; sonho; informe; abjeção; falocentrismo; fetiche; tabus; feminino; *queer*; perversão.

## ABSTRACT

*Art and sexuality are fundamental traits of what constitutes humanity. Not by chance, these aspects often intermingle throughout the history of Western art. The aim of this study is to clarify the ways in which this occurs, based on what creative operating devices are employed. We take Brazil as a reference, a colonial power, but observing it from a decolonial perspective. We do this because we believe it is the best methodological stance.*

*We begin this research at the dawn of modernity, in the late 19th century, as it is a period of intense changes in all aspects—social, political, economic, cultural, sexual, scientific, aesthetic, philosophical, and conceptual. We consider the philosophy of Georges Bataille and the emergence, at the beginning of this century, of psychoanalysis, initially understood purely as the science of the unconscious—but which revealed a level of complexity that surpassed this stigma.*

*With this in mind, we divide the approach into chapters named after periods in the history of art, where we examine Brazil. With the thematic focus on the implications of sexuality in art, we aim to weave together this line of construction of an art history grounded in the diverse forms of occurrence of these implications, considering the temporal scope from modernity to contemporary times. The result was the observation of an intertwining*

*between art and sexuality far beyond the realm of visibility, where our own axes, by which the chapters are divided, end up intersecting.*

*Primary Keywords: sexuality; modern art; contemporary art; Brazil.*

*Secondary Keywords: representation; desire; trauma; dream; formless; abjection; phalocentrism; fetish; tabus; feminine; queer; perversion.*

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa atende a uma necessidade de atentar aos aspectos de sexualidade na arte, dentro da compreensão de que “arte é endereçamento, pedido de partilha a um outro. Ela o chama, ainda que o ignore, ainda que ele não responda, ainda que esse outro talvez não exista. Ela solicita o julgamento, o olhar e a palavra, a recompensa de seu dom”, nos diz a crítica e curadora Marisa Flórido Cesar<sup>1</sup>. Ao mesmo tempo, é o criar que sustenta a vida, que move o homem e calça o caminho daquilo que entendemos por evolução. E desde a origem primeva da arte que existe um entrelaçamento desta com a sexualidade<sup>2</sup> – basta olharmos atentamente os exemplares de arte rupestre que chegam até nós. Um entrecruzamento de potências, entre arte e sexualidade, que acontece porque esse par de campos é central na vida humana, de modo que a segunda se marca na primeira ao longo dos séculos.

Somos mais que corpo, verdade que alcança a interseção de quase todas as ciências. Portanto, pouco nos orienta sabermos que nossos sentidos se aguçam, ante ambas as esferas, pondo em funcionamento nossa grande máquina de complexos nervosos que detonam as mais diversas formas de reação e excitação. Isso vale para o que se nos apresenta física ou imaginativamente, tanto na arte quanto na sexualidade. Desde que a linguagem existe – e pensamos ser provável que desde que nossa espécie existe – buscamos a compreensão de quem somos e como funcionamos. A riqueza que coletamos em escritos filosóficos ratifica este ponto e se estende tanto ao campo da arte quanto ao

---

<sup>1</sup> Marisa Flórido Cesar, “Como se existisse a humanidade,” in *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, org. Renato Rezende (São Paulo: Hedra; Circuito, 2022), 229.

<sup>2</sup> Como um grande guarda-chuva, introduzimos o termo sexualidade. Sob ele, variados conceitos. A exemplo de: sensualidade, erotismo, pornografia, exotismo etc.

da sexualidade, ambos, insistimos, compósitos de nós. Torna-se, então, uma das conclusões primeiras que podemos enunciar que não é passível de haver qualquer tempo, localidade ou cultura que se exima de sua arte e/ou de sua sexualidade.

Tomando por referência inicial essa história da arte que até nossos dias avança, é importante evidenciarmos que, embora esta pesquisa se debruce sobre a modernidade e se encaminhe à contemporaneidade, é de interesse tomarmos pé desta pequena digressão para reafirmar que a combinatória entre arte e sexualidade já dava a ver seus sinais desde sempre – ou, ao menos, desde que se tem conhecimento histórico. George Bataille (1897-1962), pensador e escritor francês do qual nos servimos sincera e proficuamente neste trabalho, já afirma cumplicidade entre essas duas potências em seu livro intitulado *O Nascimento da Arte* (2015). Nesse escrito, o autor nos leva às cavernas de Lascaux<sup>3</sup>, onde se inauguram vestígios do que ele denomina reflexos de uma vida interior que tem na arte sua única e restrita via de comunicação e expressão de sua perdurável sobrevivência<sup>4</sup>. Essa colocação corrobora nossa linha de pensamento exposta ao primeiro parágrafo: esse território de pensamento e criação, onde aquilo que viremos a chamar de inconsciente – essa parte inexoravelmente humana em nós que guarda tantas facetas da nossa sexualidade e identidade – se ata à arte em uma união permanente, mesmo em sua mutabilidade.

Em contiguidade a essa ideia, podemos aliar-nos a Bataille no que tange ao entendimento da sexualidade e da arte como uma espécie de desfrute na sociedade estruturada em torno do *homo faber*<sup>5</sup>. Do outro lado da moeda, o que fora referido como

---

<sup>3</sup> Conjunto de cavernas e galerias, Patrimônio Mundial da Unesco, situadas na França, famosas por suas pinturas rupestres.

<sup>4</sup> Georges Bataille, *O Nascimento da Arte* (Lisboa: Sistema Solar, 2015), 17.

<sup>5</sup> Homem do trabalho, no conceito antropológico e paleontológico exposto pelo autor na mesma obra citada.

*homo ludens*<sup>6</sup>, este homem da “recreação”, que, por essência, transgride aos interditos, ao que escritor chamou de “escândalos do espírito”<sup>7</sup>, àquilo que perturba a ordem laboral, como a arte, a sexualidade e a morte.

Cientes da impossibilidade de abarcarmos todo o espectro da história da arte ou da sexualidade, é imperativo ao processo de pesquisa que delimitemos algum recorte sobre essa temática, que se constitui como um universo de infindas galáxias de sub-assuntos. Por isso, aplicamos o critério temporal, que nos pareceu coerente neste caso. Segundo tal escolha, nos interessam em especial as transformações que ocorreram nessa relação de implicação mútua – entre arte e sexualidade – a partir do raiar da modernidade até o caminho para a contemporaneidade.

Essa escolha se dá em razão de esse ter se tratado de um período marcado pela vivência de muitas transformações, tanto vastas quanto profundas, nas esferas sociais, políticas, econômicas, filosóficas e estéticas. Tudo isto em decorrência e, simultaneamente, como agente catalizador do processo de surgimento e avanço das diversas ciências. E, como um dos desdobramentos dessas alterações no viver da humanidade, tal como veremos, os estudos e teorias de pensadores das mais diversas áreas de conhecimento foram afetados. De tantas dessas, neste texto, recorreremos constantemente à filosofia, mãe de todas as ciências, da qual é própria a criação de conceitos e o levantamento dos mais diversos questionamentos, e à psicanálise – um par do qual lançamos mão ao elegermos autores a exemplo de Sigmund Freud (1856-1939), Jacques Lacan (1901-1981) e Georges Bataille, além de outros que se seguirão.

---

<sup>6</sup> Homem “lúdico” ou “jogador”, denominação advinda de Huizinga – diferente do contexto científico do termo acima – e segundo a qual a cultura se assume e reconhece sobre seu aspecto lúdico, passível de divertimento e jogos.

<sup>7</sup> Georges Bataille, *O Nascimento da Arte*, 54.

Naturalmente, por tratar-se de uma tese do campo da história da arte, esses conceitos são postos em caráter de um sentido utilitário, sendo aplicados à abordagem interpretativa de obras de arte, não dedicados às suas respectivas ciências. Ciências essas que auxiliam a teoria da arte em seu devir fundamental de “explicar” a arte, foco de nosso interesse neste estudo. Por mais que saibamos existir um esforço filosófico de inverter essa relação, fazendo uso de obras de arte para explanações que ilustrem as ideias de seus pensadores, essas teorias, digamos, derivadas, se revelam insuficientes para nós na medida em que ignoram a hermenêutica da arte. Isso se mostra tanto mais verdadeiro quanto avançamos na passagem do tempo, onde as especificidades e complexidades das linhas de criação da arte se multiplicam e ratificam.

O segundo seccionamento no espectro da pesquisa se refere ao caráter geográfico e cultural. Nosso foco se aplicará sobre o Brasil. Esse país possui, como muitas colônias, uma especificidade no que se refere ao ponto considerado o princípio de sua história da arte. Uma história, assim, recente, onde são considerados pouco mais de cinco séculos. Lado a lado dessa informação, configuram-se suas particularidades em termos históricos – do modelo colonial às ditaduras militares – e sociais – onde há mil “Brasis” dentro do Brasil e a desigualdade impera.

É nesse território – UNITÁRIO e múltiplo – que se faz(em) uma/várias arte(s). Um “Brasil” acaba sendo um ponto de vista, do qual se olha o mundo. [...] Nada mais simples que explicar o Brasil (ou talvez mais complexo). Quase como uma tautologia, pode-se dizer que o Brasil existe porque há no Brasil um certo desejo de Brasil, como se unificado por alguma dimensão consensual desse país múltiplo<sup>8</sup>.

Ou ainda, como define Daniela Labra (1974) em panorama geral, sabemos ainda que “o Brasil é conhecido internacionalmente pelas bundas de suas mulheres quentes.

---

<sup>8</sup> Paulo Herkenhoff, “Brasil/Brasis,” in *Arte Contemporânea Brasileira (2000-2020)*, org. Renato Rezende (São Paulo: Hedra; Circuito, 2022), 319.

Durante cinco dias, na festa pátria chamada Carnaval, corpos e mentes exalam libido e luxúria, enquanto no resto do ano temas relativos ao sexo, à sexualidade e à nudez são tratados como tabus”<sup>9</sup>, evidenciando-se o caráter moralista e machista do país e o universo de contradições decorrentes dos fatos expostos.

Conhecendo um pouco do cenário geral brasileiro – onde “por trás de cada propaganda de cerveja com mulheres sensuais, há pudor quando o assunto é educação sexual; para uma cena de sexo da novela das 21h assistida por milhões de espectadores, há um punhado de políticos religiosos”<sup>10</sup> etc. – e sabendo, então, que a modernidade trouxe muitas transformações à humanidade, social, política, econômica, estética e filosoficamente, como defendemos anteriormente, entendemos a consequência natural da alteração na velocidade da vida, do surgimento de novas ciências, o homem refazendo sua imagem perante a realidade em constante transformação, o entendimento do que nos constitui “evoluindo”. A proliferação e monumentalização das imagens, inclusive as de arte e as de sexo, serviu-se desse novo ritmo através das novas tecnologias e, igualmente, ampliou seu alcance.

Diante das mutações atravessadas pela sociedade e pela arte, propomos a seguinte indagação como mote de nossa investigação: de que forma a sexualidade passou a se implicar na criação artística brasileira? De que modos os artistas brasileiros a trouxeram à tona, sobretudo após surgimento da ciência da psicanálise, que considera mergulhos complexos em experiências entre o Eu e o outro? Seria possível fazer um

---

<sup>9</sup> Daniela Labra, “O boom da arte contemporânea brasileira nos anos 2000,” in *Arte Contemporânea Brasileira (2000-2020)*, org. Renato Rezende (São Paulo: Hedra; Circuito, 2022), 384.

<sup>10</sup> Labra, “O boom da arte,” 384.

mapeamento dessas linhas criativas no Brasil, ainda que saibamos da inviabilidade de abranger toda a sua arte?

Esta tese pretende, portanto, dar início a um processo de explorar e mapear – insistimos, cientes da impossibilidade de completude dessa tarefa – essas manifestações artísticas e organizá-las em linhas de associação de criação aos períodos de transformação histórica da arte, respaldada por ciências como a filosofia e a psicanálise. A intenção é que se possa clarear as implicações desse segmento sexual, tão fundamental ao ser humano, na arte brasileira, enquanto área igualmente fundamental.

A parca bibliografia direcionada e específica à nossa perspectiva mostra-se um desafio duplamente impactante: por um lado, obriga-nos a trabalhar ligando informações obtidas de múltiplas áreas em prol do objetivo da pesquisa, dota-nos do receio de caminhar pisando sobre um terreno ainda não cultivado; por outro lado, contempla-nos com o entusiasmo de levantar questões ainda não suscitadas e buscar respostas ainda não obtidas, poder contribuir minimamente com a fertilização desse terreno. Deste modo, vemo-nos ainda mais compelidos a pesquisar. Mas foi preciso que nos voltássemos ao campo da psicanálise antes de nos debruçarmos sobre nossos teóricos de arte. O processo foi necessário para que pudéssemos compreender a lógica psicanalítica, que se vincula a conceitos bem demarcados para sua estruturação, antes de elaborarmos qualquer hipótese nesta tese.

Embora se proliferem títulos sobre a psicanálise e seus principais representantes – nomeadamente, Freud e Lacan – pouco se fala sobre a leitura dessa ciência implicada nas artes visuais – e não ao contrário. Freud se mostrou indispensável por dar início a tudo. Lacan reestrutura a psicanálise freudiana, como veremos, mantendo uma linha de atuação teórica bastante rica.

Para compreendermos a realidade híbrida e particular brasileira, lançamos mão de historiadores da arte como Rafael Cardoso (1964), autor de *Modernidade em Preto e Branco* (2022), a mais recente análise perspicaz do nosso panorama histórico. Junto a ele, trazemos um quarteto de peso no cenário brasileiro: Aracy Amaral (1930), crítica e curadora de arte vinculada à Universidade de São Paulo (USP), Tadeu Chiarelli (1956), crítico, curador e também professor da USP, e Agnaldo Farias (1955), igualmente crítico, curador e professor da USP. Ao lado das referências paulistas, apresentamos referências de vulto do Rio de Janeiro, a exemplo de Paulo Herkenhoff (1949), curador e crítico de arte da professora, Ângela Ancora da Luz (1941), crítica, historiadora e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e Sônia Gomes Pereira (1952), pesquisadora e professora da UFRJ. São currículos de peso, dos quais não poderíamos elencar todas as publicações.

Portanto, sem pretensão de alcançar qualquer tipo de verdade absoluta e definitiva, visto que são possíveis tantas histórias da arte quantas perspectivas e critérios houverem, embora a sua pertinência e alcance – e por isso valor – dependa da argumentação, das suas perspectivas integradas numa genealogia de princípios e de adequação a um quadro epistémico do presente, nosso objetivo central é dar um passo no sentido de preencher essa lacuna. Ainda que assumamos, como o fazemos, a verdade de sermos precedidos pela linguagem – ponto forte na teorização lacaniana – e, conseqüentemente, pelo discurso, devemos lembrarmo-nos de que essas elaborações também são construções. E o aspecto interpretativo destas diante da arte é o levantamento de possibilidades, jamais de verdades absolutas e/ou ontológicas.

Note-se que a presente investigação consiste em uma pesquisa de natureza teórico-crítica. Deste modo, propõe-se enunciar, ciente da impossibilidade de plenitude no resultado de tal empreitada, as obras de arte que são implicadas pela sexualidade ou a

ela implicam, dado um primeiro momento. Para que isso se fizesse possível de maneira mais clara e organizada, foram pensadas linhas de atuação da sexualidade – ou de formas de implicação da mesma – nas obras dos artistas a serem referidos a partir de períodos alicerçados na história da arte. Só então se partiu a uma análise e/ou descrição das obras em pauta e, posteriormente, à teorização de suas questões. Sempre lembrando que a contextualização histórica e social estará presente amparando e até respaldando nossas colocações.

No primeiro capítulo, *Sexualizações e Devorações na Modernidade Brasileira*, trataremos de uma questão fundamental e estruturante na história da arte brasileira: a modernidade. Estaremos lançando luz sobre um período de transformação na concepção tradicional academicista de arte. Nesse ponto, quando seus elos com os tratados miméticos cedem lugar a um estado de presença, passa a ser implicada uma complexidade para além da visualidade. Iniciaremos nossa abordagem em fins do século XIX, quando Rodolpho Bernardelli (1852-1931) apresenta sua escultura *Faceira* (1880) e avança adentro da modernidade brasileira. Em seguida, assumimos uma premissa: é preciso falar das vanguardas em *Os Anos 20: de Mário de Andrade ao Movimento Antropofágico*, que vêm a ser reconhecidos como o berço do modernismo brasileiro. Por fim, atravessamos o difícil período da primeira ditadura no país, ainda da Era Vargas (1930-1945), onde mencionamos o quadro da *Suspensão (Parcial) da Sexualidade na Arte das Décadas de 1930 e 1940*. Portanto, passamos por momentos desde a exposição individual de Anita Malfatti (1889-1964), em 1917, até a erupção do sexual expressa em Maria Martins (1894-1973), passando pela emergência de um estado de construção de uma identidade brasileira.

No segundo capítulo, *A Sexualidade nas Neovanguardas ou Pós-Modernidade no Brasil*, começaremos a buscar um acesso mais próximo às neovanguardas ou à pós-

modernidade. Faremos isso a partir da abordagem de conceitos-chave que figuram no rol dos principais estruturantes da referida esfera: *Pop não: Psi; do Informe ao Abjeto e Feminismos e a Reformulação dos Corpos*. A decisão da ordem em que aparecem no texto pautou-se por uma cronologia em que cada um ganhou vulto no território da arte brasileira. Primeiramente, abordamos o neoconcretismo e seus desdobramentos na sondagem da *psiqué*, trazendo artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark. Depois, voltamos a atenção ao conceito do *Informe*, cunhado por Bataille, e de sua derivação, no que se refere ao *Abjeto*. Adentramos, portanto, a ceara do humano em sua completude, o que inclui a compreensão de uma não categorização e, por conseguinte, um reentendimento daquilo que é abjetado. Em seguida, falamos de uma trajetória de exploração da questão de gênero do feminino, sua existência e resistência na sociedade brasileira.

No terceiro capítulo, *Discussões Contemporâneas da Sexualidade na Arte Brasileira*, tomaremos por norte as questões que começam a se levantar nos anos de 1980 e se estendem aos dias de hoje. Por isso, atravessamos temas como *Os Reflexos da AIDS*, *O Queer em Solo Brasileiro*, bem como os *Discursos e Políticas do Sexo na Arte Brasileira*. Em especial, os dois últimos temas vêm se fazendo absolutamente presentes na produção artística do país, onde, vale lembrar, há o maior número de assassinatos a pessoas transsexuais no mundo<sup>11</sup> – pelo décimo quarto ano seguido – e uma repressão ainda contundente à comunidade LGBTQIAP+.

Deixamos clara nossa intenção de estabelecer um formato de estruturação de cada capítulo. Primeiramente, nos remeteremos às imagens das obras elencadas,

---

<sup>11</sup> Caê Vasconcelos, "Pelo 14º ano, Brasil é o país que mais mata pessoas trans," (São Paulo: Portal UOL, 2023), n.p..  
<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2023/01/26/mortes-pessoas-trans-brasil-2022.htm>

respeitando a metodologia previamente mencionada, seguindo estratos cronológicos nos quais nos aproximamos de possibilidades e realizações, o qual poderíamos aproximar, se assim fosse necessário, da metodologia arqueológica de Foucault. Depois, trabalharemos as obras selecionadas, partindo de sua análise para sua contextualização. Após isso, traremos à baila o conjunto de possibilidades teóricas – uma vez que esta questão se coloca do lado da relação entre a interpretação e a obra incluindo o psicanalítico, ou seja, encontramos em cada obra possibilidades de especulação teórica. Aqui, as obras sugerem, não demarcam teorias.

É possível observar que no rol de artistas e respectivas obras selecionados existe, com frequência, a interferência ou um tangenciamento por mais de uma das linhas acima listadas. Isso ocorre porque, como sabemos, comumente os artistas não intencionam tratar de uma delas especificamente e, ainda, pelo fato das próprias linhas se entrecruzarem vez ou outra, dada a complexidade da arte em seu universo de transitoriedade de construções e potencialidades e também da sexualidade em si. Assim, contemplaremos obras que, sim, chegam a nós desde o século XX, mas também as que nascem já no século XXI e nossa contemporaneidade, em ambos os casos sujeitas a leituras onde ocorrem atravessamentos de nossos títulos-guia.

E não trataremos apenas das obras acolhidas de pronto pelo grande público. Ao contrário, em muitos de nossos objetos abordados estarão contidas histórias de vergonha, repulsa, revolta e censura. Mas, com ou sem censura, este trabalho se dispõe a agregar à sua metodologia um espírito franco e livre de arbitrariedades. Nos empenharemos em desfazer esse dispositivo de percepção, visando compreender por que, neste mar de imagens em que submergimos, toleramos as imagens de horror, até as banalizamos, mas não temos mesma postura diante das imagens de sexualidade e, pior, de arte entrecruzada/implicada por nossa própria sexualidade – sabendo que essas imagens,

nunca sozinhas, são geridas por uma visibilidade que ativa e regula o estatuto dos corpos representados e categoriza o nível de atenção que cada uma merece.

Cada uma das obras de arte será abordada com aproximação respeitosa e crítica, jamais limitante ou limitada. Por via da teoria, buscaremos gerar grupamentos de criações artísticas a partir de noções-chave. Nosso desejo – sim, desejo – maior é que, pouco a pouco, através da arte, possamos olhar para nós mesmos sem tantos interditos e aos outros sem tanto julgamento. Traçaremos uma abordagem investida de naturalidade, como a arte e a sexualidade, em verdade, são.

Ainda que a arte não sirva de instrumento imperativamente ético, mesmo que com fins libertários, posicionamo-nos em prol de uma reperspectivação da história da arte canônica, a partir do que abarcamos as implicações da sexualidade, até então um viés preterido. Nossa percepção se inclina a adir dados frequentemente ignorados a respeito da sexualidade ao entendimento das obras aqui elencadas, ampliando assim o horizonte através do qual se dispõe a história da arte brasileira.

“Arte é o que sobrevive, persiste, transcende; arte constitui o nosso legado”.

(Douglas Crimp)

## SEXUALIZAÇÕES E DEVORAÇÕES NA MODERNIDADE BRASILEIRA

“Um artista pode mostrar coisas que outras pessoas estão com medo de expressar”.

(Louise Bourgeois)

A Academia Imperial de Belas Artes, como sabemos, formou grande parte dos nomes que tomamos por referência de importantes artistas brasileiros do século XIX. Suas obras foram extremamente relevantes na formação de nosso panorama cultural de então e, justo por isso, se projetaram como marcas na história da arte brasileira – para não mencionar seu papel fundamental na formação de identidade nacional no Brasil.

O que também se sabe é que essas produções acadêmicas são amplamente instituídas por sua expressiva submissão às normas que norteavam a busca por uma forma perfeita, ao belo ideal. É importante que saibamos que por obras acadêmicas entendemos aquelas que, ainda que não tendo sido produzidas no seio da Academia, obedecem às imposições do academismo. Academismo é, por definição, a obediência aos preceitos acadêmicos nas artes plásticas, que se baseia sobre a tendência artística a apreciar e imitar obras de arte da antiguidade clássica – e, por conseguinte, seus parâmetros de elaboração, os mesmos transmitidos nas academias de arte europeias responsáveis por instaurar uma formação artística padronizada, baseada ainda nos preceitos aristotélicos de compreensão da arte, uma constituição de esforço neoclássico.

Vindo o Ocidente de uma tradição que remontava à Academia, seus cânones e balizamentos pautados pelo caráter edificante da arte de Aristóteles e, posteriormente adida, na beleza desinteressada de Kant, o Brasil chega às portas da modernidade por

essa mesma via. Ao longo do tempo, filosoficamente, o conceito de representação foi-se modificando. Embora o termo seja de origem medieval, tanto podendo se referir a uma ideia ou uma imagem, ou mesmo a ambas; sua origem remonta à Antiguidade Clássica, mais precisamente à Grécia, tal como referido anteriormente. Mais tarde, para os escolásticos, a representação atrelava-se à “semelhança” do sujeito. Um exemplo disso está em São Tomás de Aquino, que propunha que o ato de representar algo continha a semelhança da coisa em questão, mas incutia ainda veios de comunicação da beleza, da verdade e da moralidade – assim consta da extração resumida que fizemos de sua *Suma Teológica* (1265-1273).

Desde a remota Grécia Antiga, portanto, associado à questão de semelhança e à imitação, incutindo-se da ideia de mimese, o conceito passou pela abordagem de diversos filósofos no que se refere à representação artística, reunindo usualmente um intervalo: aquele contido entre uma coisa real – no sentido de concreta e palpável – e sua imagem mental. Os processos criativos acadêmicos advindos da Academia Imperial de Belas Artes não se apartavam da forma desejável, também buscada nas outras Academias de Belas Artes do Ocidente.

A imposição do quadro cultural europeu ao brasileiro nunca fora interrompida, desde a chegada dos portugueses ao país. O que ocorreu foi um período menos fidedigno aos padrões do Velho Continente enquanto viveu-se o que, hoje, se chama de Período Colonial (séculos XVI a XVIII). Isso porque “a prática artística no período colonial encerrava-se praticamente na produção religiosa – conventos, igrejas, e todo o seu recheio tradicional: talha, imaginária, pintura de forros –, ladeada apenas pela

intervenção dos engenheiros militares”<sup>12</sup>. Esse formato viria a mudar a partir da construção de edifícios civis monumentais e de infraestrutura urbana, a exemplo daqueles ligados ao abastecimento de água. Iniciou-se a introdução de temas não religiosos na pintura, como a paisagem e o retrato, por influência dos portugueses e seu retorno às referências classicistas.

Contudo, a mudança mais radical e de maior aproximação do contexto artístico europeu viria a se desenrolar a partir da chegada de Dom João VI e sua corte, em 1808. Isso, sobretudo, porque, oito anos mais tarde, fora contratada a Missão Francesa, que evitando o cenário político da França após a queda de Napoleão Bonaparte, veio ao Brasil a convite do rei e cumprira, como uma das incumbências, o objetivo maior de fundar a Academia Imperial de Belas Artes. A Academia brasileira trouxe ao Brasil o ensino sob moldes formais, absolutamente desvinculado do empirismo da produção referente aos séculos anteriores. Alicerçada sobre os preceitos classicistas, impunha o entendimento da arte como condição de representação do belo ideal, utilizando-se de temas nobres, com técnicas e materiais tradicionais e sobre a estruturação do desenho.

Vinculada ao Estado, era dele que partiam suas diretrizes. O prêmio de viagem à Europa – instituído em 1845 – garantia de maneira ainda mais próxima a absorção dos valores acadêmicos aos artistas brasileiros contemplados. E não apenas. Comumente, esses nomes se tornavam expoentes do ensino de arte na própria Academia no Brasil, após o seu retorno, de modo a multiplicar esse saber. Sendo assim, podemos notar o desenvolver do processo de assimilação cultural da Europa por parte do Brasil.

---

<sup>12</sup> Sônia Gomes Pereira, “Arte no Brasil no Século XIX e Início do XX,” in *História da Arte no Brasil: texto de síntese*, Ângela Ancora da Luz, Sônia Gomes Pereira e Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013), 66.

A partir de um determinado momento, contudo, transformações históricas no contexto brasileiro impactaram o pensamento e as artes. O abolicionismo e o republicanismo, culminantes em 1880, evidenciaram a instauração de um pensamento positivista que fomentava a modernização do país e a necessidade de atualização econômica. Entretanto, a modernização que se chegou a ter foi a implementação de redes ferroviárias que viabilizaram uma composição populacional mais diversificada social e etnicamente.

Esse espírito de atualização alcançou o terreno da Academia, que, com o advento da República, de 1889, se tornara Escola Nacional de Belas Artes, opondo acadêmicos e modernos, não por um conflito maniqueísta onde os modernos passariam a limpo o passado de amarras da tradição, mas por se notar, não apenas no Brasil, que alguns dos postulados acadêmicos geravam, endogenamente, uma crise – sendo o vínculo com a tradição clássica e a procura permanente pelo belo ideal duas das mais expressivas problemáticas. É exatamente nesse cenário que emergirão os primeiros esforços modernos na arte brasileira.

## Faceira, Marabá e Representação

No plano de conceituação da representação, recorreremos à tradição pictórica, onde se fala em um “representacionalismo”, doutrina segundo a qual o imediato objeto de conhecimento é uma ideia mental, que difere do objeto externo, ocasionada pela percepção. Ambos os termos – representação e “representacionalismo” – contêm em sua essência a raiz da palavra presente. Isso implicaria a presença de uma coisa tanto quanto a presença de alguém por quem e para quem essa representação é feita. Por outro lado,

essa presença pode indicar aquilo que se apresenta diante de nós e nos ocupa a atenção, no presente (espacial e temporalmente), não no passado ou no futuro, mas no agora, aqui e não algures.

Por mais que o raciocínio anterior se refira destacadamente ao campo pictórico, podemos dizer que essa condição de presença una e manifesta se encontra em todos os matizes artísticos. Talvez essa seja, de forma claramente resumida e simplificada, a virada na arte que faz a passagem entre os séculos XIX e XX: a resignificação da representação. No plano artístico, isso refletirá diretamente no modo de conceber e agir sobre a obra. O tratamento da materialidade artística, do seu *medium* e das suas possibilidades é a prática dessa resignificação. Vamos encontrar exemplos mais claros alguns anos mais tarde, sobretudo partindo de Viena<sup>13</sup>.

O termo original *Repraesentatio* pode ser entendido como “completamente equivalente”, de igual força ou valor<sup>14</sup>. É a essa equivalência de presença a que nos referimos, não à de um duplo como sugeriria parte do pensamento positivista. Neste sentido, a representação dos corpos em situações sexuais é o primeiro tipo de apresentação de tal conteúdo. São os exemplos dos nus, do erotismo<sup>15</sup>, da pornografia<sup>16</sup>,

---

<sup>13</sup> Referimo-nos, em especial, à Sesseção Vienense, o movimento artístico que protestava contra as normas tradicionais, artísticas e étnicas da época, sob forte influência dos novos conhecimentos advindos da recém fundada Psicanálise.

<sup>14</sup> David Summers, “Representation,” in *Critical Terms for Art History*, eds. Robert S. Nelson e Richard Shiff (Chicago: The University of Chicago Press, 2003), 6.

<sup>15</sup> Erotismo está diretamente ligado à qualidade ou estado de ser erótico, isso é, o que desperta o desejo sexual. Tal conceito engloba a manifestação da sexualidade de forma artística, literária ou comportamental, frequentemente explorando a sensualidade, a atração e o desejo de maneira sugestiva ou provocativa.

<sup>16</sup> Pornografia consiste na representação da nudez e do comportamento sexual humano, geralmente em imagens ou textos, com o objetivo de produzir excitação sexual. A palavra tem origem no grego, significando “escrever sobre prostituta” –  *pornos* (prostituta) e  *graphia* (escrita, descrição). Muito se discutiu – e ainda se discute – sobre sua diferença para o erotismo. “A pornografia é o erotismo dos outros”, nos diria André Breton. Isso investe em um sentido de que a moral de um indivíduo frequentemente julga o outro de modo mais severo do que a si mesmo, relativizando a própria intimidade e seu desejo. Por outro lado, temos aqueles que diferenciam o erotismo da pornografia lançando mão de

mas quase sempre na linha de busca por um realismo naturalista, sobretudo nessa era, quando o prenúncio da modernidade ainda convive com os dogmas das Academias de Arte. Em alegorias, sátiras, cenas mitológicas, sempre com um “propósito maior” justificando a presença da sexualidade.

Não foi da noite para o dia que a tradição deu lugar à modernização, em todos os sentidos. Tampouco o foi de maneira radical. O mesmo iria ocorrer no sentido da tradição ao modernismo, no que tange à arte. O que se iniciou foi um processo em que a arte moderna consideraria outros aspetos da pintura e da escultura e pôde, por conseguinte, exacerbá-los como os fauvistas com a cor ou os cubistas com o espaço. Esses aspectos criaram outras qualidades técnicas e valorizações próprias, distintas das acadêmicas. Foi posta em causa uma ideia de arte e pôde, assim, emergir a possibilidade de muitas ideias de arte.

A nudez, liberta dos paradigmas acadêmicos, a princípio, não tinha espaço. A nudez das academias era atravessada por preceitos culturais que organizavam a sua representação de forma convencionada dentro de certos códigos. Nesse sentido, diferir-se-iam da nudez dos românticos, por exemplo, cujos códigos eram outros e valorizavam o sensualismo e até o erotismo. Essa, por sua vez, desavia-se daquela dos modernos, como Manet, que observam na nudez o seu comércio socialmente integrado. Todos esses

---

critérios estéticos, de modo que o fazer artístico por trás da imagem considerada a ataria ao caráter erótico, enquanto a isenção desse traço estético resultaria em pornografia. Também existe o viés de diferenciação relativo ao caráter explícito da imagem em questão, de modo que o erotismo seria menos explícito que a pornografia. Há ainda quem os diferencie a partir do aspecto que os sujeita à comercialização da imagem, onde o erotismo se exime da característica comercial, ao passo que a pornografia teria seu fim no consumo. Não há, contudo, uma conclusão hermética acerca das diferentes naturezas do erotismo e da pornografia. Isso porque são conceitos que atravessam a estética e/ou a ética e a moral, aspectos que variam temporal, espacial e culturalmente.

nus podem ser vistos como reais, entretanto a observação e os seus códigos de representação diferem profundamente.

No caso das academias, mesmo os exercícios praticados pelos artistas não traziam uma nudez próxima à modernidade, mas uma que poderíamos chamar de “científica” ou positivista, que se justificava pelo estudo da forma em si. E o que parecia dar o aval para a circulação pública de obras com corpos nus era uma espécie de “afastamento”. Esses nus estavam sempre associados a narrativas da mitologia, alegorias e orientalismos. Eram sempre corpos de outros tempos, outros lugares, outras culturas. Isso simulava um esvaziamento da carnalidade, evitando o despertar desse pulsar incontido de forma confessa e, por conseguinte, o constrangimento que poderia gerar a repressão ou repúdio à obra. Essa condição de alheio às vicissitudes da carne não se limitava a esse afastamento de contexto do corpo retratado, sempre o corpo “do outro”. Mas também nos mostra um ideal de sublimação ou até supressão do desejo por parte de quem cria ou de quem aprecia a obra. Acima de tudo isso, essas obras traziam também uma natureza moral ou edificante, fosse pelas tais narrativas que continham, fosse pela componente de beleza.

É oportuno fazer aqui uma outra observação importante a respeito do sistema acadêmico. A palavra “acadêmico” não designa um estilo, mas sim uma postura estética. Assim, não se deve tomar o termo “acadêmico” como sinônimo de “neoclássico”, conforme ocorreu frequentemente na historiografia da arte brasileira. Tanto na Europa quanto no Brasil, a produção acadêmica ao longo do século XIX partiu de uma postura inicial neoclássica, mas, posteriormente, incorporou ideias e valores de movimentos que lhe foram posteriores – tais como o romantismo, o realismo, o impressionismo e o simbolismo. Na academização desses movimentos, foram sempre expurgados dessas linguagens os elementos mais audaciosos – tanto formais quanto temáticos –, adaptando-os, de um lado, aos valores tradicionais da arte

italiana, e, de outro lado, à possibilidade de consumo de um público cada vez mais abrangente<sup>17</sup>.

Distanciando-se, muito gradativamente, do neoclassicismo e do romantismo precedentes, a arte brasileira absorveu, em especial no *medium* da pintura, os movimentos europeus desenvolvidos ainda no século XIX e as vanguardas históricas que abririam o século XX. Com o contato direto com a Europa, estabelecido pelos Prêmios de Viagem, os artistas do Brasil conviveram com os movimentos emergentes da virada de século daquele continente. Embora não tenham se desvencilhado em absoluto do academismo, foram, em maior ou menor grau, influenciados por algumas “liberdades” acolhidas junto às regras ainda vigentes da Academia<sup>18</sup>.

No período, tivemos nomes consagrados na história da arte brasileira, como: o escultor Rodolpho Bernardelli (1852-1931), contemplado em 1876; o pintor Rodolfo Amoedo (1857-1941), em 1878; o pintor Oscar Pereira da Silva (1867-1939), em 1888, último Prêmio de Viagem conferido por Dom Pedro II; o também pintor Eliseu Visconti (1866-1944), em 1892, tendo sido o primeiro Prêmio de Viagem da República; dentre muitos outros.

Esse movimento de distanciamento dos paradigmas acadêmicos em direção à aproximação do que era percebido ao contato com as vanguardas gerava uma consequência: a diversificação formal e temática da produção artística. Na escultura, um lastro neoclássico se mesclava à presença do romantismo na dinâmica da composição e nos temas abordados. Esse espírito romântico era, frequentemente, captado através da ideia da valorização de uma identidade cultural e/ou nacional.

---

<sup>17</sup> Pereira, “Arte no Brasil no Século XIX e Início do XX,” 81-82.

<sup>18</sup> Os artistas enviados à Europa, através do Prêmio de Viagem, tinham de enviar, periodicamente, suas produções para o Brasil, onde seriam avaliadas pelos professores da Academia de Belas Artes.

Assim, envolto nessa atmosfera, Rodolfo Bernardelli criou a escultura *Faceira* (1880). Uma figura feminina, em tamanho natural, representa uma indígena brasileira, a personagem do espírito ufano aspirado por Dom Pedro II e, posteriormente, na advinda República. Adornada em penas de aves tropicais e dentes de feras nativas, ela escapa à convencionalidade. É possível que suas formas tenham sido meditadas no sentido de adequação àquilo que se via então nas mostras internacionais, a exemplo das representações que constam em *O Nascimento de Vênus* (1863), de Alexandre Cabanel (1823-1889). Segundo Maria do Carmo Couto da Silva (1939), historiadora da arte, existe ainda uma possível ligação de *Faceira* com *Olímpia* (1865), de Édouard Manet no que tange ao olhar de ambas, provocantes e sem pudores. Mas existe uma diferença fundamental. *Faceira* se insinua em erotismo, ainda que de modo não óbvio, ao passo que *Olímpia* é muito pouco erótica, uma mulher de uma frieza absoluta, própria de uma profissional. É isso que, possivelmente, torna seu olhar tão potente, enquanto o olhar da *Faceira* se imbua de uma franqueza mais permeada por graça.

A *Faceira*, simbolicamente, inaugurava, dentro de nosso escopo, a modernidade no Brasil e se relacionava diretamente com nosso foco de interesse, que tangencia a relação entre arte e sexualidade. Devemos iniciar por mencionar que, na escultura em questão, confluem aspectos de mais de um estilo artístico. Se, por um lado, havia a necessidade de que o artista se ativesse a características neoclássicas, por seu vínculo com a Academia Imperial de Belas Artes do Brasil<sup>19</sup>, responsável por sua estadia na Europa para fins de estudos de arte acadêmica, por outro, observamos termos de uma

---

<sup>19</sup> Nesse período, “naturalmente, na época neoclássica atribuiu-se grande importância à formação cultural do artista, a qual não se dá pelo aprendizado junto a um mestre, e sim em escolas públicas especiais, as academias. O primeiro passo na formação do artista é desenhar obras antigas: portanto, pretende-se que o artista, desde o início, não reaja emotivamente ao modelo, mas se prepare para traduzir a resposta emotiva em termos conceituais.” Giulio Argan, *Arte Moderna* (São Paulo: Companhia das Letras, 1992), 25.

intenção genuinamente romântica por trás da personagem selecionada e sua execução. Por fim, ela ainda dava a ver uma influência naturalista em suas formas.

Clarifiquemos o que acabamos de fazer menção. Isso significou uma alteração substancial no processo de representação, inclusive pela ruptura de um purismo estilístico até então reproduzido. O corpo da *Faceira* é cuidadosamente esculpido, de modo a dar a ver as curvas de um corpo idealmente belo de mulher. Mas o padrão das formas reproduzidos na Antiguidade Clássica dá lugar a carnes e curvas que caminham ao encontro de um corpo feminino palpável. Seus seios e seu abdômen não são rijos como os modelos italianos, por exemplo; sua cintura se afina e dá ao quadril mais largo o destaque para um sexo que se exhibe sem vergonha (e sem necessidade, realmente, disso); as pernas e braços não trazem os grupamentos musculares torneados como um estudo anatômico isonômico; nem mesmo sua pose é convencional.

Temos a linha classicizante, sim, onde podemos ver o entendimento da arte como *mimese*, tanto no referente ao modelo quanto à imitação. Uma *mimese*, contudo, de uma natureza que já não mais é revelada e imutável de modelo universal, mas aquela que acolhe a existência humana, um estímulo a despertar infindas reações díspares, perscrutada pela cognição do homem. As formas se desenvolvem a partir de referências espelhadas no passado Clássico, no sentido de uma repetição pautada no arquétipo da arte que aspira à sua perfeição; crítica inquestionável aos estilos precedentes – a saber: Barroco e Rococó. Há um senso de equilíbrio, proporção e clareza que extingue os excessos. Nesse caso, a razão é fator preponderante.

Por outro viés, temos algumas características românticas. As carnes que delineiam *Faceira* foram, de certo, percebidas com os sentidos e apreendidas com o intelecto. Seu colar de dentes de feras nativas e seu adorno nos cabelos feito em penas

de aves locais a caracterizam como a indígena autóctone brasileira, embora fisicamente se assemelhe mais a uma *coquette*. Esse espírito ufano integra a mentalidade romântica, em que vemos uma fase na história em que se retoma a noção autônoma de nação, pós Império Napoleônico, e quando o conceito abstratizante de sociedade dá lugar “à realidade dos povos como entidades geográficas, históricas, religiosas, linguísticas”<sup>20</sup>. Para além disso, *Faceira* traz um conceito de belo já mais subjetivo, mutável e característico, no que se difere do belo universal clássico.

“À estrutura binária da mimesis segue-se a estrutura monista da *poiesis*, isto é, do fazer artístico, e, portanto, a oposição entre natureza teórica do clássico e a intencionalidade romântica (poética)”<sup>21</sup>. O que seria uma relação dialética, segundo Giulio Carlo Argan (1909-1992), por vezes até de antítese, se une em uma mesma escultura. Lembremo-nos que, nesse mesmo momento, a Europa, onde se encontrava o autor de *Faceira*, estava atravessando, ao princípio, o período de assunção de autonomia da arte. Isso implica dizer que o artista incorporava a responsabilidade do seu criar, sem se eximir de quadros históricos e sociais. “A diferença consiste sobretudo no tipo de postura (predominantemente racional ou passional) que o artista assume em relação à história e à realidade natural e social”<sup>22</sup>. O classicismo e o romantismo, em verdade, constituem duas formas de idealização que divergem, pois, se o primeiro se esmera em busca de uma “clareza superior”, o segundo se rende a uma “passionalidade ardente”, nas palavras de Argan. Não de maneira liberta, quando tratamos de Brasil.

---

<sup>20</sup> Giulio Argan, *Arte Moderna* (São Paulo: Companhia das Letras, 1992), 28.

<sup>21</sup> Argan, *Arte Moderna*, 11.

<sup>22</sup> Argan, 12.

Depois, não podemos deixar de notar que *Faceira* esgueira-se “sobre o pedestal de mármore, seduzindo espectadores inebriados pelas promessas de suas belas curvas”<sup>23</sup>. E, por conseguinte, abre espaço a um erotismo inequívoco. *Faceira* não é impoluta e incorrompível, como supõe a versão idealizada da literatura, mas tem a volúpia de uma cortesã, das “*coquettes* francesas de amplo histórico de seduções e paixões arrebatadoras”<sup>24</sup>, fontes do mal e do prazer.

A alguns observadores parecerá que o corpo daquela selvagem tem na *nonchalance* [indiferença] um certo tom parisiense à Grevin, e dirão que a cabeça ornada de plumas podia ser substituída por uma outra, penteada à *chien*, e de chapéu à *incroyable* [...] o sorriso que reproduz nos lábios da *coquette* a lenda cristã do fruto da árvore proibida, tem sempre a mesma tentação de serpente<sup>25</sup>.

Esse erotismo ratifica a transformação na representação, uma vez que, se a etimologia do conceito de erotismo nos entrega algo aparentemente simples, como “desejo amoroso” – o que, essencialmente, já diverge dos padrões classicizantes –, a teorização em torno desse mesmo conceito nos proporciona uma complexa e profícua discussão sobre anseios e transgressões, justamente o ápice do momento em que o indivíduo escapa ao domínio da norma.

A mulher, uma indígena, fundida em bronze quatro décadas mais tarde que o modelo de gesso, é sinuosa, não apenas em sua pose, mas em suas próprias formas. Ela traz o interesse mote do futuro modernismo do país, suas próprias origens. Toma, para objeto de valoração artística, uma indígena, uma nativa, como modelo. Mas não por completo, devemos advertir. Resquícios de uma europeização formal recriam uma nativa americana sem suas características étnicas específicas. Nem sua fisionomia, nem seu

---

<sup>23</sup> Richard Santiago Costa, “Marabá em frente ao espelho,” in *Revista de História da Arte e Arqueologia*, no. 23, jan-jun 2015, Universidade de Campinas, 79, <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2023%20-%20artigo%204.pdf>

<sup>24</sup> Costa, “Marabá,” 80.

<sup>25</sup> Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, p. 1, 26/08/1884. Acervo AEL..

penteados, nem mesmo sua anatomia descreve o estereótipo da figura a que se faz a menção. O crítico Gonzaga Duque (1863-1911) chegou a lhe atribuir um ar caricato, em função de seus adornos exuberantes e tipificados, além da afetação de seus gestos, ambos distantes de uma indígena real e sua voluptuosidade original. Ele a escrutina negativamente, assim:

De mais, a estrutura da “Faceira” é flácida. Há no seu corpo molezas de uma carne já cansada pelas noites febris do deboche; existe em seu sorriso a untura do carmim e a palidez da perversidade; seus olhos miúdos têm o brilho tentador da lascívia, e a posição em que está, apoiada com ambas as mãos em um cepo de árvore que lhe fica às costas, empinando todo o tronco, faz lembrar mulheres experientes em seduções e que estudam ao espelho atitudes provocadoras<sup>26</sup>.

Em sentido divergente, o texto publicado na *Gazeta da Tarde* enaltecia a comentada forma:

aquela mulher de contornos opulentos e seductores, de seios redondos e grandes, de olhar lascivo e desafiante, com o corpo arqueado sobre um tronco a pedir adorações, a provocar sensualidades que se casem com a sensualidade que de seu corpo dimana: aquela mulher índia, em plena nudez, deixando ver a descoberto as mil bellezas, os mil segredos que ella não teme desvendar, provoca do visitante todas as atenções<sup>27</sup>.

Possivelmente, por meio desse artifício, o artista a retira do mito selvagem e primitivista, alçando-a à qualidade de uma obra de arte de grandeza. Lembremo-nos que o processo de busca por uma arte legitimamente nacional punha a figura do índio em posição de herói mítico no contexto da formação da nação brasileira. Por outro lado, a figura feminina da mesma etnia, no entanto, era abordada a partir de corpos hipersensualizados, como testemunha a personagem de *Iracema* (1865), de José de

---

<sup>26</sup> Luís Gonzaga Duque Estrada, *A arte brasileira* (Campinas: Mercado de Letras, 1995), 252.

<sup>27</sup> Nihil, “Nas Bellas-Artes,” in *Gazeta da Tarde*, ano 5, n.199, Rio de Janeiro, 27 ago. 1884, p.2, citado em Maria do Carmo Couto da Silva, “Representações do índio na arte brasileira do século XIX.,” in *Revista de História da Arte e Arqueologia*, no.8, jul-dez 2007, Universidade de Campinas, 66, <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%208%20-%20artigo%205.pdf>

Alencar (1829-1877), a virgem dos lábios de mel, e *Moema* (1866), pintura de Vítor Meireles (1832-1903), cujo corpo jaz à beira mar e cuja inspiração veio de um poema indianista de nome *Caramuru*, de Santa Rita Durão (1722-1784). Uma mulher invulgar, mas absolutamente lasciva e sedutora. É verdade que sua metodologia construtiva a leva ao enquadramento sob o domínio do naturalismo, o que não seria, por si só, uma radical inovação. Mas o fato de se ter escolhido imprimir tal naturalismo à carne da indígena, dotando-a de uma tangibilidade sensual acentuada pela atribuição de proporções femininas de movimento gracioso, fazendo-a, assim, faceira, representa uma parte de peso desse aspecto de deslocamento em que Bernardelli incorre.

Isso nos diz que existiu, ainda, uma mudança discursiva para além da formal. Foram adidos signos outros, estranhos ao regime de visibilidade de então, historicamente enclausurado pela dogmática da representação oitocentista. E foi somente assim que se viabilizou esse realce no aspecto erótico da escultura em questão, reforçando o que vimos a dizer.

Essa forte carga de sensualidade<sup>28</sup> junto ao exotismo<sup>29</sup> impressionou os professores da Academia. Valeu a pena a insistência do artista em produzir diversos estudos para a pose a ser representada, dado esse que endossa nossa crença de que Bernardelli, então na Europa, já respirava as inspirações à proposta de representação em transformação que despontava no horizonte.

*A Faceira* ostenta muito propositalmente as suas formosuras, tem o olhar penetrante, a boca entreabrindo-se num sorriso de meiguice; de rosto mais simpático do que formoso, transmite ao espectador uma

---

<sup>28</sup> Fazemos menção à sensualidade em seu sentido mais amplo, no qual concerne à qualidade ou estado de ser sensual, ligado aos prazeres dos sentidos e à capacidade de despertar e expressar desejos e atração.

<sup>29</sup> Exotismo, de maneira geral, refere-se ao interesse por elementos considerados diferentes, estranhos ou vindos de culturas distantes. É uma espécie de índice de “diferença” cultural que provoca uma espécie de fascínio.

impressão, talvez um pouco exagerada, mas, com franqueza, muito duradoura e agradável<sup>30</sup>.

Se, em um primeiro momento da história da arte ocidental, a representação veio a estabelecer uma relação, em certo nível, entre o visível e o cognoscível, conseqüentemente entre o saber e o dar a ver; Rancière nos fala sobre uma revolução estética<sup>31</sup> que altera a ordem das relações. Sob nosso escopo, podemos citar aquelas entre o visível e o cognoscível, sim, mas também entre o saber e o dar a ver, a atividade e a passividade, o sentir e o distanciar-se. Segundo postulado geral do autor, “representação não é o ato de produzir uma forma visível; é o ato de dar um equivalente [...] A imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível [...] um corpo que transforma um acontecimento sensível em outro”<sup>32</sup>. No caso tratado, essa coisa sensível é a tensão erótica, que ultrapassa os limites da moralidade de natureza neoclássica. A lascividade da escultura em análise seria absolutamente incompatível, por exemplo, com a teoria do belo platônica – que se liga aos pilares dos estilos clássicos.

Essas novas figuras se encarnam, nos encaram, sentem e, principalmente, fazem sentir, bem além do que o fazia a contemplação desinteressada proposta anteriormente ou atraída pelo belo harmônico clássico. E o erotismo é um dos veios de relação com essa presença. No mesmo instante que levantamos essa questão, lembramos que, segundo Bataille, “o erotismo só pode ser considerado se, considerando-o, é o homem que é considerado”<sup>33</sup>. Isso traz à tona a relevância de envolver nessa discussão não apenas as características intrínsecas ao que entendemos por humanidade, mas também as construções que permeiam nossa existência – sob os aspectos do Eu e do grande Outro.

---

<sup>30</sup> Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, n. 240, p. 1, 01/09/1884. Acervo AEL..

<sup>31</sup> Jacques Rancière, *O inconsciente estético* (São Paulo: Editora 34, 2009), 25.

<sup>32</sup> Rancière, *O inconsciente estético*, 92.

<sup>33</sup> Georges Bataille, *O erotismo* (Belo Horizonte: Autêntica, 2014), n.p..

É sabido que o nu foi, inicialmente, trabalhado em subordinação a temas históricos, mitológicos ou religiosos, aparecendo de forma passiva, sempre sob a perspectiva de um olhar exclusivamente masculino. Eram formas despidas de culpa – ainda que encobrissem o sexo discretamente – e altamente idealizadas. A idealização investida nas representações opera como que uma isenção quanto aos aspectos sexuais dessas obras. Mas a *Faceira* está acima disso. Não há culpa, há insinuação; não há vergonha, há um sexo exposto e projetado; não há um tema mitológico, há uma personagem nacional. Ela sai do esquadro do nu acadêmico, na medida em que é uma indígena pelada no contexto social patriarcal e no Museu do século XIX. *Faceira* expõe um erotismo sem reservas, dentro de um quadro naturalista e quotidiano. Os românticos europeus também trabalharam o erotismo, mas sua percepção era a da exaltação da sensualidade carnal enquanto tal, sem contexto ou realidade específica, o que acontece com a escultura de Bernardelli. O que se revela é um novo corpo ganhando cena no panorama brasileiro de até então. Não qualquer corpo, afinal: o corpo feminino, desejado e reprimido, anteriormente idealizado e, no caso da nativa, sempre fetichizado.

Outra figura que devemos trazer à memória é *Marabá* (1882), de Rodolfo Amoedo (1857-1941). Não a pintura finalizada, apresentada ao público, mas seu estudo, do mesmo ano. Tendo por temática central a figura da indígena, tal como a *Faceira*, fazia-se consoante com o

projeto de nação encabeçado por Dom Pedro II [que] moldava o país com as curvas de homens e mulheres bravios e sensuais, fossem elas reais ou imaginárias. Durante décadas, a literatura e as artes plásticas estabeleceriam uma relação fortuita e frutífera, engendrando toda uma geração de intelectuais das mais diversas áreas dedicados a construir e compilar um passado mítico para o país, necessariamente

protagonizado pelos habitantes primordiais das terras tropicais tomadas pelos portugueses no século XVI<sup>34</sup>.

Tendo por inspiração o triste poema *Marabá* (1851) de Gonçalves Dias (1823-1864), grande referência da literatura indianista brasileira, Amoedo trabalha a jovem rejeitada por todos em sua primeira investida sobre a criação da imagem de uma mestiça. A estória é protagonizada pela jovem de beleza incontestada, porém exótica, cujas características não se enquadram no padrão de nenhuma das raças puramente, qualificando-a como uma legítima mestiça. Seus cabelos loiros e olhos azuis distanciam a possibilidade de ser amada e desejada pelos membros de sua tribo, por um lado, e suas características indígenas – o que não chega a ser evidenciado na pintura – a afastam do padrão europeu. Isso fundava sua solidão, uma vez rechaçada pelos pretendentes das duas ordens sociais, ambas nutrindo o sentimento de recusa ao diferente.

A mestiçagem é uma característica histórica e identitária do Brasil. Nem branca nem indígena, Marabá ocupa um lugar de *entre*, como uma grande parte do que seria a população do país: filhas do encontro *impuro* entre duas etnias. Devemos recordar que nossa povoação envolveu a presença de nativos indígenas, europeus e africanos escravizados, em um primeiro momento. E essa mesclagem incorporou ainda populações de demais origens ao longo do século XIX. Essas mestiçagens também eram foco de uma hipersexualização dos corpos. Mulatas, caboclas, marabás etc. são todas elas sexualizadas e fetichizadas, desde o século em questão até a produção da pornô-chanchada na ocasião das décadas de ditadura civil-militar. Prova disso é que tal raiz de pensamento deu fruto: a crença de que a mulher brasileira é um tufão erótico para exportação. Ainda hoje é difícil desconstruir esse mito. Apesar de tudo, hoje, a mistura de raças constitui um traço de orgulho da identidade nacional, ao menos em tese; no

---

<sup>34</sup> Costa, "Marabá," 68.

passado, fora claramente uma componente de estratificação social, o que não cessou de fato.

Então temos nossa mestiça de pele alva e rosada – obedecendo às características da modelo parisiense a posar para o artista – sob um foco de luz que a destaca em meio à paisagem sombria, que reflete seu estado de espírito impregnado de dor, a ponto de nos suscitar compaixão. Em verdade, *Marabá* é quase um nu acadêmico. Amoedo não se atém fidedignamente à descrição da Marabá de Gonçalves Dias (1823-1864), tomando liberdades que, por vezes, causam desagrado à crítica, por não fazer do ente pintado imediatamente correspondente e reconhecível como a personagem do poema.

[...] o poeta dos Timbiras nos descreve a Marabá um tipo louro, de olhos azuis como o mar; e o pintor, afastando-se dessas características, dá-lhe à tez o tom queimado das folhas secas, aos olhos o negro do jacarandá, aos cabelos a cor dos frutos do tucum. [...] É um tipo de mestiça, esse que aí figura na tela. Mas, não é o tipo da Marabá, a filha do estrangeiro, odiada pelos gentios<sup>35</sup>.

Como dito, entretanto, a versão que mais nos importa é a do estudo para a obra. Nela, uma mestiça de pele mais morena nos encara diretamente, com uma força penetrante. O olhar misterioso tem seu efeito intensificado por uma mecha que encobre casualmente seu olho esquerdo, lançando sobre ele um sombreado que esfumaça seu contorno. Mesmo que a boca seja ocultada pelo posicionamento de seu braço, posicionamento esse que também evidencia a exibição de seus seios.

O Estudo para Marabá nos apresenta, ainda, uma outra faceta dessas mestiças: há uma consciência da realidade social de exclusão, e os tons decadentistas de *femme fatale* desta mulher exalam uma vontade de vingança latente que se materializa nos jogos de ocultação e exposição de sua alma por meio de seu olhar<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Duque Estrada, *A arte brasileira*, n.p..

<sup>36</sup> Costa, "Marabá," 84.

Assim como em *Faceira*, em *Marabá*, parece que “estamos lidando com uma renovação iconográfica a se processar no seio da oficialidade da temática indígena”<sup>37</sup>. Ambas carregam essa condição moderna e libertária em suas formas e trejeitos luxuriantes, controversas e provocativas, além de imbuídas das seduções do modernismo que se opunha ao pragmatismo acadêmico.

Uma das componentes de desalinho dessa normatização academicista é, conforme mencionamos, o erotismo. Afinal, reiteramos, seu sentido último é a supressão de limites, a transgressão. Nessa altura de fins de século XIX, esses limites podem se referir ao que Dabhoiwala chama de “cultura da disciplina”<sup>38</sup>, que começava a ensaiar seus primeiros passos para saída de cena em favor do pensamento moderno. Esse pensamento não significou uma ruptura no sentido de uma suspensão de regras no tocante aos dispositivos de controle da vida sexual, mas estimulou um abrandamento no código de punição ao desrespeito a elas, que já não tinham mais força de lei. Basta lembrarmos que o Código Penal Imperial de 1830 punia com prisão, de acordo com seu artigo 280, qualquer comportamento público considerado indecente. Ou podemos nos ater simplesmente a uma mentalidade que supunha rigor, uma exatidão fria e absoluta, uma espécie de isenção ao *páthos*, que refletia o pensamento Positivista.

Outra possibilidade, e esta parece mais envolvente, é que esse limite se refira ao território em que emerge o erotismo: o limite entre criador, criação e fruidor. Tão complexo quanto discutir a natureza do erotismo – ou ainda mais – é tentar delimitar onde ele surge, o que o traz à tona quando se trata de uma obra de arte considerada erótica. Essa pulsão foi ali plantada pelo artista? Está contida na forma? Ou é algo que surge no observador, com ou sem qualquer vínculo explícito na matéria da obra que

---

<sup>37</sup> Costa, 79.

<sup>38</sup> Faramerz Dabhoiwala, *As origens do sexo* (São Paulo: Globo, 2013), n.p..

justifique essa reação de desejo? Qual dos três sujeitos a ativa? De uma ou outra maneira, “a obra de arte retém vestígios dos processos energéticos e representacionais inconscientes, funcionando como ‘mediação entre desejos’ no contato com o observador”<sup>39</sup>.

Uma última visada possível a respeito desse mesmo limite da sentença batailleana é posicioná-lo como limite entre modelo e pulsão, onde por modelo entendemos o conjunto de parâmetros supracitados referentes aos moldes academicistas e seus ultrapassamentos e por pulsão fazemos referência à “pulsão erótica contida/incontida na obra e que, do artista ao observador, se desdobra num encadeamento de cumplicidades amorosas”<sup>40</sup>. Como nos traz de forma clara Ivo Mesquita (1951):

uma linha, uma forma, um clima [...] que solapava a rigidez do ideal acadêmico, estabelecendo uma relação de cumplicidade extremamente gratificante e prazerosa para quem os olhasse [...] algo que vazava e denunciava um outro pulsar na definição da imagem final<sup>41</sup>.

O que percebemos, então, é a existência de um universo de sutilezas que rondam uma obra, perscrutando seu potencial de ser considerada – menos ou mais – erótica. Um traço, um realce, um músculo representado de forma retesada, pernas que se entrelaçam e se tocam, a forma como a mão pousa sobre o sexo tentando cobrir a vergonha, um quadril que se desloca e torna o corpo uma sinuosidade, uma sombra sugerida, ou mesmo um gesto ou postura que ativa inconscientemente nosso código de linguagem corporal... De muitas formas pode vir à tona essa pulsão, menos ou mais explicitamente, menos ou mais contextual.

---

<sup>39</sup> Mauro Meiches, “Acerca da arte e do desejo,” in *O desejo na academia: 1847-1916*, Ivo Mesquita, catálogo, PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO (São Paulo: PW, 1991), n.p..

<sup>40</sup> José A. Motta Pessanha, “Despir os nus” in *O desejo na academia: 1847-1916*, Ivo Mesquita, catálogo, PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO (São Paulo: PW, 1991), n.p..

<sup>41</sup> Ivo Mesquita, *O desejo na academia: 1847-1916*, catálogo, PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO (São Paulo: PW, 1991), n.p..

Esse contexto onde se assimila um *páthos* ao ponto de desatar o compromisso compulsório do artista com uma linha de criação imitativa é deveras importante. O século XX efetiva em definitivo essa transformação. A busca pela perfeição mimética perdeu a obrigatoriedade, em conformidade ao desenvolvimento do processo que já havia se iniciado de meados para fins do século XIX. Em complemento, a criação da ciência da psicanálise, em princípios do século, coincidiu com o desenvolvimento da arte modernista na Europa. A primeira forma de contato entre as duas se fez através de artistas como Gustav Klimt (1862-1918) e Egon Schiele (1890-1918), integrantes do grupo da Secessão Vienense, que recorreram diretamente aos seus textos, extraindo deles, assim, as ideias de inconsciente para elas explorarem. Não há, contudo, indícios de que os artistas brasileiros tenham vivenciado um contato com tais textos. Mas era inegável seu contato com a arte europeia, que passou a ventilar esse conteúdo. Há uma relação de empatia e *páthos* no olhar do artista, um aspecto autorreflexivo.

Esses primeiros artistas a manifestarem interpretações sobre tais explorações buscaram um regresso às origens, expresso em criações que traziam um espírito de soltura dessas amarras da tradição. Nascida em uma Viena que vivenciava a queda do Império Austro-Húngaro, a emergência da psicanálise coincidiu com uma produção artística fora da Academia, “um tempo de revolta Edípica na arte avançada, com experimentos subjetivos em expressão pictórica que se atraiu para sonhos regressivos e fantasias eróticas”<sup>42</sup>. Essa ainda estava longe de ser imaginada uma realidade brasileira.

Esses experimentos artísticos que traziam implicações à *psiqué* representaram uma espécie de ameaça ao *status quo* e à estabilidade do ego de uma burguesia que prezava por suas instituições sociais. É importante termos em mente que, a partir desse

---

<sup>42</sup> Hal Foster, “*Psychoanalysis in modernism and as method*,” in *Art since 1900*, Hal Foster et al. (Londres: Thames & Hudson, 2016), 17.

momento, os corpos ganham outro tipo de abordagem e sensualidade. Como dito anteriormente, eles deixaram de obedecer aos parâmetros canônicos acadêmicos. São cada vez menos “duplos” e mais presenças. Afinal, como também já mencionamos, os artistas de tal movimento captaram as ideias freudianas sobre a mente e seus processos inconscientes, além da ênfase que recaiu sobre a expressão facial e corporal como espelhos de nossas emoções.

Por mais que o Brasil vivesse um contexto absolutamente díspar e prévio, é inegável que *Faceira* e *Marabá* são vivas, ainda que em sua condição de naturalismo tardio. O olhar, em ambas, nos atinge em certo e inteiro. Seus corpos se insinuam e ativam, em nós, os receptáculos de um erotismo límpido. Lembremo-nos que, para a psicanálise, essa imagem do corpo, resultante do processo de representação, é tanto consciente quanto inconsciente e pode, sob termos lacanianos, designar a “encarnação simbólica inconsciente do sujeito desejante”<sup>43</sup>.

Envolvendo a ordem simbólica e o desejo, não são a indígena e a mestiça que apresentam uma imagem que transcende a materialidade apenas. O espectador progride em um processo de desenvoltura de uma nova forma de olhar, onde já não mais é meramente passivo contemplador, mas também imbuído de dispositivos psíquicos que o levam a se relacionar com o que vê, de modo a fazer ligações com outros elementos de sua bagagem intelectual e emocional, compondo sua própria imagem a partir da imagem que tem diante de si. Ele deixa de ignorar a verdade por trás da imagem e a realidade que o circunda, indo além do ato de comprazer-se com a imagem e a pura aparência.

---

<sup>43</sup> Michel Plon e Elizabeth Roudinesco. *Dicionário de Psicanálise* (Rio de Janeiro: Zahar, 1998), 370.

A lógica dos novos corpos e a nova lógica dos corpos também subverteram outras estruturas, como as pertinentes à separação entre as esferas do privado e do público, do visível e do invisível, do dito e do percebido. Sem essa nova atitude, seria inconcebível a assunção dessa presença a se estabelecer na história da arte.

Corroborando a esteira das transformações, adotou-se uma abertura à compreensão das origens do brasileiras. Buscar as origens, tal como o fazem esses artistas e suas novas inquietudes, implica mais do que a busca pela técnica própria ou justamente uma contra-técnica, longe do academicismo, mas também um mergulho na sensualidade “original”, então exótica ou natural. O que queremos dizer com isso? Que os artistas trabalharam, gradativamente, seus estilos próprios, suas questões artísticas criativas para além das acadêmicas, como seria característico do período, em nus ou composições em que ainda predominava o erotismo e/ou a pornografia como informação, tanto naqueles que recorreram ao exotismo das terras e povos “mais primitivos” ou a uma naturalidade na apresentação do corpo sexual/sexuado. Daí advinda a carnalidade expressa por Amoedo e Bernardelli, onde assume-se um risco ao distanciamento da idealização literária e acadêmica em prol de um naturalismo que anima a carne e os gestos, imbuindo-os ratificadamente de presença e levando-os a um patamar de maior aproximação por identificação do público, abrindo caminho, assim, para reações mais relacionais.

A legitimidade dessa busca não implicava uma anulação de uma genuína fetichização dessas representações. Não apenas da figura da mulher, propriamente, mas, nestes casos aqui contemplados, também das figuras da nativa indígena e da mestiça; a fetichização do outro, do diferente. Toda a composição de cada um desses trabalhos é pensada nesse sentido e contrabalanceada com aguçado sentido de equilíbrio e insinuação. Enquanto a mulher nua é claramente um objeto sexual, o arranjo da estrutura

sinuosa, dos adornos e, principalmente, a sensualização do olhar que nos fita diretamente constituem esse complemento da composição, rigorosamente resultante no sentido de erotização.

Um país colonizado, cujo modelo abrigava tantas contradições, descontinuidades e ambivalências, iniciava ali seu processo de modernidade na arte. A partir de então, viabilizou-se, para um futuro escorado em interpretações psicanalíticas, o trabalho de questões das “projeções masculinas, fantasias de desejo e temores acerca da *femme fatale* ou, alternativamente, da *femme fragile*, as quais foram fundamentais para definir o discurso contemporâneo”<sup>44</sup>. Tal conteúdo não passaria isento ao processo de antropofagia do modernismo brasileiro e à história que se segue; ele será processado, isto é, deglutido e regurgitado em solo brasileiro. Vale manter vivo em mente que, à época e por muitas décadas depois, vemos uma perspectiva masculina e burguesa sobre o sexo figurando o campo da arte no Brasil.

Concedendo-nos a licença para lançar um olhar anacrônico – o que, em verdade, já vimos fazendo – sobre as duas obras de que tratamos, podemos aplicar alguns conceitos psicanalíticos vislumbrados na tentativa de abordagem das mesmas. Uma vez elaborada nossa concepção moderna sobre a natureza humana, o que alterou nosso modo de entender a questão do imaginário visual e ampliou, em concomitância à complexificação, o quadro dos problemas referentes ao universo de sua interpretação, nossas personagens podem ser vistas de modo ainda mais complexo, suplantando a ambiguidade contida na questão de etnia explorada.

---

<sup>44</sup> Luisa Ziaja, “On the Women’s Question in Vienna Around 1900: Gender symmetries, emancipation efforts, and uprisings,” in *The Women of Klimt, Schiele and Kokoschka*, Agnes Husslein-Arco, Jane Kallir e Alfred Weidinger (Viena: Belvedere, 2015), 12.

As linhas provocativas da anatomia privilegiada pelos artistas direcionam ao envolvimento da libido, essa “força quantitativamente variável que poderia medir processos e transposições no âmbito da excitação sexual”<sup>45</sup> ou “uma força plástica e elástica, capaz até de ser sublimada em atividades valorizadas pela cultura”<sup>46</sup>, algo de natureza entre a fisicalidade e a *psiqué* que, como tal, também dispõe de caráter qualitativo, tanto em *Faceira* quanto em *Marabá*. Ocorre ainda a necessidade de que façamos uma diferenciação – mas não dissociação – entre os conceitos de objeto sexual e meta sexual, onde o primeiro se entende como fonte/alvo da atração sexual, ao passo que o segundo é ação à qual o instinto sexual<sup>47</sup> impele.

Pensemos então nas nossas ninfas dos trópicos. Elas tanto presentificam objetos sexuais em potencial quanto incorporam a qualidade de inspirarem metas sexuais. Sobretudo em um período em que o rigor da norma concedia ao erotismo, na qualidade de interdito, uma potência amplificada, ao passo que tal arte é uma narrativa imagética partida que dá lugar a um desejo secreto que investe sua energia na tentativa de transparecer-se enquanto há, em cada um de nós, um censor interior aplicando-se em reprimi-lo ou aniquilá-lo. Sujeitando um despertar erótico à disciplina formal, os artistas fizeram-se bem sucedidos no trabalho de transmitir essa carga passional aos seus respectivos *media*. Um exemplo claro dessa diferença está marcado na representação das musas que faria Eliseu Visconti, mais tardiamente, em 1907, ainda sob a ação dessa nova

---

<sup>45</sup> Sigmund Freud, “Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade,” in *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade, Análise Fragmentária de uma Histeria e Outros Textos (1901-1905)* Sigmund Freud (São Paulo: Companhia das Letras, 2016), 135.

<sup>46</sup> Cecília Orsini, “Entre heteros, homos, cis, x e trans.” Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (blog), 2019, <https://www.sbpsp.org.br/blog/entre-heteros-homos-cis-x-e-trans/>

<sup>47</sup> Neste momento da história, ainda se utilizava correntemente o termo “instinto sexual”, uma vez que Freud ainda não havia desenvolvido sua teoria das pulsões.

postura estética, onde os corpos femininos nus são dotados de tal sexualização que, por mais que não contida na intenção primeira do discurso, se fará presente.

Esse estado de confrontamentos marca a arte da virada entre os séculos XIX e XX, em uma relevante e sensível passagem no panorama da história da cultura artística brasileira. Onde antes o espírito da verdade se lançava em uma busca por examinar e desvendar o mundo externo, não como era, mas tal como deveria/poderia ser; a partir de então, abriram-se portas, através do desejoso contato com uma realidade que encarnava uma presença, ao primeiro passo rumo à interiorização da experiência e aos aspectos psicologizantes que veremos em épocas posteriores.

## Os anos 20: de Mário de Andrade ao Movimento Antropofágico

Tendo sido a proposta dos modernistas uma quebra ou ruptura de paradigmas – e, por isso, reconhecamos uma alteração aguda neste período da produção artística brasileira – para além das dimensões da arte acadêmica, observamos uma guinada na arte brasileira. Isso nos induz a crer, igualmente, que se há categorias estilísticas, elas devem ser pensadas e repensadas constantemente, de modo que se inviabiliza abordar o conceito de arte moderna segundo os próprios parâmetros do modernismo. Entendemos, então, a necessidade de se “investigar a modernização cultural como fenômeno histórico disperso e diverso”<sup>48</sup>. Assim, buscamos flexibilizar antigos paradigmas.

---

<sup>48</sup> Rafael Cardoso, *Modernidade em Preto e Branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945* (São Paulo: Companhia das Letras, 2022), 16.

Uma primeira coisa a surgir é a necessidade de uma análise atual do modernismo, que pode assumir a validade do seu projeto, sem, contudo, deixar de interrogar alguns dos seus pressupostos que se dispõem em contradição com o seu projeto emancipador. Depois, um outro aspeto a ser posto sob revisão, este mais específico, é a relação do modernismo brasileiro com a Europa. Desejamos escapar à tentação de puramente reproduzir o discurso que endossa a hegemonia da Europa à época, reconhecendo uma antecipação do modernismo latino-americano.

No Brasil, assim como ocorrido no âmbito internacional, não se pode defender um entendimento uno acerca do que foi o modernismo. A partir dos anos de 1890, tendo em vista o cenário internacional, um conjunto múltiplo de modernismos começam a acontecer e firmam uma vasta gama de trocas modernistas – em termos inter-regionais, entre países da América Latina e entre Brasil e Europa. E por isso começamos nossa pesquisa abordando os fins do século XIX. Naturalmente, nem todas as qualificações formais são interseccionadas por todos eles, assim como não o são os pressupostos teóricos e, ainda menos, as configurações sociais. Seria um erro tentar homogeneizar essa teia.

Já nos últimos dias monárquicos, a inteligência plástica brasileira principia se inquietando de sua funcionalidade nacional, de alguma forma anunciando os tempos modernos. A influência da técnica europeia ainda predomina, e predominará até os nossos dias, mas os artistas de maior valor se voltam para a expressão da terra e do homem<sup>49</sup>.

A interdisciplinaridade foi uma marca do movimento modernista brasileiro, uma marca que veio a ser um diferencial para com os demais países da América Latina. A nova geração que o integra via, no horizonte, seu ensejo de uma revolução formal que

---

<sup>49</sup> Mário de Andrade, "As Artes Plásticas no Brasil," in *Revista da Academia Paulista de Letras*, ano VII, no. 26, São Paulo, 1944, 27.

não se restringia às artes plásticas, mas se estendia à poesia, à literatura, à música e à arquitetura. Prova dessa diversidade é a relevância assumida por Oswald de Andrade (1890-1954) e Mário de Andrade (1893-1945), cujos contributos se deram tanto no campo da poesia quanto no que se refere às reflexões e ensaios que irão conferir consistência ao movimento como um todo, incluindo as artes plásticas.

Ainda assim, só podemos falar em diversidade nesse sentido, pois, a todo tempo devemos ter em mente, se tratou de um evento de cunho elitista e de dominação patriarcal, onde o *medium* primordial foi a grande arte tradicional, a pintura. Neste sentido – e somente neste sentido – poder-se-ia questionar a validade libertária do modernismo, já que a forma de arte se manteve sendo aquela de prestígio da tradição – assim nos sinaliza Rafael Cardoso (1964). Isso poderia ser uma proposição delicada, não fosse o fato de o próprio Mário de Andrade, em 1942, na ocasião de sua palestra intitulada “O Movimento Modernista”, ter feito uma franca revisão acerca da *Semana de Arte Moderna de 1922*, onde afirma que os modernistas não seriam exemplo, mas, antes, lição, no entendimento de que se deveria ter aberto mão do individualismo e da colaboração com o poder vigente em prol do beneficiamento político-social do homem, operando no intento de delinear uma identidade brasileira, por mais que distante dos cânones artísticos em vigência anterior ao modernismo. No panorama geral, portanto, ainda assim, o que consta é um antagonismo à opressão, que acompanha a arte durante todo o período póstumo, onde o regime ditatorial se impõe ao Brasil.

Tal como já fora dito na sessão anterior, o Brasil mantinha contato com a Europa livremente no que tange o intercâmbio artístico. Mesmo que, a esta altura, não mais vigorassem os prêmios de viagem, o que ocorre é um momento em que a arte é produzida, quase que restritivamente, por uma elite econômica do país. Observaremos tal peculiaridade no que veremos ao longo desta sessão.

Um exemplo deste ir e vir de nossa classe artística e intelectual foi quando Oswald de Andrade tomou conhecimento do *Manifesto Futurista*, em sua ida à Europa, em 1912, e, três anos mais tarde, já fazia menção à necessidade de se fazer uma pintura adequada à nossa realidade, às nossas especificidades e tesouros, sem veios de cópia. E assim o fora, de fato, sobretudo se considerarmos que parcela considerável do que seria tomado por modernista no Brasil se colocaria de encontro, esteticamente, aos ideais de modernismo apregoados no Ocidente, a exemplo da igualdade, coletividade, luta de classes e revolução. Portanto, mais do que uma definição, o modernismo se tratava de uma posição.

Essa primeira geração de modernistas de São Paulo absorveu, sim, a personagem do “selvagem”, tornando-se atraente aos europeus por seu exotismo. Fora esse espírito junto àquela noção de ruptura em voga, aliás, que levou o escritor a sair em defesa da pintora Anita Malfatti (1889-1964), “modernista das primeiras águas, estopim do movimento que resultou na Semana, sempre em busca da verdade da pintura”<sup>50</sup>, execrada pela crítica após sua exposição de 1917, ainda que uma alma de imenso valor para o que viria a ser o Modernismo brasileiro – segundo o mesmo, uma artista a serviço do século.

A modernista que precedeu o modernismo, Anita Malfatti, vinda, inicialmente, de uma Europa que lhe proporcionou contato com a obra de mestres como Cézanne (1839-1906), Van Gogh (1853-1890), Gauguin (1848-1903), Matisse (1869-1954) e Picasso (1881-1973), onde iniciou sua formação na Academia Real de Belas Artes da Alemanha em 1910 e de onde retornou ao Brasil em circunstância da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). É claro que o contato com seus pares modernos não seria

---

<sup>50</sup> Maria Izabel Branco Ribeiro, “Luz da Memória: Tarsila, Rego Monteiro e Anita Malfatti,” in *Modernismos: 1922-2022*, org. Gênese Andrade (São Paulo: Companhia das Letras, 2022), 583.

indiferente à jovem artista. Mas sua sensibilidade lhe permitiu ir muito além da cópia ou do pastiche, dando origem a obras de ruptura acadêmica, sim, mas a partir de uma abordagem muito própria e partida de seu ponto de vista de mundo – de mulher, artista, pintora e originária de um país cujo panorama em nada se igualava ao contexto europeu. A isso se segue mais uma fase em seus estudos, integrada pela *Art Students League* de Nova York. Somente em fins de 1916, portanto, ela passa a participar ativamente da vida de São Paulo, quando de seu retorno ao país.

Em 1917, Malfatti fez uma exposição de suas novas obras, cuja natureza se aproximava do *fauve*. Foi no ano dessa exposição que uma tela, em particular, causou choque e reações adversas. *O Homem Amarelo* (1915-16) representava a descoberta da pintura de que poderia trabalhar o corpo pictórico na cor que lhe conviesse, liberdade cromática já experimentada na pintura europeia, previamente contactada na Alemanha, e norte-americana, esta segunda com a qual vinha em convívio desde sua ida para Nova York. Não exposto, contudo, estava *O Homem de Sete Cores* (1915-16). Nesse nu torneado e ligeiramente retorcido, rodeado por folhas de bananeira, Malfatti demonstra que “para que homens e mulheres fossem uma consignação identitária da cor autônoma e não epitelial e étnica” era preciso que houvesse tal pintura, a partir da qual a luz importava tanto, “pois ali se enuncia nos entretítulos que o espectro da luz é complexo e múltiplo”<sup>51</sup>.

Portanto, para além de suas pinceladas marcantes, a artista traz ao Brasil uma questão de autonomia da cor posta em termos radicais para a época, assim como seu vigor e força expressiva, sobretudo em suas obras sobre papel, onde de mais liberdade gozava. Menos comedidos, aos desenhos não se poderiam atribuir o caráter de meros estudos,

---

<sup>51</sup> Paulo Herkenhoff, *Invenções da Mulher Moderna: para além de Anita e Tarsila* (São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2017), 130.

dada sua riqueza imagética. A questão sobre eles é que, “a dimensão erótica, e por isso insubordinada, ameaçadora, é geralmente pouco observada, silenciada ou até negada. Mas se insinua, retorna e eclode”<sup>52</sup>.

Um caso exemplar a ser citado a esse respeito é a diferenciação clara existente entre o desenho de estudo (1923-1927) para *A Mulher do Pará* (1927) e sua versão final como pintura, elaborada em período posterior. Nota-se de modo contundente “o quanto a artista fez questão de rebaixar a carga erótica imaginada originalmente. O corpo da prostituta na janela, que inicialmente escancarava os pelos pubianos, na tela final apresenta-se de forma muito diferente, escondido sob uma vestimenta idealizada”<sup>53</sup>. Ela nos encara frente a frente, com os braços abertos sobre sua sacada, seios desnudos quando no estudo. Mas a artista também realiza uma suavização do olhar da mulher, amainando ainda mais seu erotismo latente. Na pintura, por conseguinte, o que teremos é a representação casta de uma mulher em vestes brancas (pureza), arranjos florais nos cabelos (aspecto angelical) e corpo ereto de mãos unidas (quase como em oração).

Ainda assim, reftreando toda a potência erótica em suas pinturas, a que deveria ter sido uma boa repercussão da exposição de 1917, em solo paulistano, logo fora ofuscada por uma crítica feroz de Monteiro Lobato (1882-1948), publicada n’*O Estado de São Paulo*, dada sua questão estética. Em “A Propósito da Exposição Malfatti”, o escritor

abatia os princípios estéticos da artista, classificando sua pintura como consequência de uma “paranoia ou mistificação”. Com uma análise demolidora, Monteiro Lobato atingia a sensível Anita e demonstrava todo seu vigor reacionário contra os princípios do modernismo, que, em seu entender, era apenas um movimento caricatural da cor e da forma, sem o compromisso de ressaltar uma ideia cômica, mas visando

---

<sup>52</sup> Ana Paula Cavalcanti Simioni, *Mulheres Modernistas* (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2023), 84.

<sup>53</sup> Simioni, *Mulheres Modernistas*, 84.

unicamente “desnortear e aparvalhar o espectador” – segundo palavras do próprio Monteiro Lobato<sup>54</sup>.

Impactada pelo ocorrido, a artista seguiu, mas, segundo alguns críticos, não com a mesma potência anterior. Ocorreu que, apesar de lastimável, o comentário do escritor, que lança luz sobre a questão de ser a arte feita por homens e para homens, também provocou uma espécie de fortalecimento por parte do modernismo brasileiro, uma vez que artistas e intelectuais se posicionaram em favor de Malfatti enquanto aquela que era atacada por tais ideais estéticos.

Sua trajetória pôde se desenhar com mais liberdade no Rio de Janeiro, capital geopolítica e cultural brasileira então, onde passou pelo Salão Nacional de Belas Artes e pelo Salão Revolucionário – no primeiro, como participante e, no último, já como comissão organizadora – mais tarde. A questão de sua recusa pela crítica não se esboçou na ocasião da exposição de Lasar Segall (1891-1957), em 1913, não simplesmente porque este era uma ameaça mais amena ao *status quo* defendido por aquela, mas também, e talvez principalmente, porque Segall era homem.

Malfatti, além de ser brasileira e mulher, dados fundamentais para entender a reação da crítica, criava um embate mais direto com os “conceitos e preconceitos da crítica brasileira”<sup>55</sup>. Mais do que suscitar um debate acalorado, Malfatti seria responsável por reações vivas e cooptação de simpatizantes. Apesar disso, ou talvez justo por isso, sua produção significou um prenúncio de peso ao que se passaria na *Semana de Arte Moderna de 1922*.

---

<sup>54</sup> Ângela Ancora da Luz, “Arte no Brasil no Século XX,” in *História da Arte no Brasil: textos de síntese*, Ângela Ancora da Luz, Sonia Gomes Pereira, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013), 112.

<sup>55</sup> Luz, “Arte no Brasil no Século XX,” 113.

Em termos de sexualidade, falamos de Malfatti não pelo escopo de suas pinturas precisamente. Pois, como já abordamos, “a primeira artista modernista brasileira, em vez de radicalizar suas produções – afirmando seu pioneirismo com estratégias de contestação e transgressão tipicamente abraçadas pelos artistas modernos – mostra sinais de que optou por frear aspectos mais radicais ou pulsionais”<sup>56</sup>. Diferente dos outros artistas do período a serem aqui tratados, a artista traz a questão da sexualidade em seu próprio fazer artístico, em sua própria identidade. Porque é preciso que sinalizemos que ela fora uma precursora, alguém que abriu portas às mulheres que adiante puderam se engajar no Modernismo brasileiro e ousar em formas e cores e substâncias. E mais do que isso. Ela resistiu e foi uma das pioneiras na introdução das linguagens vanguardistas de início do século XX no país. Não sucumbiu às investidas do sistema masculinista de arte vigente, mantendo-se ativa e fiel àquilo em que cria para sua pintura. Não por acaso, recebeu carta de Mário de Andrade, em 1924, onde lhe escrevia que a pintura brasileira estava, naquele momento, nas mãos das mulheres, uma vez que elas caminhavam enquanto os pintores decaíam. O segundo sexo não era, afinal, um sexo frágil. Suas pinturas “são telas que, independentemente da época, passaram à História da Arte do Brasil por sua qualidade”<sup>57</sup>.

De outro modo essencial ao raio do modernismo no Brasil, apesar do comentário de Mário de Andrade supramencionado, fora o pintor Emiliano Di Cavalcanti (1887-1976). Assim o fora enquanto artista, por seus desenhos, e enquanto “um agitador cultural, um descobridor de talentos, um incentivador de artistas e um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna”<sup>58</sup>. Tendo estado em Paris, entre os anos de 1923 e 1925, galgou seu

---

<sup>56</sup> Simioni, *Mulheres Modernistas*, 84.

<sup>57</sup> Aracy A. Amaral, *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005). Volume 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar* (São Paulo: Editora 34, 2006), 120.

<sup>58</sup> Luz, “Arte no Brasil do século XX,” 116.

apuramento artístico a partir da adaptação do que por lá aprendera ao seu perfil artístico, bastante pessoal, por mais que compreendido entre as linhas do lirismo e do social.

Sua grande fonte temática era o povo brasileiro, durante a produção dessa década, em seu “ambiente de sombra tropical, essa penumbra em que ele colocou sempre suas figuras sensuais”<sup>59</sup>. Desse modo, o Carnaval e a cultura popular penetravam em seu imaginário com muita naturalidade. A primeira amostra que temos da aplicação do viés sensual, por mais que timidamente, se faz em *Pierrete* (1922). Como veremos perpetuar-se por toda a sua obra, a presença de mulheres cuja feminilidade sensual se permite explorar é uma realidade dentro de sua linha criativa. A jovem retratada, em pleno movimento, como envolta em uma dança com as aves que lhe rodeiam, lança sobre aquele cenário um olhar lânguido. É interessante que se note que ela traja apenas as peças de baixo de seu figurino carnavalesco, ficando assim seminua. Não raro o desvelar da pele constará na obra de Di Cavalcanti. Ora mais, ora menos, sempre compondo um campo de insinuações e lirismo. Enfatizando, enfim, a sensualidade/erotismo potenciais da composição. Apesar de sua confessa afinidade com a arte de George Grosz (1893-1959), não esboça sua crueza acerca do conteúdo sexual. É bastante mais sutil.

Três anos mais tarde, em *Samba* (1925), o artista traz a figura estereotipada da “mulata”<sup>60</sup> brasileira. As duas mulheres mestiças, a ocuparem o centro da composição, estão seminuas e, aparentemente, suavemente embaladas pelo ritmo. Alguns olhares as fitam, enquanto elas, por sua vez, encaram-nos. A moça em primeiro plano não apenas desnuda um dos seios, mas também traja uma saia absolutamente transparente, que dá a ver todo o seu delineado íntimo. Suas formas, bem como as daquela com o chapéu, são

---

<sup>59</sup> Amaral, *Textos do Trópico de Capricórnio*, 86.

<sup>60</sup> Mulher filha de pais de etnias diferentes, sendo um negro e outro branco ou mulher que apresenta traços físicos característicos de descendente de brancos e negros.

curvilíneas e bem preenchidas, exuberantes e sedutoras, características atribuídas às mulheres designadas por “mulatas”, “cuja carnção plástica registraria com toda a sensualidade em sua pintura”<sup>61</sup>.

Ainda que não integradas pelo quesito formal e de cor, por uma questão de temática e explicitação desse erotismo de suas “mulatas”, aproximamos de *Samba* outra de suas pinturas: *Mangue* (1929). Neste caso, a ousadia é maior, no sentido de que o artista retrata homens brancos de terno e gravata, assim como uma mulher branca bem arrumada, no ambiente periférico do mangue, onde vemos as mestiças seminuas ou mesmo nuas, uma transgressão. Uma delas, totalmente nua, aparece a enlaçar-se com um dos homens do tipo, ao fundo da composição. Do menor ao maior grau, suas mulheres estão sempre impregnadas desse erotismo latente por si sós.

Houve quem afirmasse que falar de erotismo nas “mulatas” de Di Cavalcanti seria um reducionismo. Entretanto, pode-se propor a leitura precisamente oposta, onde se enxerga um enriquecimento do assunto. Por dois aspectos fundamentais: o primeiro deles referente ao próprio erotismo contido nas pinturas, sua essência e suas discussões epistemológicas, e o outro ligado ao processo de fetichização desse estereótipo, condutor de questionamentos históricos e sociais. Afinal de contas, é precisamente no aspecto humano que reside a virtude de Di Cavalcanti.

Vista quase sempre como uma permanente extensão do seu afeto, a mulher em Di Cavalcanti, personagem principal, é a mulher criatura querida, ou fatal, ou lambisgóia, ou ingênua, ou maternal em suas carnes, ou picante, ou prostituída, mas sempre fixada em retrato terno, ou envelhecida, porém faceira. É também a mulher do povo, anônima, comparecendo em sua imagem de simplicidade e modéstia. Assim como a mulata, que ostenta sempre a pose de modelo paciente, em sua plasticidade inigualável<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> Amaral, *Textos do Trópico de Capricórnio*, 90.

<sup>62</sup> Amaral, 93.

Essa sua bagagem visual vinha do Rio de Janeiro, sua cidade de origem. O Rio, diferentemente de São Paulo, não era o polo acional de modernização industrial. Era, sim, a cidade de efervescência cultural, ainda capital da República.

A *Semana de 22*, assim comumente chamada, considerada por muitos historiadores o marco inaugural do modernismo no Brasil, representaria uma mudança de panorama, realmente, nas artes do país. Foi a ocasião de centenário da Independência do Brasil (1822) casada ao resgate de um espírito nacionalista que moveram o desejo concreto de uma renovação formal. Por mais que seja sabido o fato de ter-se tratado de um movimento envolvendo apenas alguns artistas e intelectuais, em expressiva maioria paulistas, foi a semana que abriu as discussões acerca desse movimento e estabeleceu o desvencilhamento definitivo do academismo.

Ocorrida entre os dias 11 e 18 de fevereiro daquele ano, no Teatro Municipal de São Paulo, conglobou, para além de artistas plásticos, literatos e músicos, que possuíam por denominador comum o modernismo como projeto. Um projeto de delineamento límpido: por um lado, estabelecer o rompimento com a tradição; por outro, fazer ascender à discussão uma nova estética moderna, cujos contornos iriam ao encontro de uma reelaboração estética do Brasil por via do nacionalismo. O programa do evento atravessava questões pertinentes a uma primeira manifestação coletiva pública da história cultural do país, que fluía a favor de um espírito novo e moderno, em ruptura e oposição à cultura e à arte de teor conservador, mas profundamente identitário e quase tão ufano quanto o espírito romântico – contudo, percorrendo caminhos que extravasam os estereótipos dos perfis étnicos do país.

Por mais que bem vinda, a *Semana de 22* ocorreu tarde. Internacionalmente, o norte da Europa vivia os desenvolvimentos construtivistas, o dadaísmo e, a partir de

1924, o surrealismo. Os retornos à ordem ocorrem em simultâneo com estas novas vanguardas. Entre estas posições, podem ainda ser considerados os realismos como o da Nova Objetividade, que irá influenciar Portinari. Segundo Tadeu Chiarelli, a

interpretação de Mário de Andrade sobre a posição de Portinari na arte brasileira poderia ser estendida como metáfora para todo – ou grande parte – do Modernismo brasileiro, circunscrito aqui no período que iria da exposição protagonizada por Anita Malfatti, em dezembro de 1917, até a ruptura ocorrida com o surgimento dos neoconcretistas de São Paulo e Rio de Janeiro, no início dos anos de 1950<sup>63</sup>.

Isso não diminui em nada sua relevância no quadro nacional. Inclusive no que referencia um resgate ufano de uma identidade supostamente brasileira. Mas, admita-se, sem, em momento algum, pôr em xeque o estatuto conservador da arte e seus *mediuns* tradicionais (não seria isso também uma forma de representação dessa identidade, um espelho dessa sociedade?).

Refez-se, então, a ênfase sobre a busca ao autóctone, com sublinhado interesse no mestiço e no exótico, das forças étnicas enfim, segundo Oswald de Andrade em conferência na Sorbonne de Paris. E isso contou com a colaboração de uma artista que, embora não tenha integrado a *Semana de 22*, por estar em Paris, tornou-se uma grande referência do modernismo brasileiro. Estamos falando de Tarsila do Amaral (1883-1973), “musa modernista ausente da *Semana de 22*, que em Paris mesclou o perfume do café com a geometria de atmosferas azuis e bichos tropicais”<sup>64</sup>. A pintora veio a integrar, em seu retorno ao Brasil, o *Grupo dos Cinco*, junto a Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti Del Picchia (1892-1988). A sintonia entre os integrantes do grupo afinou sua compreensão do que seria o fenômeno moderno e, como dito, levou-os a um certo intento nacionalista: um elemento novo na arte do país quando apresentado

---

<sup>63</sup> Tadeu Chiarelli, *Um Modernismo que Veio Depois* (São Paulo: Alameda, 2012), 19.

<sup>64</sup> Ribeiro, *Luz da Memória*, 582.

fora do alcance de ditames vindos de uma academia de arte e do poder imperial de outrora, que a mantinha.

Um dado de suma importância para entendermos o evento é saber que sua relevância maior reside em sua alçada ao *status* de lenda. “À época em que o evento ocorreu, seu impacto ficou limitado a um público de elite em São Paulo, cidade que era ainda provinciana, apesar de sua prosperidade”<sup>65</sup>. Desse modo, a coisa não tomara a proporção nacional que aparentam os registros historiográficos. Ali se estruturava a gênese do mito fundador do Modernismo, que reverberaria nos discursos da história da arte até nossos dias.

É claro que tudo isso, toda essa alteração de panorama, não fora aceita pacificamente e de bom grado de imediato. Mas as críticas não se proliferaram. Isso se deveu a um simples motivo: as atenções estavam voltadas ao Centenário da Independência e ocorrências políticas outras, cujo epicentro se fixava no Rio de Janeiro, capital do país.

“Se tudo isso não bastasse para matizar a importância da Semana, vale ressaltar a existência de outras correntes modernizadoras, subestimadas pela historiografia, principalmente no que diz respeito ao campo das artes visuais e da história da arte”<sup>66</sup>. O que seria então a arte moderna em cenário brasileiro? Esse debate vigorou durante os anos de 1920 e 1930. Não é uma fácil tarefa elaborar um programa estético que se alicerce sobre a consciência da modernidade, uma digna resposta, convertida em postura, diante das novas postulações científicas e filosóficas.

---

<sup>65</sup> Cardoso, *Modernidade em Preto e Branco*, 18.

<sup>66</sup> Cardoso, 19.

Tarsila do Amaral se identificaria, a princípio, com ares cujos aspectos formais foram viabilizados pelo desenvolvimento do cubismo, dando a eles sua roupagem própria, que a levará ao destaque de sua identidade no panorama nacional. Sua preocupação rondava os assuntos legitimamente brasileiros.

Intelectual e amorosamente envolvida com Oswald de Andrade, juntos fazem uma redescoberta do Brasil, estando em Paris. Nesse momento, ambos se viam desidentificados de sua produção anterior, ditada por parâmetros europeus. Dividida entre a exploração próxima das vanguardas circulantes em Paris, absorvida a partir dos ensinamentos de Fernand Legér (1881-1955), e a evocação do caráter nacional de sua terra-mãe, seguiu produzindo, ainda que à distância, sob as diretrizes de um espírito de construção. Nesse ínterim, Amaral pintava *A Negra* (1923). A tela, de fatura intensa e preciosista, “é monumental, síntese perfeita de um léxico cubista internacional, ainda que de matriz francesa, com um tema nacional candente, a herança da escravidão”<sup>67</sup>. A fisionomia estilizada e o tom aplicado à pele não negam o que já diz o título.

Na pintura em questão, o corpo feminino nu é distorcido na intenção de coibir um olhar contemplativo ao mesmo passo em que se faz objetificado. As características formais do que seria esperado da feminilidade da figura são anti-idealizadas, portam os paradigmas das vanguardas e fazem das origens da artista o argumento certo para o apelo ao primitivismo. E mais. Assim como se passava com Malfatti, Amaral desempenhava melhor papel quando em elaboração de trabalhos onde o corpo se tornava “palco de batalhas de ordem moral, sexual, histórica e social – são justamente as que se dedicam a representar corpos dos ‘outros’”<sup>68</sup>. O que estamos dizendo é que esse afastamento da realidade do que se está a manipular, dentro dos critérios que acabamos

---

<sup>67</sup> Simioni, *Mulheres Modernistas*, 85.

<sup>68</sup> Simioni, 88.

de citar, tornava o retratado um “outro” e isso se torna bastante nítido neste caso, uma vez que a “imagem mais ousada é justamente aquela em que retrata uma negra que trabalhava para sua família – um *souvenir* da escravidão”<sup>69</sup>, em uma época quando ainda vigoravam resquícios da orientação darwinista, segundo a qual se sustentava o pensamento de que raça era “um conceito ontológico que dividia a humanidade a partir de categorias rígidas como superioridade e inferioridade”<sup>70</sup>. Ademais, no contexto nacional da época, foi necessário o contato com o movimento de negritude parisiense para que essa pintura surgisse, uma vez que “no Brasil mestiço, paradoxalmente, o negro era invisível para as classes média e alta, ainda não tinha respeitabilidade social nem artística, que seria dada futuramente por meio do samba, do futebol e do Carnaval”<sup>71</sup>.

Não existe, nessa tela, um apelo erótico direto, apesar da exposição de um de seus seios por sobre o braço – que, provavelmente, remete à função de ama de leite de muitas negras da história do Brasil escravagista. O que ocorre é um deslocamento. Não apenas no sentido acima defendido, mas também – e neste caso não nos referimos à intencionalidade da artista, mas sim à recepção, sobretudo por parte do público franco-europeu, e identificação estereotípica da figura exposta – em direção a um fetiche que, assim como às indígenas e mestiças, também rondava as negras. Essa atenção ao apelo por exotismo e primitivismo por parte de seus pares e do espectador, adidos do fator de racialização, posiciona Amaral “no interior de uma linhagem de mulheres artistas

---

<sup>69</sup> Simioni, *Mulheres Modernistas*, 88.

<sup>70</sup> Lilia Moritz Schwarcz, “Os Negrismos e as Vanguardas nos Modernismos Brasileiros: presença e ausência,” in *Modernismos: 1922-2022*, org. Gênese Andrade (São Paulo: Companhia das Letras, 2022), 298.

<sup>71</sup> Jason Tércio, “Vira-Lata sem Complexo: notas sobre a angústia da originalidade nos modernistas,” in *Modernismos: 1922-2022*, org. Gênese Andrade (São Paulo: Companhia das Letras, 2022), 434.

modernas que fazem do nu feminino um campo de experimentação, de pesquisa e de contestação de uma mirada masculina até então predominante”<sup>72</sup>.

O desenho simplificado dessa tela se insere na capa da publicação *Feuilles de Route* (1925), de Blaise Cendrars (1887-1961), poeta francês. A própria artista enunciou a pintura como o nascimento da *Antropofagia*, superfície onde inaugura uma acepção simbólica e de grande poder de síntese da linguagem visual aplicada ao longo dos anos de 1920. Mas, infelizmente, hoje, é utilizada equivocadamente na educação formal como exemplo de representatividade da mulher negra na arte. “Desse modo, *A Negra*, uma representação de mulher negra, suscita discrepâncias no acionamento dos conceitos de representatividade e representação das mulheres negras, a tal ponto que não deveria ter sido convertida em símbolo de representatividade desse grupo étnico-racial”<sup>73</sup>, o que pode, na verdade, esconder traços de uma violência histórica subjacente e até uma alusão à controversa figura do “bom selvagem”.

De “traço sólido e tranquilo”<sup>74</sup>, Tarsila do Amaral produziu, ao longo dos anos de 1920, um conjunto de trabalhos cuja atmosfera declara-se onírica. Habitando, psiquicamente, um espaço entre, a artista criou um imaginário de subúrbios, paisagens interioranas, negros e indígenas. Dizemos “espaço entre” porque essas pessoas “se localizavam entre dois mundos distintos, sem pertencer, exatamente, a nenhum deles: o europeu e o nativo, o da elite branca e o popular; o modernismo europeu e a cultura popular brasileira”<sup>75</sup>.

---

<sup>72</sup> Simioni, *Mulheres Modernistas*, 137.

<sup>73</sup> Renata Aparecida Felinto dos Santos, “Representação, Representatividade e Necropolítica nas Artes Visuais,” in *Modernismos: 1922-2022*, org. Gênese Andrade (São Paulo: Companhia das Letras, 2022), 663.

<sup>74</sup> Amaral, *Textos do Trópico de Capricórnio*, 49.

<sup>75</sup> Schwarcz, “Os Negrismos,” 304.

O que observamos em *Abaporu* (1928) e *Urutu* (1928) já se encaminha a outra tendência. O exotismo cederia, gradualmente, à atmosfera onírica. Isso a afastaria da mentalidade da via primordialmente nacionalista que incorporava o discurso modernista do princípio a meados da década. “De 1928 a 1930 em particular, suas pinturas parecem mais vinculadas a um surrealismo mágico, onde elementos de sua subjetividade não deixam, ao mesmo tempo de estar articulados com paisagens, seres, ou bichos adormecidos de sua imaginação [...] ou impressões sensoriais”<sup>76</sup>. Veja-se: Tarsila do Amaral não tinha a preocupação sexual com suas pinturas. Mas nessa implicação de sua subjetividade, implicavam-se fatores.

O exemplo de *Urutu* é contundente. Sendo tido como a tela que mais aproxima Amaral do surrealismo, traz elementos de simbolismo intenso. Sua leitura mais comum encara a *urutu* (cobra grande em tupi guarani) como um elemento devorador, por conseguinte, com o poder de deglutição daquilo que ingere/introjeta. O ovo, por sua vez, portaria a significação do novo, de uma gênese. O quadro revelaria, então, uma síntese da proposta da *Antropofagia*.

Contudo, é possível tecer uma consideração alternativa à essa pintura. Em sua qualidade surrealista, ela se aproxima dos preceitos subjetivantes do movimento vanguardista europeu, cujo arcabouço teórico jazia sobre as teorias freudianas do sonho e do inconsciente. Como tal, as simbologias se alterariam. O elemento do ovo, no Surrealismo, ocupa uma posição deveras psicologizante. Estaríamos tratando de um símbolo interior, cujo conteúdo englobaria pontos como a inconstância de si e os tormentos do inconsciente. Nesse sentido, o que estaria sendo envolvido pela grande serpente é o invólucro de traumas, desejo, recalques, sonhos e tantos outros mecanismos

---

<sup>76</sup> Amaral, *Textos do Trópico de Capricórnio*, 56.

que operam em nosso imo. Então a *urutu* estaria se envolvendo e preparando o bote às próprias questões do inconsciente, que, ainda segundo as postulações freudianas, é a casa primordial de nossa sexualidade.

Uma terceira via seria tomar o ovo por elemento fértil feminino e a grande cobra por seu equivalente masculino. Isso tornaria a pintura um encontro sexual entre esses, a partir do qual se sinalizaria o novo porvir. Por quarta e última possibilidade, levantamos a hipótese de termos a *urutu* como elemento de extensão do ovo e indo ao encontro do elemento fálico vermelho à direita. Essa hipótese não geraria uma perspectiva muito diferente da anterior. Mas, novamente, recairia sobre uma visada sexual ainda inexplorada. Afinal, devemos lembrar, não apenas a intenção do artista é o prevalescente na história da arte. Uma vez que a obra é “liberta” ao mundo, múltiplas são suas possibilidades de abordagem.

A pintora integrou pilares de outros dois movimentos modernistas brasileiros de suma importância, a saber: o *Pau-Brasil* (1924) e o *Antropofágico* (1928), cada um deles lançado por um manifesto específico. “Se *Pau-Brasil* como manifesto canta a ‘poesia de exportação contra a poesia de importação’, Oswald de Andrade, ao apoiar a pintura de Tarsila do período, dá então os seus primeiros passos em direção à *Antropofagia*, que sem dúvida ele absorve através do que percebe em Paris no movimento *Canibale*”<sup>77</sup>. Ou seja, existiu uma implicação de um em outro. Sobre nosso veio antropofágico, Haroldo de Campos (1929-2003) entrega uma explicação clarificante: dizia o poeta tratar-se de uma atitude de deglutição crítica daquilo que nos coube absorver da cultura universal. Como? Não mais com a amistoso e reverente mito do “bom selvagem”, mas como o “mau selvagem”, destituído de todo o otimismo e subserviência do primeiro, um legítimo

---

<sup>77</sup> Amaral, *Textos do Trópico de Capricórnio*, 30.

canibal que virá a devorar o estrangeiro. Isso só se faz possível a partir da elaboração de uma “trans-avaliação”, ou seja, da observância à uma perspectiva que se paute por uma visão crítica da História. Somente isso poderia abrir portas para uma avaliação condizente com a apropriação, mas também com a expropriação, a desconstrução e a deshierarquização.

O *Manifesto Pau Brasil*, o primeiro da vanguarda brasileira, publicado no mesmo ano que o *Manifesto Surrealista* de André Breton (1896-1966), trazia consigo um espírito de renovação e intentava dispor de uma questão regionalista e pura em sua época. “Em linguagem oswaldiana, só o que se pode demandar desse viajante [a embarcar no movimento], cujo destino é a viagem em si mesma, é manter os ‘olhos livres’ para o acaso e para o imprevisto”<sup>78</sup>. O que isso nos dizia? Que não era possível pré-delinear aquilo que estava em formação. Mas que a viagem era tão necessária quanto benéfica.

Em texto dos anos de 1940, Oswald de Andrade realça a relevância da coexistência do Modernismo brasileiro com o Surrealismo, o Impressionismo, o Fauvismo e o Primitivismo, “realizando plasticamente os continentes freudianos do sonho e da sexualidade com o sentido de protesto e a mensagem de sublevação que marcaram a pintura”<sup>79</sup>. Esse dado de aderência a influências da arte europeia (ressaltemos que ainda a formação de nossos artistas passava pelo Velho Continente) é encarado, por parte de alguns historiadores, como um tipo de incongruência. Ora, é compreensível, uma vez que tínhamos um movimento que buscava o nacional legítimo se utilizando de linguagem de outras culturas? Não que as vanguardas não tivessem aspecto internacionalizante. Mas

---

<sup>78</sup> João Cezar de Castro Rocha, “Manifestos: a estética, a política, as polêmicas e o legado,” in *Modernismos: 1922-2022*, org. Gênese Andrade (São Paulo: Companhia das Letras, 2022), 165.

<sup>79</sup> Oswald de Andrade, “Aspectos da Pintura Através de “Marco Zero” (1944),” in *Ponta de Lança* (São Paulo: Globo, 2004), 108.

aquelas narrativas não nasceram em solo periférico, colonizado. Então “como abraçar um movimento transgressor, cujo eixo é justamente a recusa de um modelo incontestável, ou seja, a tradição, e, ao mesmo tempo, submeter-se sem mais às vanguardas europeias?”<sup>80</sup>.

Perguntas como essa permearam os próprios grupos de vanguarda. É então que recai a luz da relevância sobre o *Manifesto Antropófago* (1928), publicado na *Revista de Antropofagia*, na qualidade de um texto que exerceu seu poder inventivo no sentido de criar alternativas para lidar com esse lugar periférico, onde o outro é que está em posição central. Apartado de uma possível “patriotice rançosa”<sup>81</sup>, quando ele diz que não interessa o que lhe pertence, mas sim o que, sendo do outro e despertando-lhe a cobiça, obedece à lei do antropófago, está ciente de que se nutre de algo, nesse sentido, incorrendo em um perfil de cosmopolita relido. Mas a antropofagia, por definição, não anula as qualidades de quem do outro se alimenta. Ela apenas incorpora o que interessa captar do outro e o faz à maneira do sujeito a antropofagizar.

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago<sup>82</sup>.

O saldo dos momentos orientados por tais manifestos esteve escrito em *O Movimento Modernista* (1942), de Mário de Andrade, onde esse alega que a *Semana* foi a manifestação, através da arte, de um gesto que manchava os costumes sociais e políticos,

---

<sup>80</sup> Rocha, “Manifestos,” 166.

<sup>81</sup> Tércio, “Vira-Lata sem Complexo,” 429.

<sup>82</sup> Oswald de Andrade, *Manifesto Antropófago*, 1924.

a ponto de ter constituído um prenúncio principal e coletivo do sentimento nacionalista porvir. Isso se deveu, segundo o próprio, ao estabelecimento de três pilares norteadores, a saber: a pesquisa estética permanente, uma revisão da inteligência artística nacional que a adaptasse ao presente e ao futuro e a instituição de uma consciência criadora nacional.

No Rio de Janeiro, já próximo à virada da década de 1920 para 1930, Ismael Nery (1900-1934) dava matizes surrealistas à sua pintura. Sua breve vida só lhe permitiu, aproximadamente, dez anos de produção artística. Entretanto, importa saber que todas as suas fases foram modernas, passando das influências expressionistas às cubistas, antes das surrealistas, tendo se marcado como um artista ímpar do Modernismo brasileiro. Tecnicamente, isso se espelhava sobre um rol de experimentações que resultavam em um desenho fino e sensível, com grande domínio das aguadas, coerente à sua temática constantemente metafórica. Nisso, o artista se distanciava do cerne nacionalista dos demais criadores do movimento, tendo sido reconhecido, na década de 1970, como “a contribuição moderna mais ‘sincera’ desenvolvida no país [...] distante de compromissos predeterminados com qualquer outra bandeira que não sua própria ‘verdade’ interior”<sup>83</sup>.

Em Ismael Nery, a pintura se presta à representação do próprio ato sexual. De um modo quase metafísico, onde vemos as personagens se fundirem, formando um só corpo. É o caso de *Homem e Mulher* (1928) e *Casal Amoroso* (1930). Perceba-se que as linhas unificam as formas e que as manchas de cor se mesclam, produzindo esse efeito de fusão dos corpos. “São visíveis em alguns de seus trabalhos os índices do utópico desejo de restabelecer a unidade perdida entre o eu e o outro, as pontes possíveis entre o sujeito e o mundo”<sup>84</sup>. Tal visada inspira, de fato, uma abordagem de tons filosófico e

---

<sup>83</sup> Chiarelli, *Um Modernismo*, 156.

<sup>84</sup> Chiarelli, 157.

poético, quase metafísico, se poderia dizer. Isso ocorre em grande parte de sua produção do período.

O centro de suas preocupações é o corpo, pilar de seus questionamentos, e toda a sua subjetividade, implicados de forma real ou metafórica. O referencial, seu próprio corpo, que aparece fundido ao de sua esposa nas representações frequentemente, “em representações sensuais e líricas”<sup>85</sup>. Desse modo, sua produção se aproximou de uma compatibilidade com a leitura da psicanálise. E teve ainda uma conexão com referências do surrealismo em voga no cenário internacional – não por seus estilemas, mas por sua descrença na autonomia da imagem, ampliando o seu potencial de significação com o auxílio de traços psicanalíticos aderidos às suas questões. Sua própria *personae* cumpria com um papel complementar a essa poética, tendo sido ele um homem talentoso, inteligente e sedutor, “uma aura de mistério [...] um misto de santo e demônio, ao mesmo tempo filósofo, poeta e pintor – ser inadaptado a padrões preestabelecidos”<sup>86</sup>.

Existem especulações acerca da identidade da mulher representada. Talvez, questiona-se, trate-se de seu próprio lado feminino. Isso se torna possibilidade na medida em que o artista não punha a pintura como alvo, mas sim os pensamentos filosóficos e poéticos. Nessa medida, diferentemente dos colegas paulistas, Nery se enquadra em uma pintura menos nacionalista e mais universal. “A dualidade dos corpos e a questão da alteridade, aspectos sempre colocados em sua pintura, revelam o interesse filosófico e a importância de sua reflexão que, no final da vida, ainda se revestiriam de um certo misticismo”<sup>87</sup>. E também menos racionalista e positivista, visto que “para além da ênfase à materialidade do plano e à realidade das cores e das linhas, e sempre propenso à alegoria,

---

<sup>85</sup> Luz, “Arte no Brasil do século XX,” 123.

<sup>86</sup> Chiarelli, *Um Modernismo*, 156.

<sup>87</sup> Luz, “Arte no Brasil do século XX,” 124.

Nery entendia a arte como propulsora de uma percepção que devia transcender o aparente, buscando outras possibilidades de significação”<sup>88</sup>.

O que se pode notar é que o destaque de sua obra celebra o encontro e desafia a teoria lacaniana de que “não existe relação sexual”. Ao contrário, enfatiza uma irreduzibilidade de comunhão orgânica dos corpos, como em *Sem título* (casal em tons terrosos) (s/d). As lamelas dos sujeitos são, se não rompidas, aglutinadas. Como no texto de Bataille, o sujeito experimenta a pequena morte no momento do êxtase da relação sexual, quando se perde do Eu e passa a integrar também parte do outro. Interessa perceber que o recurso cubista de perspectivas múltiplas na construção da imagem lhe foi muito útil nestas composições de fusão erótica, pelo lado formal, e que seu engajamento em sua entrega, na exposição de sua intimidade, contribui, sem dúvida, para a consolidação dessa atmosfera metafísica e metafórica poética. “Um dado fascinante nos desenhos e aquarelas de Ismael Nery reside na cumplicidade implícita que se estabelece entre as imagens, o autor e o espectador, pelo próprio intimismo exposto”<sup>89</sup>.

Mais tarde, a partir da década seguinte, sua obra tomaria novos caminhos, ainda mais psicologizantes, onde suas pinturas e aquarelas trariam a decomposição do corpo, não de forma agressiva e brutal, mas de modo a desvendar esse mistério cruamente, com suas “cores e formas preservadas e estranhamente justapostas a rostos de mulheres em clima de áreas infinitas em transporte mágico à Antiguidade Clássica”<sup>90</sup>.

Cabe dizer que isso não é tudo. Sua obra foi complexa e plural, inclusive no que tange às linguagens e aos *mediuns*. E foi apenas na década de 1960 que seu conjunto de trabalhos entrou em processo de despertar o interesse do mercado e circuito de arte,

---

<sup>88</sup> Chiarelli, *Um Modernismo*, 166.

<sup>89</sup> Amaral, *Textos do Trópico de Capricórnio*, 80.

<sup>90</sup> Amaral, 81.

respectivamente. Mais tarde, somente no contexto de incertezas que rondou o fim do século XX, fora retomada e revista a obra de Nery.

Na mesma época de produção de Nery, Cícero Dias (1907-2003), também influenciado pelos ares surrealistas, mas de modo absolutamente díspar daquele que observamos em Ismael Nery, constrói uma arte regionalista que remete às suas origens pernambucanas. Mesmo residindo no Rio de Janeiro, o artista permaneceu imerso no imaginário nordestino brasileiro, expondo, através de suas pinturas, referências ligadas às cidades, vilarejos e paisagens interioranas regionais. Devemos mencionar, entretanto, que apenas a partir de 1937, ano de sua ida para a França, Dias é envolvido em definitivo pela estética surrealista.

Lembremo-nos que um mote substancial do movimento surrealista se pautava pela teoria freudiana do sonho. Os surrealistas ensejavam justamente borrar a distinção entre imaginação e realidade recorrendo à ceara do trabalho do sonho. Faz sentido se ponderarmos que as criações da imaginação proporcionam mais hipóteses de criar sensações – inclusive e principalmente a do estranhamento – do que puramente aquilo a que chamamos vida real.

O chiste de Lacan sobre acordar para a realidade como uma fuga do real encontrado no sonho se aplica ao próprio ato sexual melhor que a qualquer coisa: não sonhamos sobre trepar quando não somos capazes de fazê-lo; antes, trepamos para escapar do poder exorbitante do sonho e sufocá-lo, pois de outro modo ele nos esmagaria. Para Lacan, a tarefa ética máxima é a do verdadeiro despertar: não somente do sono, mas do feitiço da fantasia que nos controla ainda mais quando estamos acordados<sup>91</sup>.

É, de certo modo, o que ocorre no caso de Cícero Dias, que nos oferece a sexualidade com afetuosidade e sutileza na obra *Sonho da Prostituta* (1930). Ao fazer

---

<sup>91</sup> Slavoj Žižek, *Como ler Lacan* (Rio de Janeiro: Zahar, 2010), 76.

emergir o inconsciente, o erotismo, igualmente, vem à tona – o que se enriquece através do uso de extrema delicadeza no traço e palheta rica. Tudo isso se enfatiza em *Sonho da Prostituta*, em que uma mulher nua adormece sobre uma cama, em posição muito à vontade, circundada por lâmpadas acesas flutuantes (como uma Nossa Senhora no altar). Enquanto isso, fora de seu quarto, criaturas não identificadas voam livremente e uma fila sem fim de homens se forma, ao que tudo indica, para entrar em sua casa. Esta composição foi, em seu tempo, atrelada ao estilo surrealista. Contudo, mais rico é considerarmos suas particularidades regionais e especificidades eróticas que vêm através do sono acometer à prostituta. Este sonho, como notamos, é menos codificado, à primeira vista, do que aqueles que selecionamos no rol de obras do surrealismo internacional.

Tendo iniciado sua trajetória artística nos anos de 1920, tempos em que se principiam as tendências de vanguarda no Brasil, Dias encontra lugar entre os representantes do *Movimento Regionalista*, de 1926, insurgido em resposta à *Semana de Arte Moderna de 1922* e cuja proposta se debruçava sobre o desenvolvimento de uma arte erudita brasileira calcada nos elementos da cultura popular. Esse período vai originar aquarelas representativas do universo dos sonhos, onde as personagens se sobrepõem às paisagens e os objetos parecem flutuar, como é o caso da pintura que destacamos, e já mostrava sua tendência a uma palheta quente, a partir da qual constrói um cenário onde figuram suas mulheres nuas, algumas inadvertidamente assumidas prostitutas.

Percebido por alguns como um “pequeno Chagall dos trópicos, embora com clima surreal, saboroso e suculento”<sup>92</sup>, Ariano Suassuna (1927-2014) comenta seu lirismo inventivo, que seria o ponto de aproximação entre Dias e o pintor russo/francês<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> Amaral, *Textos do Trópico de Capricórnio*, 78.

<sup>93</sup> Ariano Suassuna, depoimento, in *Cícero: o compadre de Picasso*, dir. Vladimir Carvalho, prod. Vertovisão e Canal Brasil, 2016. Documentário. 79:00.

Contudo, existe um contraponto importante: a luz. Seus universos pictóricos eram diferentes. O europeu tinha um caráter misterioso e místico, ao passo em que Dias dava a ver um mundo claro, sem mistérios, carnal e terreno. As palavras do próprio artista desvendam o início de sua percepção do erótico:

Chega-me a primeira visão do sexo. À beira do riacho, à sombra das mangueiras, a figura viva de um anjo, Satanás em fogo e um trovão sobre as águas. Anita de cócoras, com a flor do seu corpo à mostra, lavando roupa. Os moleques escondidos nos matos, espreitando, fugindo<sup>94</sup>.

A iniciação sexual, o trauma da sexualidade, se esboça, então, sob o prisma psicanalítico, como o “referente oculto universal”<sup>95</sup> para toda atividade humana. Isso quer dizer que se assumiria que, independentemente de nossas ações, estaríamos sempre pensando em sexo por trás das intenções e atitudes. Aqui, entretanto, ocorre uma brusca inversão. Crê-se que o sexo real, tão monstruoso, precisa ser filtrado e fantasiado, passar pelo crivo assexuado, em vista de se tornar palatável. O cerne de nossa fantasia nos é intolerável. Uma vez que nossa experiência de realidade é estruturada pela fantasia – que nos defende do real –, a própria realidade pode então (já que estruturada pela fantasia) nos privar de um encontro com o real. E a poética de Dias emenda-se na esteira desse universo fantasioso e subjetivo.

E o fator pudor, que induz à ocultação do corpo, só aumenta a curiosidade que vigora essa excitação, pois essa mesma curiosidade visa completar o objeto sexual no intento de revelar suas partes ocultas. É o que ocorre em uma tela de sua autoria de suma importância: *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* (1929). O título alude a uma ideia defendida pelo artista, que acreditava que as coisas eram universais, mas antes deveriam

---

<sup>94</sup> Cícero Dias, escrito, in *Cícero: o compadre de Picasso*, dir. Vladimir Carvalho, prod. Vertovisão e Canal Brasil, 2016. Documentário. 79:00.

<sup>95</sup> Zizek, *Como ler Lacan*, 65.

ser regionais. Esse trabalho, de grandes dimensões (quinze metros), teve algo, entre um metro e meio e três metros, em que havia representações de nus, cortados fora da pintura. Desde o período da arte moderna até nossos dias, existe um grupo relativamente grande de obras de arte que causam escândalo à sociedade em razão de seu caráter explicitamente sexual e/ou violento. Todo o escândalo se deveu à representação de mulheres nuas, por demais ousadas para o ano de 1931, quando o painel fora exibido no Salão Revolucionário – isso porque o Salão se dizia revolucionário. O belo trabalho, de seio impregnado de símbolos e uma estética quase *naïf*, hoje, exhibe-se sem essa parte essencial, em coleção particular. A parte removida, contudo, jamais fora vista, exceto por aqueles presentes em momento anterior à sua retirada, posto que se desconhece seu paradeiro. Mas Francisco Brennand (1927-2020), amigo de Dias de longa data, nos informa que se tratava de um bordel. Ainda assim, é incontestável seu caráter de obra prima do artista. Nela, técnicas diversas são aplicadas – da têmpera à aquarela – no intento de imprimir leveza à imagem.

Seu grande amigo e também artista, Francisco Brennand fala sobre sua obra com muita propriedade, esboçando uma síntese informal.

A pintura de Cícero era sexo vivo! E até um pouco como se fosse uma anedota proibida, entende? Certas coisas que são ouvidas e que não podem ser reveladas num salão. E tinham um teor, uma natureza misteriosa e libidinosa também.

Primeiro de tudo, eu não acredito em nenhuma arte que seja assexuada, como acredito que não existe atividade humana nenhuma em que o sexo não esteja presente. É um processo impossível de... Porque é a nossa própria natureza, a nossa própria matéria que é feita disso. Apesar da carga sexual embutida do erotismo, que é a ilusão, não é? O elemento ilusório, mental. Como pintura é coisa mental, dizia Leonardo, sexo é coisa mental. Está tudo aqui<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> Francisco Brennand, depoimento, in *Cícero: o compadre de Picasso*, dir. Vladimir Carvalho, prod. Vertovisão e Canal Brasil, 2016. Documentário. 79:00.

Esse amante das mulheres e do universo feminino que foi Cícero Dias, embarcou para Paris em 1937, a convite de Di Cavalcanti. Se aqui relacionou-se não apenas com grandes pintores do Modernismo brasileiro, mas com os intelectuais, poetas, escritores, antropólogos e estudiosos; por lá se integra de pronto ao grupo de intelectuais e artistas, sobretudo os pintores. Estabeleceu uma grande amizade com Pablo Picasso (1881-1973), um ícone do cubismo, mas manteve-se sempre fiel às cores de sua terra, Pernambuco.

A grande crise de 1929, circunstâncias essas que freiam e distanciam os Anos Loucos<sup>97</sup>, exercem um poder de divisor de águas na história. O Modernismo, no país, deixaria a cena em 1930, junto com a instituição da Era Vargas<sup>98</sup>, após a Revolução de 1930<sup>99</sup>. Em outro passo, a modernidade segue caminho até a década de 1950, sob a assinalação do fim da República Velha. Isso não fora exclusividade brasileira, visto que outras localidades do Ocidente compartilharam do mesmo desfecho. A problemática das massas tomara, a partir daquele momento, as atenções para si. Como resultado, mesmo

---

<sup>97</sup> *Anos Loucos* é o modo alternativo de se referir à década de 1920. Época de mudança de valores e de libertação da mulher, de festas grandiosas regadas a bebida alcoólica (apesar da Lei Seca que proibia a fabricação, a venda e o transporte de bebida alcoólica nos Estados Unidos), a década de 1920 ficou conhecida como os “anos loucos” e eufóricos que se seguiram ao fim da Primeira Guerra Mundial.

<sup>98</sup> Os quinze anos que caracterizam esse período foram marcados por aspectos como a centralização do poder em Getúlio Vargas; a propaganda política; a política trabalhista e uma capacidade de negociação política com o presidente conciliando interesses de grupos opostos para manutenção de sua posição, ao qual muitos mencionam como um governante populista.

<sup>99</sup> O Golpe Militar de 1930 foi um movimento armado orquestrado em torno da deposição do presidente Washington Luís (1869-1957) e impedimento da posse do presidente eleito Júlio Prestes (1882-1946). Tal acontecimento encerrou o período conhecido como República Velha (1889-1930). Com a crise econômica de 1929, relacionada à quebra da Bolsa de Nova York, iniciou-se uma crise econômica de escala mundial, que imprensou todas as economias com alguma participação nos mercados internacionais, caso do Brasil e suas exportações de café. Em 1929, lideranças da oligarquia paulista romperam a aliança com os mineiros, conhecida como política do café com leite, e indicaram o paulista Júlio Prestes como candidato à presidência da República. Em retorno, ocorreu o apoio de Minas Gerais ao candidato Getúlio Vargas. Em 1º de março de 1930, foram realizadas as eleições para presidente da República que deram a vitória ao candidato Júlio Prestes. Entretanto, ele não tomou posse, em virtude do golpe de estado desencadeado a 3 de outubro de 1930, e foi exilado.

os artistas modernistas que se mantiveram produzindo atrelaram-se a discursos outros, a exemplo das linhas sociais.

## A Suspensão (Quase Total) da Sexualidade na Arte nas Décadas de 1930 a 1950

Antes de tudo, é preciso dizer que a década de 1930 foi o início de uma era bastante difícil para a arte. E não apenas. Para tudo aquilo que requeresse liberdade. Portanto, partir do pressuposto de que a Geração de 30 incorporaria um “segundo Modernismo”, no sentido de um núcleo estético coeso, seria uma “imprecisão que não mais se justifica”<sup>100</sup>. Por esse sentido e pela inexistência de uma unicidade hegemônica de vanguardas, o contexto já não era mais o mesmo da década anterior, quando os propósitos e linguagens se agrupavam em torno de uma temática dedicada à identidade de Brasil.

Na remota década de 1930 já se enunciava uma arte cujas influências e enfoques advinham de questões mais engajadas, inclusive no aspecto subjetivo. “O contexto econômico, político e ideológico favorecia a depreciação do esteticismo e a valorização do engajamento e da denúncia da desigualdade social, assim como do elemento regional e dos efeitos da outrora exaltada modernização e industrialização”<sup>101</sup>. A isso, Oswald de Andrade respondia insistentemente com palavras de moderação, defendendo o espaço cabível à estética libertadora da *Semana de 22* e suas reverberações, inclusive enquanto

---

<sup>100</sup> Luiz Ruffato, “No Meio do Caminho,” in *Modernismos: 1922-2022*, org. Gênese Andrade (São Paulo: Companhia das Letras, 2022), 349.

<sup>101</sup> Gênese Andrade org., *Modernismos: 1922-2022* (São Paulo: Companhia das Letras, 2022), 606.

condição *sine qua non* para o despertar de uma vanguarda política e social em produção nos anos de 1930.

Foi esse o mote da produção em solo nacional: o contexto social/político. Deu-se início à Era Vargas, assim conhecida por ter sido o país governado por Getúlio Vargas (1882-1954) – cujo poder lhe fora conferido por um golpe militar<sup>102</sup> – por todos esses anos, com um perfil populista e repressor, por um lado, e operando profundas alterações no cenário socioeconômico, por outro. Logo, se vivenciaria um quadro de parca liberação criativa no sentido de implicação da sexualidade, mesmo que por vias do erotismo, posta a moral pudica em vigor.

Fora desse ambiente, uma vez que o casamento com um diplomata a manteve no exterior, uma artista transgressora e única se marcou na história da arte brasileira e ocidental. A obra de Maria Martins (1894-1973) traduz uma relação com o desejo como poucas alcançaram até hoje. Isso porque a artista era incontestavelmente à frente de seu tempo. Suas esculturas continham um erotismo agressivo, quase canibal. E isso chocou aquela sociedade, como ainda choca alguns segmentos da sociedade atual. “Ela bota a flor da nudez à flor da pele, a carnalidade. Ela traz a presença da sexualidade de uma forma absolutamente explícita, de uma maneira absolutamente cativante e intrigante. Um

---

<sup>102</sup> O Golpe Militar de 1930 foi um movimento armado orquestrado em torno da deposição do presidente Washington Luís (1869-1957) e impedimento da posse do presidente eleito Júlio Prestes (1882-1946). Tal acontecimento encerrou o período conhecido como República Velha (1889-1930). Com a crise econômica de 1929, relacionada à quebra da Bolsa de Nova York, iniciou-se uma crise econômica de escala mundial, que imprensou todas as economias com alguma participação nos mercados internacionais, caso do Brasil e suas exportações de café. Em 1929, lideranças da oligarquia paulista romperam a aliança com os mineiros, conhecida como política do café com leite, e indicaram o paulista Júlio Prestes como candidato à presidência da República. Em retorno, ocorreu o apoio de Minas Gerais ao candidato Getúlio Vargas. Em 1º de março de 1930, foram realizadas as eleições para presidente da República que deram a vitória ao candidato Júlio Prestes. Entretanto, ele não tomou posse, em virtude do golpe de estado desencadeado a 3 de outubro de 1930, e foi exilado.

mistério [...] uma devoração mútua”<sup>103</sup>. Martins encara de frente o aspecto misterioso de nossa sexualidade, entendendo sua qualidade desafiadora e abordando-o, ainda assim, de forma profunda. “Assim como na escultura de Maria Martins, ela [a poesia] é soberana, sem dúvida, porém, à maneira do desejo, que é sempre desejo de um desejo, ela nunca detém a posse de um objeto”<sup>104</sup>.

Tragamos à mente a aranha esculpida por Martins. Ela, assim como o objeto de mesma origem animal encontrado na obra de Louise Bourgeois, é a fêmea que deglute o macho quando findado o coito. Ela se encontra com essa lírica da devoração, se assim podemos dizer. Mas é preciso que se frise o pioneirismo de Maria Martins. Cronologicamente, a artista foi a primeira a abrir caminhos, a ocupar-se da sexualidade no século que nos antecede.

Esculpir é tratar os volumes com energia libidinal, moldar volumes que trabalham a plasticidade da libido, construir corpos vibráteis na exposição fantasmática. Louise Bourgeois se assemelha a Maria Martins como escultora do desejo: o desejo enreda e encaixa, prende, abre capilaridades, liames e meandros, atua por teias e tramas, projeta rizomas<sup>105</sup>.

Ainda hoje considerada surrealista por alguns historiadores e críticos, tendemos a crer que tal associação se pauta no fato de que o Surrealismo ainda fez amplo uso do mecanismo do objeto de desejo e acatou seu paradoxo. O objeto perdido converteu-se em uma eterna busca, pois nunca poderia ser encontrado. Ele habita a esfera do impossível. Quando se pensa o ter encontrado, trata-se sempre de um substituto. Os artistas do movimento mantiveram, convictamente, sua busca. Entretanto, passaram a investi-la por um objeto adequado ao desejo. O fizeram por crerem piamente na condição psicanalítica

---

<sup>103</sup> Paulo Herkenhoff, depoimento, in *Maria: não esqueça que eu venho dos trópicos*, dir. Elisa Gomes, prod. Liligo Produções Artísticas, 2017, documentário, 77:00.

<sup>104</sup> Raul Antelo, “O Impossível de Maria Martins,” in *Maria Martins: metamorfoses*, Veronica Stigger (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013), 46.

<sup>105</sup> Paulo Herkenhoff, *Invenções da Mulher Moderna*, 157.

do desejo como excesso, mas também do desejo como perda/falta. Ocorre que Martins, apesar de expressar clara compreensão desses meandros psicanalíticos, não parece ir tanto por esse caminho, mas sim pela busca de uma completude subjetiva, sobretudo da mulher, e assunção do traço inexorável do desejo constituinte, tal como veremos adiante.

Em dados momentos, coisa que acomete a obra de muitos artistas, sua vida impacta diretamente seu trabalho, espelhando-se assim em formas cuja densidade emocional supera o objeto. Desquitada e desprovida da guarda da filha, saída do Brasil em 1926 com o novo marido, primeiramente para Bruxelas e depois para Washington. O próprio fato de bancar sua decisão de ser escultora e ter um estúdio em Nova York, sendo esposa de um diplomata, já demonstra um poder ímpar. Seu perfil de mulher fora dos parâmetros do *status quo* lhe conferia ainda mais força aos trabalhos e a si própria. E não somente. Sua origem não Euro-Americana – apesar de sua circulação por esses cenários – também muda sua perspectiva para longe do olhar geral. “Ela era mais dura, porque ela era dos trópicos”<sup>106</sup>. Essa é a justificativa de Miguel Rio Branco (1946), artista e fotógrafo, para a sexualidade de Martins, que, segundo o próprio, mordida, invadia e arrancava pedaços das pessoas. Daí o choque.

Nunca distante de suas origens, Maria Martins projetou no cenário da arte internacional muitos dos mitos e do imaginário da Amazônia. Vejamos o caso de *Iara* (c.1940), a sereia que reina sobre os rios. Rica em sensualidade, a lenda conta que Iara, uma sereia belíssima, cantava para seduzir os homens e arrastá-los para o fundo do rio. Talvez seja ela uma outra versão da devoradora outrora envolta na pele da aranha. Fato é que, naturalmente, a escolha desse mito em específico não foi aleatória. Essa mulher fálica é, como a artista, uma força dos trópicos. Sua Iara é viva, é carnal, de uma

---

<sup>106</sup> Miguel Branco, depoimento, in *Maria: não esqueça que eu venho dos trópicos*, dir. Elisa Gomes, prod. Liligo Produções Artísticas, 2017, documentário, 77:00.

voluptuosidade cuja palavra imediata seria desejo. A artista tinha, em sua linha criativa, uma conexão com esse vetor, “uma agenda absolutamente aberta para expor o desejo como uma condição absoluta da experiência humana, que nos constitui sujeito”<sup>107</sup>, uma ponte com essa compreensão psicanalítica de nossa natureza. Essa inerência do desejo ao humano é ponto pacífico a Lacan e Freud.

Em *Não te esqueças de que venho dos trópicos* (1942), um dorso se levanta levemente da base. Ele tem seus braços para o alto, distorcidos, como que flamejantes. Da pelve, saem volumes disformes em uma explosão de desejo que vai aos ares, tendendo ao alto, à expansão. É definitiva a alternância do espírito de exotismo que o título poderia inspirar para um tom assertivo de “liberação da força bruta do desejo”<sup>108</sup> ou “um furor violento”<sup>109</sup>. Se o nome da obra já causa certo impacto, a escultura em si traz um arrebatamento formal (ou informe).

O aspecto informe, tal como no termo cunhado em 1930 por Bataille, nos fala de uma de(s)classificação que ocorre ao se trazerem as coisas ao chão. As coisas deixam de ser tão somente aquilo que o *status quo* assente/consente e ganham uma dimensão capaz de transcender a lógica, para ganhar um aspecto humano em sua heterogeneidade. O informe, neste caso, comporta uma operação de deslocamento, nos moldes em que veremos em capítulo adiante.

Freud e, posteriormente, Lacan, trataram de se debruçar sobre o desejo, definindo-o e pondo-o em relação a outros conceitos. O que ambos trazem em comum é

---

<sup>107</sup> Herkenhoff, depoimento, 2017.

<sup>108</sup> Paulo Herkenhoff, *Invenções da Mulher Moderna*, 156.

<sup>109</sup> Thiago Mesquita, “Maria Martins: variações sem série,” in *Maria Martins: metamorfoses*, Veronica Stigger (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013), 60.

a afirmação de que o desejo é um elemento nodal do ser humano. Primeiramente, tivemos a ótica de que

[...] o desejo está ligado a traços mnêmicos, a lembranças. Realiza-se na reprodução, simultaneamente inconsciente e alucinatória, das percepções transformadas em ‘signos’ da satisfação. Esses signos, segundo Freud, têm sempre um caráter sexual, uma vez que o desejo sempre tem como móbil a sexualidade<sup>110</sup>.

Mais tarde, Lacan se respaldou nas tradições filosófica e psicanalítica freudiana para cunhar seu específico conceito de desejo. Na tradição filosófica, sobretudo ao enfoque de Hegel (1770-1831), a palavra *Begierde* se situa no campo de uma filosofia da consciência e do sujeito. Ela se refere “ao apetite, à tendência ou à concupiscência, pelas quais se expressa a relação da consciência com o Eu”<sup>111</sup>. Sob este prisma, a apreensão de um objeto por parte da consciência ocorre, não por um conhecimento, mas por um reconhecimento. Ou seja, ocorre um reconhecimento do outro por parte da consciência em razão desta nele se reencontrar. A consciência precisa passar pelo outro para retornar a si mesma sob a forma do outro. Assim, concomitantemente, “quando se destaca a relação negativa com o objeto de desejo [outro], a consciência, transformada em consciência de si, descobre que o objeto não está fora dela, mas nela. A consciência tem de passar pelo outro para retornar a si mesma sob a forma do outro”<sup>112</sup>.

Por extensão ao conteúdo supramencionado, a respeito do conceito em Freud e Lacan, lembramos que, em latim, desejo corresponde a libido. E “a libido, cuja noção se encontra no centro da teoria analítica, não é outra coisa além da energia psíquica do desejo”<sup>113</sup>. Para a sexologia, sua significação ligava-se à mera energia do instinto sexual,

---

<sup>110</sup> Plon e Roudinesco, *Dicionário de Psicanálise*, 147.

<sup>111</sup> Plon e Roudinesco, 146.

<sup>112</sup> Plon e Roudinesco, 146.

<sup>113</sup> Jacques Lacan, *O Seminário: Livro 6 – O Desejo e sua Interpretação* (Rio de Janeiro: Zahar, 2016), 12.

como previamente dito. Mas a psicanálise a revolucionou, situando-a sob a designação da “manifestação da pulsão sexual na vida psíquica e, por extensão, a sexualidade humana em geral e infantil”<sup>114</sup>. Freud relegou a libido a um tempo perverso, genital, normativo e literário, para torná-la uma componente essencial da sexualidade como fonte de conflito psíquico. “Não configurar o imaginário de Maria, mas de penetrar nele, como quem entra nas dobras e redomas da alma, com a filosofia de Leibniz e Deleuze”<sup>115</sup>.

A exposição de 1943, *Amazonia*, foi quando, provavelmente, Breton – que, mais tarde, “declarou que Maria lida com ‘o luxo imediato da vida’”<sup>116</sup> – conheceu seu trabalho. Seu interesse pela ciência psicanalítica, certamente, o levava a apreciar ainda mais o que vira. Breton era um dos surrealistas exilados nos Estados Unidos que requisitava Duchamp, já residente de Nova York desde 1942 e muito bem relacionado no mundo das artes de lá. A cidade era uma espécie de vórtice onde se reuniam e trocavam ideias os grandes nomes da modernidade. Sucesso de crítica, Maria Martins cativava com sua sensibilidade artística, que originou um conjunto de obras de vulto na década de 1940. “Em Maria Martins, aquela Amazônia mítica atinge a condição de consciente”<sup>117</sup>, uma vez que impregnada de desejo.

No plano filosófico alemão, o termo desejo aparece na qualidade de uma

tendência espontânea e consciente em direção a um fim conhecido ou imaginado. O desejo repousa, pois, sobre a tendência, da qual ele é um caso particular e mais complexo. Opõe-se, por outro lado, à vontade (ou à volição) na medida em que esta pressupõe ademais: 1º a coordenação, pelo menos momentânea, das tendências; 2º a oposição entre o sujeito e o objeto; 3º a consciência de sua própria eficácia; 4º o pensamento dos meios pelos quais se realizará o fim pretendido<sup>118</sup>.

---

<sup>114</sup> Plon e Roudinesco, *Dicionário de Psicanálise*, 471.

<sup>115</sup> Herkenhoff, *Invenções da Mulher Moderna*, 156.

<sup>116</sup> Herkenhoff, 156.

<sup>117</sup> Herkenhoff, depoimento, 2017.

<sup>118</sup> Lacan, *O Seminário*, 17.

Primeiramente, assinalamos que o desejo, diferente da vontade, não se trata de algo de natureza consciente. Deste modo, fica claro que esses descritivos se direcionam à conceituação de vontade. Ademais, quando Lacan nos fala em “tendência de se proporcionar uma emoção já experimentada ou imaginada, é a vontade natural de um prazer”<sup>119</sup>, está a ratificar o fato de estar falando sobre a vontade. E não era ela que saciava a profundidade da obra de Maria Martins. Nem mesmo em uma fase inicial, quando se projeta através de obras que tratam da mitologia e do imaginário brasileiros da Amazônia.

A Amazônia pode ser considerada um protótipo da natureza, em seu bioma tão rico em espécies de fauna e flora e seus mecanismos de transições e equilíbrio. E assim Maria Martins agia sobre a matéria, como a natureza e suas metamorfoses. Não espanta que essa série tenha revolucionado sua concepção formal. Afinal, o protótipo amazônico ainda se constituía de um estado primitivo e se mantém em contínua formação, repleta de mistérios. Desse modo, o homem sucumbe à essa natureza, devorado por ela. Em *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, as características da natureza são absorvidas pelo personagem, que conserva a característica de metamorfosear-se e a utiliza quase sempre no intuito de sedução. O mesmo poder de transformação que vemos na obra de Martins, isenta da métrica clássica, que jamais daria conta do espírito daquilo que ali era elaborado. Prova desse interesse foi a aplicação da técnica de cera perdida com a utilização de cera de abelha – bastante maleável e, portanto, flexível, cheia de possibilidades plásticas, uma suspensão do modelo onde a forma dita seus imperativos. Tal técnica também se adequava perfeitamente ao posicionamento da artista anti produção de séries.

---

<sup>119</sup> Lacan, *O Seminário*, 17.

No mesmo ano, modelou *Iemanjá* (1943) da forma mais curvilínea, suntuosa, voluptuosa, quadris largos e seios fartos, braços abertos em uma nudez impávida. Sob sua coroa, “cabelos” longuíssimos, que parecem formar uma cortina de algas a nos convidar a penetrar aquele espaço. Tudo aquilo que entrevemos tem maior poder de atração do que o que nos é abertamente revelado. Isso está intrinsecamente conectado ao espírito da transgressão. Portanto, a deusa dos mares, em uma versão de feminilidade bastante particular, nos convida a adentrar seus domínios, encarnando um poder absolutamente feminino e sexual, onde o vazio se torna espaço de circulação de uma pura força erótica.

Esse recurso do vazio será reelaborado em esculturas como *Apuizeiro* (1943) e *Muito ávido* (1949), dentre outras. Mas existe uma diferença fundamental entre as esculturas do período de *Iemanjá* e aquelas que contracenam com *Muito Ávido*. No primeiro momento, embora já se trate de uma modelagem ousada, Martins ainda se utiliza de uma estrutura onde o volume final ainda é reconhecível, por mais envolto em emaranhados que seja. Mais tarde, o que vemos é a aplicação de um entendimento de forma construído por volumes menos reconhecíveis. Não quer dizer, absolutamente, que seu trabalho tenha deixado de ser figurativo. O que se intenciona mencionar é a capacidade plástica de elaborar uma nova volumetria, uma nova morfologia – não a partir da dissolução da forma, mas de sua metamorfose em direção ao esgarçar de seus limites, não de sua decomposição.

Em *O caminho, a sombra, muito largos, muito estreitos* (1944), *Desejo imaginante* (1944) e *O Impossível* (1945) é cabível perceber um movimento da mulher rumo à centralidade do desejo, ou seja, sua enunciação como sujeito do desejo. Isso esteve presente ao longo da trajetória de Martins. Sua consciência de si enquanto mulher

e enquanto sujeito dotado de todas as suas competências, inclusive o desejo, espelhou-se em seu trabalho.

No contexto de uma obra de arte, seria pretencioso querer separar aquilo que é consciente do que é inconsciente. Essa lamela possivelmente nem existe. Isso se destaca ainda mais nas esculturas de Martins. Se tomarmos a escultura intitulada *O Impossível* (1945), vamos ao auge desse sentimento. Trata-se de “sua obra prima surrealista como voracidade do desejo, antropofagia cultural e canibalismo melancólico”<sup>120</sup>. Para Michael R. Taylor (1966), historiador da arte e curador, esse trabalho nos remete à relação entre Martins e Duchamp. Segundo suas argumentações, isso não se deveria somente ao fato de haver uma figura masculina de frente para outra figura feminina. O ser masculino se estende em formas pontiagudas em direção ao ser feminino, como que tentando penetrá-la pela cabeça, enquanto esse as repele. O feminino, por sua vez, se assemelharia a uma planta carnívora, armando sua armadilha para a captura daquilo que será devorado. Ainda segundo o curador, vê-se entre as pernas do ser masculino um pênis entrando pelas pernas do feminino, de modo que algo certamente acontece ali.

Sob uma perspectiva menos narrativa e biográfica, Herkenhoff (1949) aponta para uma metáfora da morte na sexualidade. Perfeitamente alinhado com o discurso psicanalítico, o curador argumenta que

quanto maior o encontro sexual, mais o desejo de manter aquele tempo que se sabe breve. E aí surgem as fantasias da devoração. E, com a devoração, também se pensa, se antecipa, um luto. Então essa contradição que existe na sexualidade, na realização do sexo [...] está ali, à vista. E se chama *O Impossível*. Quer dizer... Esse encontro, esse vazio em torno do qual nós somos feitos, essa incompletude que ela mostra fisicamente. O momento de complementaridade e encontro. Mas ela chama de impossibilidade<sup>121</sup>.

---

<sup>120</sup> Herkenhoff, *Invenções da Mulher Moderna*, 155.

<sup>121</sup> Herkenhoff, depoimento, 2017.

Se parece assustador tocar o outro, o mesmo se sente ao vislumbrar as formas agressivas, invasivas, lascivas de *O Impossível* (1945). Esse estranhamento e desconforto se poderiam associar ao conceito de estranho inquietante (*Umheimlich*) de Freud. O que ele nos traz é a concepção daquilo que de familiar deveria permanecer oculto, mas vem à tona trajando-se de estranho inquietante; aquilo que Lacan atribui à constituição do sujeito e traz a inquietação da angústia<sup>122</sup>. Nela, da cópula perfeita “emerge a fantasia da separação e a reação de devoração do parceiro para a conservação perene do prazer, mas a ideia de morte do Outro se antecipa, daí o luto e, logo, o ‘canibalismo melancólico’”<sup>123</sup>.

Outras duas versões, posteriores, foram feitas. Não como cópias do mesmo molde, mas com respeito a novas peculiaridades em cada nova versão. Segundo Raul Antelo (1954), “para concebê-las, a artista partira, de certa forma, da noção de que o amor, seja ele carnal, sentimental ou ascético, revela sempre uma saudade pela continuidade”<sup>124</sup>.

Nesse caso, convém lembrar que, para Lacan, o desejo do homem é o desejo do outro, o que deriva em um impasse fundamental. Isso tanto sob a perspectiva do desejo pelo outro, quanto pelo desejo de ser desejado pelo outro, e, ainda mais, no sentido do desejo pelo que o outro deseja. Ao afirmarmos, como o faz Slavoj Žižek<sup>125</sup>, que é como o outro e/ou o Outro que desejamos, arcamos com decorrências de tal declaração. Antes de tudo, é preciso atentarmos ao fato de que estaremos dizendo que nosso desejo é estruturado pela ordem simbólica. O grande Outro descentrado encarna aquele que

---

<sup>122</sup> Em seu Seminário 10, acerca da angústia, Lacan situa o estranho inquietante na constituição do sujeito, ligando-a à estranheza inquietante que pode ser traço residual do objeto a e/ou imbróglio dos percalços do falo imaginário diante do não especularizável, que desagua em uma relação problemática com o estágio do espelho e a ansiedade/complexo da castração. Os sentimentos culminantes vão da angústia ao horror.

<sup>123</sup> Herkenhoff, *Invenções da Mulher Moderna*, 158.

<sup>124</sup> Antelo, “O Impossível de Maria Martins”, 36.

<sup>125</sup> Žižek, *Como ler Lacan*, 48.

determina o que desejamos. Ainda que na presença de um caráter de transgressividade dos desejos, a transgressão em questão será intrinsecamente dependente do que transgride, adentrando o terreno da lei e, portanto, do espaço simbólico. Constata-se ainda uma segunda leitura para a afirmação de Žižek. Ela consiste em enunciar que o sujeito só tem seu desejo viabilizado na medida em que experiencia o Outro como desejante; sendo o Outro o repositório de um desejo imperscrutável, eminentemente opaco. “O outro não só se dirige a mim com um desejo enigmático; ele também me confronta com o fato de que eu mesmo não sei o que realmente desejo, do enigma de meu próprio desejo”<sup>126</sup>.

Relembremo-nos da proposição, um tanto polemizante, de Lacan, segundo a qual “não há relação sexual”. Tal postulação se mostra verdadeira a partir do momento em que se faz clara a impossibilidade de ruptura das lamelas que envolvem a estrutura psíquica de cada sujeito e suas respectivas visões de mundo. Ocorre que, a partir daí, conclui-se que cada sujeito é responsável pela criação da própria fantasia, um universo particular contido na dita relação sexual, que se dá pelo contato entre as partes, mas com a integridade apartada de cada uma delas. E *O Impossível*, desde o título, fala sobre a consciência dessa questão incontornável. Aliás, Maria Martins esteve sempre a abordar essa questão fundamental.

A escultura, de cunho sexual direto, da artista era muito necessária ao panorama brasileiro, então estruturada sobre as bases do patriarcado e seus conceitos que retiravam a mulher do papel de sujeito ator da própria existência, ou seja, machista, do mesmo modo que fora a de Louise Bourgeois para os Estados Unidos puritanos daquela época. Não que qualquer uma das duas tenha convertido radicalmente a situação. Mas deram

---

<sup>126</sup> Žižek, *Como ler Lacan*, 55.

um contributo importante ao chocarem essas sociedades. Vemos em *O Impossível* (1945), *Desejo Imaginante* (1944) e *Muito Ávido* (1949) que “a escultura e o sexo para Maria Martins não pertencem ao campo da transcendência, pois ela nunca busca a metafísica no bronze nem a sublimação no corpo sexuado em suas cenas de atração e cópula e na sua exposição desnudada do objeto do desejo”<sup>127</sup>.

A escultura *A mulher perdeu sua sombra* (1945) retrata um corpo feminino com duas formas assemelhadas a serpentes saindo de sua cabeça, possivelmente como uma referência a pensamentos libidinosos. Mas essa libido já não é aquela freudiana que postula acerca de sua proveniência nas pulsões, mas alcança outra ordem. De acordo com a atualização de Lacan, “[...] a teoria moderna da psicanálise modificou alguma coisa no eixo que Freud lhe deu início, na medida em que, para nós, a libido já não é *pleasure-seeking*, mas *object-seeking*”<sup>128</sup> – talvez por isso suas mãos estejam em posição de rogar. Essa alteração no alvo de nossa busca permanente esbarrará, como veremos, na inalcançabilidade do objeto *a*. E se traduzirá de forma ainda mais complexa mediante a aglutinação de um fator afetivo, isto é, amoroso.

A serpente também está presente envolvendo o corpo feminino esculpido em *Entretanto* (1947). A mulher esguia e contida, possui a serpente aos seus pés, subindo atando suas pernas. Essa figura feminina tem a cabeça bifurcada. Seria a divisão entre a “pureza” e o pecado? Entre atender as demandas sociais e as próprias inflexões do seu desejo? O silêncio que lhe queria impor a crítica brasileira ou a liberação contínua da componente do desejo? Seria essa mulher a Eva redimida? Matéria do desejo, a figura ereta impávida encarna esse mote, no sentido de que “o desejo é a própria essência do homem, [...] na medida em que ela é concebida a partir de alguma de suas afecções,

---

<sup>127</sup> Herkenhoff, *Invenções da Mulher Moderna*, 156.

<sup>128</sup> Lacan, *O Seminário*, 12.

concebida como determinada e obrigada por qualquer uma de suas afecções a fazer alguma coisa”<sup>129</sup>, mas é constantemente ameaçado por vetores que o querem refrear ou mesmo anular. Seria, então, essa cobra a animalização dessa simbologia? Aquilo que ameaça o aspecto inexorável e nodal do desejo? Em adição, temos o elemento da serpente. Ela pode simbolizar ainda o falo, em ligação direta com a tese freudiana sobre a Medusa. Nesse sentido, ventilamos duas hipóteses possíveis: a primeira seria a desse falo estar envolvendo a mulher como se a ela fosse se fundir, dotando-a de seu empoderamento; a segunda, referente a um envolvimento como o de algumas cobras que matam a presa através do estrangulamento, de modo que esse falo seria, talvez, uma representação do masculino oprimindo a mulher. Olhando para a obra de Martins, que afirma a mulher, faria mais sentido dar lugar à primeira hipótese.

Quando Martins fez uma segunda leitura da escultura de *Salomé* (1939) em *O Oitavo Veu* (1949), sua perspectiva já havia se alterado pelo próprio rumo de seu trabalho. Mas esse caráter perturbador se acentuou. Embora a cabeça da figura se mantenha em mesma posição, sua aparência se tornou a de uma cobra com a língua bifurcada, tal como os pés. Note-se que, agora, o sexo da mulher aparece em nitidez entre suas pernas abertas. “No lugar do rosto, há um grande buraco negro, como se a boca houvesse se esgarçado e desse a ver aí o sexo que, nesta peça, os pelos recobrem”<sup>130</sup>. Essa escultura sinalizou, à época, uma ruptura no seu pensar enquanto artista. E foi justo nesse momento que Martins extrapolou as fronteiras do pensar a arte no Brasil e saltou para um panorama de criações atemporais.

---

<sup>129</sup> Lacan, *O Seminário*, 16.

<sup>130</sup> Veronica Stigger, *Maria Martins: metamorfoses* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013), 24.

Outro conceito que se aplica ao dessa escultura é o de libido. Esse corpo que parece autocentrado na enunciação de seu prazer, nos remete a esse estado direta ou indiretamente. A libido é, na qualidade de instinto genuíno de vida indelével e irreprensível, “uma entidade de pura superfície, um objeto infinitamente plástico que pode mudar incessantemente de forma, e até se transpor para outro [...] indivisível, indestrutível e imortal”<sup>131</sup>, infinitamente reconstituível. Nas ponderações lacanianas, ela nem mesmo existe, apenas insiste, onde seu *status* é irreal e fantástico.

Essa lâmina que é a libido, não se sujeita à elaboração de sua representação fiel ao seu horror. Ela se preserva dentro da esfera do imaginário, onde conserva indefinidamente sua característica de irrepresentabilidade. Centrada na interseção entre o imaginário e o real, ela é capaz de representar este “em sua mais aterrorizante dimensão imaginária, como o abismo primordial que devora tudo, dissolvendo todas as identidades”<sup>132</sup>. Aquilo que vai agir no sentido de nos apartar do real-real não será o imaginário, a linguagem ou o simbólico, como poderíamos supor. É, outrossim, um real de outra ordem, que incidirá no cerne de nossa sexualidade, conjurando situações como a de que “não há relação sexual” laciana. Sendo assim, nossa sexualidade se funda sobre um fracasso irreduzível, onde o gozo só pode ser alcançado em condição de uma perda fundamental, perda essa que só existe para nós.

Em *Muito Ávido* (1949), Martins faz uma imagem que remete diretamente à questão da falta inalterável referente ao desejo do objeto *a*, promulgada por Lacan. A forma orgânica abraça o espaço vazio que lhe preenche. Essa conceituação transposta em bronze se refere à expressão de uma cobiça ou apetite se curvam a uma satisfação no absoluto, isto é, fora de qualquer realização de um anseio ou de uma propensão. Afinal,

---

<sup>131</sup> Zizek, *Como ler Lacan*, 79.

<sup>132</sup> Zizek, 81.

o desejo é um fluir metonímico. O que quer dizer isso? A resposta desta indagação, dentro da concepção lacaniana, considera que o desejo está sempre se deslocando em direção ao que aparenta ser o objeto perdido, constantemente aprisionado em uma vã tentativa de obturar a falta constitutiva. Para além disso, Martins foca-se no que há de fálico no sexo feminino. “A escultura remete a uma vulva, pequena, côncava, de cujas extremidades se projetam quatro protuberâncias em direção à cavidade negra (grandes lábios? clitóris?)”<sup>133</sup>.

Tal como explorado no parágrafo acima, essa é uma das maneiras de entendermos a razão pela qual Lacan diz que a ordem simbólica é intrinsecamente decepcionante. O objeto do desejo, designado como objeto *a*, é um objeto perdido, inencontrável. O que o caracteriza e distingue de outras concepções de objeto na psicanálise é exatamente não ter qualquer objetividade, existir independentemente das percepções do sujeito. O que suscita meu desejo em um objeto do mundo ou uma pessoa? Algo indecifrável. Um brilho, uma textura, um som, um significante. Aparências, sensações. Esses são, para Lacan, faces simbólicas ou imaginárias do objeto *a*.

O sujeito sempre aliena seu desejo num signo, numa promessa, numa antecipação, em algo que comporte, como tal, uma perda possível. Devido a essa perda possível, o desejo se acha ligado à dialética de uma falta. Está subsumido num tempo que, como tal, não está lá – assim como tampouco o signo é o desejo –, um tempo que, em parte, está por vir. Em outras palavras, o desejo tem de enfrentar o temor de não se manter no tempo sob sua forma atual e, *artifex*, perecer, se assim posso me exprimir<sup>134</sup>.

Em 2012, a curadora da *Documenta 13* (2012), Carolyn Christov-Bakargiev (1957), confere novo destaque à obra de Maria Martins, com o propósito de que outros artistas possam pensar sobre ela e essa história feminista da arte da qual faz parte,

---

<sup>133</sup> Stigger, *Maria Martins*, 24.

<sup>134</sup> Lacan, *O Seminário*, 116.

buscando uma espécie de reparação ao apagamento que muitas artistas sofriam por parte da história da arte patriarcal. Segundo a curadora, foi uma tentativa de “inserir Maria em um cânone feminista alternativo da história da modernidade”<sup>135</sup>. Alternativo porque abre precedentes para que se entenda que não há uma história da arte maior e outra menor, que existiram – e existem – mulheres construtivistas e concretistas que não são mais ou menos importantes que as surrealistas perante a história da arte.

Isso conduz a um sentido quando pensamos na afirmação de Herkenhoff (2017) de que Maria Martins é um campo de força excepcional na cultura brasileira, cujos frutos se podem associar ao surgimento de “uma Lygia Clark ou em um Tunga contemporaneamente ou em um Ernesto Neto. Porque ela é uma hidra, ela é uma cobra grande, ela é uma mulher extremamente feminina, mas, às vezes, também é uma mulher fálica”<sup>136</sup>.

Apesar de ter exposto na *Exposição Surrealista* de 1947, Martins não se associa ao movimento restritivamente. Nem a ele, nem a qualquer outro. Na sua opinião, exposta em entrevista à escritora Clarice Lispector, no ano de 1947, seria “um erro crasso achar que a arte moderna obedece, necessariamente, a leis pré-estabelecidas ou estilos pré-definidos. A arte, não importa em que estilo ela foi criada, desde que seja impregnada do espírito de seu tempo e expressa em sua própria linguagem, refletindo uma força tamanha que se torna trágica, menos na aparência do que em sua essência profunda”<sup>137</sup>.

Freud se indaga: “o que deseja uma mulher? A grande pergunta que nunca foi respondida, e que eu ainda não fui capaz de responder, apesar e meus 30 anos de pesquisa da alma feminina, é ‘o que deseja uma mulher?’”. A escultura de Maria Martins é seu modo de responder à

---

<sup>135</sup> Carolyn Christov-Bakarglev, depoimento, in *Maria: não esqueça que eu venho dos trópicos*, dir. Elisa Gomes, prod. Liligo Produções Artísticas, 2017, documentário, 77:00.

<sup>136</sup> Herkenhoff, depoimento, 2017.

<sup>137</sup> Maria Martins, depoimento, in *Maria: não esqueça que eu venho dos trópicos*, dir. Elisa Gomes, prod. Liligo Produções Artísticas, 2017, documentário, 77:00.

dúvida freudiana, mas agora atravessada pelo erotismo de Georges Bataille, em suas relações entre a pletora sexual e a morte<sup>138</sup>.

Em verdade, seu conjunto da obra em muito se aproxima do conceito de *informe* criado por Bataille em 1929 e publicado na *Revista Documents*. É do que consta o *informe*. Ele não nos ataca propriamente. Mas nos confronta no âmago de certezas arraigadas e convencionadas. Trata-se de um conceito não-conceito, um vórtex de uma proposta desestabilizadora. A assunção de um(uns) ponto(s) de vista cuja operação classificatória, sobre o que se entende por realidade, cai por terra. O *informe* diz respeito a uma falta de uma forma significativa ou significado, além de “evocar um processo estético, moral e de degradação física, um [movimento] de ‘trazer as coisas ao mundo’ por meio de despi-las de referências elevadas”<sup>139</sup>. Ele se funda, pois, sobre os destroços da representação, sob o jugo da qual tudo se assimilava à forma e cuja crise impacta diretamente sua abordagem. O informe, assim, nos é essencial, uma vez que, “não é a lei da forma que revela o que aconteceu nos primórdios da arte, mas sim a influência do que Bataille chama de informe, o ‘sem forma’”<sup>140</sup>.

O todo, por ser informe, se carrega de uma monstruosidade que não pode ser exposta. Ele não se assemelha a nada. É um todo sem exemplo. O informe (excessivamente presente para ser apresentável) não se deixa mais conter. Numa *mise en abyme*, ele desestabiliza a diferença entre o objeto e o mundo, entre parte e todo<sup>141</sup>.

Reconfigurar as práticas artísticas modernistas e superar a limitação de compreensão da relação entre forma e conteúdo são duas facetas cumpridas pelo informe e uma relação de um tipo de limitante ante a sexualidade.

---

<sup>138</sup> Herkenhoff, *Invenções da Mulher Moderna*, 157.

<sup>139</sup> Nina Athanassoglou-Kallmyer, “Ugliness,” in *Critical terms for art history*, eds. Robert Nelson e Richard Shiff (Chicago: The University of Chicago Press, 2003), 291.

<sup>140</sup> Rosalind Krauss, “1930 b,” in *Art since 1900*, Hal Foster et al. (Londres: Thames & Hudson, 2016), 287.

<sup>141</sup> Georges Bataille, *Documents: Georges Bataille*. (Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018), 24.

Martins fora a primeira artista moderna brasileira a se enquadrar no ambiente internacional mais intensamente do que nos casos de formação em academias europeias e/ou dos Estados Unidos. Isso lhe proporcionou uma relação direta e, por vezes, estreita com ícones da modernidade. Sem mencionarmos a quantidade e variedade de fontes de informação sobre a arte Ocidental que lhe atingiam. Para além disso, soube usar seu papel na colaboração em formar do acervo do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro.

Clement Greenberg (1909-1994), incapaz de considerá-la moderna, categorizou-a barroca, alegando um “*decór* colonial latino e [um] tom luxuriante tropical”<sup>142</sup>. O que o crítico não captou, embora tenha certa razão na questão existencial da obra, é que Maria Martins foi uma pioneira. Ela fez, antes do tempo vigente, uma arte de visada a germinar no feminismo pela afirmação da mulher enquanto sujeito do desejo. Uma potência cuja revelação se faz antes mesmo de Bourgeois, uma referência mundial do movimento, com quem guarda um conjunto interessante de similaridades dada a proximidade de suas trajetórias artísticas e pessoais. Afinal, a arte, para Maria Martins, “só existe quando vivida apaixonadamente, quando feita do próprio sangue e da própria alma”<sup>143</sup>.

Com frequência se trata o caso de Maria Martins fazendo referência a sua relação com Marcel Duchamp (1887-1968), a qual se especulava ser amorosa. É verdade que ambos compartilhavam trocas de ideias e até uma certa intimidade avançada para uma amizade daquela época entre um homem e uma mulher, mas não cremos ser crucial chegar a um veredito a respeito de tal hipótese amorosa. A relevância de sua relação

---

<sup>142</sup> Herkenhoff, *Invenções da Mulher Moderna*, 156.

<sup>143</sup> Stigger, *Maria Martins*, 33.

residia na relação artística mantida entre os dois. Temos, ao menos, duas provas irrefutáveis disso.

Primeiramente, em *Please touch* (1947), Duchamp evoca a forma feminina, agora parcial e lançada mão para endossar sua crença de que tudo pode ser baseado em um clima erótico. A partir de uma postura que nos incita e até persuade a nos aproximarmos da arte como de uma fonte de prazeres e possibilidades, multipotencialidades sensoriais, do visual ao tátil, do sensual ao libidinal. O objeto se apresenta como um seio de borracha espumosa rodeado por veludo negro, criado para a capa do catálogo da exposição *Le Surréalisme* (1947) e o título em si nos convida a esse tipo complexo de experiência além-visibilidade. Em suma, Duchamp nos ofereceu uma parte isolada do corpo na intenção de criar um objeto de fetiche pleno de significação erótica. E esse seio era o seio moldado de Maria Martins. A parceria implicava trocas e apoios às criações artísticas de ambos.

Eu acredito muito no erotismo, porque é verdadeiramente uma coisa bastante difundida por todo o mundo, uma coisa que todos entendem. Ele substitui, se desejar, o que outras escolas literárias chamaram Simbolismo, Romantismo [...] Ele é a base de tudo, e ninguém fala sobre isso. O erotismo foi um tema, até um “ismo”, o qual estive na base de tudo que eu estive fazendo<sup>144</sup>.

Em um segundo momento, essa intimidade se exagera. Somos recepcionados e convidados por um olho mágico em uma porta anteposto a um buraco em uma parede. Assim nos aproximamos de *Étant Donées* (1946-1966), mais uma obra de Duchamp. O desejo de nosso olhar é capturado e somos convidados, um a um, a adentrar esse lugar secreto de ambiente desconcertante. Por entre os supramencionados orifícios, observamos uma figura feminina completamente nua que se deita de braços e pernas abertas –

---

<sup>144</sup> Duchamp citado em Paul B. Franklin, *Prière de toucher: Marcel Duchamp et le fetiche* (Press Release) (Paris: Thaddeus Ropac, 2021), 2.

exibindo sua vultura disforme – sobre a folhagem, tendo por plano de fundo uma paisagem arborizada. O corpo, cujo sexo ostenta a aparência violada e não apresenta cabeça, nos induz à imagem de um cadáver violentado. Um pequeno lampião cilíndrico (como um pênis ereto) é sustentado por sua mão esquerda e uma queda d'água corre atrás de si. Trata-se de uma recriação embasada em uma cena primal, “a qual, em uma outra mistura desconfortável de público e privado, é reemoldurada quase como um *peep show*”<sup>145</sup>. Este diorama concentra dois aspectos fundamentais na produção duchampiana, a saber: a visão perspectivada e a violação sexual – lembremo-nos que estes aspectos já foram vislumbrados em *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (1915-1923). A questão das múltiplas perspectivas incidentes nesta obra, visto que são diferentes planos que seccionam a linha entre o olho e o centro axial da imagem, culmina justamente na vulva exposta da figura feminina, de onde parte também o olhar que nos atinge. Em seu já mencionado livro sobre o legado duchampiano, Jean-François Lyotard (1924-1998) comenta: “Aquele que vê é uma boceta”. E essa boceta é a de Maria Martins, sua modelo e possível seu amor. Além disso, percebemos a nítida ligação, o diálogo ideológico, entre essa obra de Duchamp e *O Impossível* de Maria Martins.

O que se expõe abertamente aqui é a relevância da perspectiva, que jamais seria um mero detalhe aleatório ou ingenuamente aplicado. Levando-se em consideração o aspecto pictórico, vemos uma composição em que consta uma ligação com a questão da violação sexual, “na medida em que, talvez, a composição performe um desejo de possuir enquanto a perspectiva busca sublimá-lo. A reação ao se confrontar com esta obra é dúbia, tendendo tanto ao desejo quanto ao temor; o fascínio e a repulsa”<sup>146</sup>. Esta obra se enquadra em um edifício qualquer, sem, contudo, compartilhar da natureza pública do ambiente em

---

<sup>145</sup> Hal Foster, “An Art of Missing Parts,” *October* 92 (2000): 147, <https://www.jstor.org/stable/779236?seq=1>.

<sup>146</sup> Hal Foster, “1966 a” in *Art since 1900*, Foster et al. (Londres: Thames & Hudson, 2016. (j)), 574.

que se põe. Outrossim, mantém-se inegociavelmente oculta e oposta à possibilidade de uma experiência compartilhada sugerida pelo espaço circundante. Visualizável através de seu jogo de orifícios, só comporta um observador por vez. E não admite, por parte deste *voyeur*, a postura desinteressada kantiana. Ao contrário, impele-o a tomar consciência de que, enquanto olha o conteúdo erótico, é também visto por outrem. Essa iminência de um flagrante desconcertante, evidencia que “esta experiência visual nunca é capaz de transcender o corpo que a sustenta para se conectar ao objeto de seu julgamento; em vez disso, esse corpo se condensa em um objeto para si mesmo, tornado carnal por sua abertura a sentimentos de vergonha”<sup>147</sup>. O que estabelecia a obra de Duchamp no campo do conceitual até então se tornava, aqui, questionável, visto que surgia então um trabalho essencialmente realista posto em termos de um exibicionismo erótico explícito.

Em suma, por mais que Martins insistisse em se afastar do rótulo surrealista, havia um conjunto de fatores que a unia não apenas ao Surrealismo, mas ao cenário internacionalizante. O primeiro deles consistia em seu empenho sobre as formas antropomórficas envoltas em emaranhados que estavam sempre a sugerir mais do que simples linhas, ventilando aspectos psíquicos. Depois, destacadamente, devemos citar “sua aproximação singular ao desejo e ao erotismo feminino, [que] são contribuições cruciais para a sensibilidade surrealista e seus desdobramentos para além da Europa e dos Estados Unidos”<sup>148</sup>. Naturalmente, isso também causava seus desagradados à crítica brasileira, por não se ligar a um movimento específico ou tratar de aspectos nacionais. Mas nada disso é capaz de, hoje, reduzir a proporção que toma o vulto da artista na história da arte brasileira e ocidental.

---

<sup>147</sup> Foster, “1966 a,” 574.

<sup>148</sup> Adriano Pedrosa e Heitor Martins, “*Maria Martins no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*,” in *Maria Martins: desejo imaginante*, Isabella Rjeille, catálogo (MASP e Casa Roberto Marinho, 2021), 13.

Por mais que só tenha regressado ao Brasil e, portanto, passado a integrar acervos do país em 1950 – depois de atravessar a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e o intervalo referente ao regime do Estado Novo (1937-1945) em solo norte-americano –, ela trabalhou vigorosa e ativamente em prol das primeiras edições da Bienal de São Paulo e da formação do acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio). Sua compreensão da centralidade da arte a punha em uma posição de intermediadora cultural que fora fundamental para o Brasil. Ainda assim, sem perder, nem por um momento, o veio de sua criação artística.

Junto a Flávio de Carvalho (1899-1973), Maria Martins figura o rol dos artistas que encararam a *psiqué* humana de modo mais intenso naquele período. “A escultura de Maria Martins assume um caráter somático perturbador, transgressivo e libertário”<sup>149</sup>.

Precursora nas sublevações contra os interditos do patriarcado e a dominação masculina vigentes no Brasil, seu paralelo seria Hélio Oiticica no experimento social de modos radicais na arte. Cabe ainda situá-la ao lado de Luz del Fuego, Eros Volusia e Pagu, mulheres libertárias que frequentemente pagaram alto preço pessoal pela exposição do desejo em perturbadoras intervenções biopolíticas na cultura<sup>150</sup>.

Flávio de Carvalho “é, sem dúvida, entre os artistas brasileiros, o *enfant terrible* dos anos 30, por sua personalidade multifacetada e agitadora do meio cultural de São Paulo”<sup>151</sup>, uma força de resistência ao conservadorismo. A sua obra antecipa o desenvolvimento da ideia de performance, que só vigoraria a partir da década de 1960, e causa uma dinâmica de provocações no contexto de São Paulo. O artista sempre esteve à procura da experiência múltipla das artes.

---

<sup>149</sup> Herkenhoff, *Invenções da Mulher Moderna*, 155.

<sup>150</sup> Herkenhoff, 155.

<sup>151</sup> Amaral, *Textos do Trópico de Capricórnio*, 200.

Figura central de uma série de textos oriundos de início dos anos de 1930, o multifacetado artista propunha, na ocasião, o desenvolvimento de uma “psicoetnografia”, ciência através da qual seria possível perscrutar a experiência humana de então. Portanto, com a finalidade de executar suas hipóteses, Carvalho realizou quatro ações, entre 1931 e 1958, às quais chamou *Experiências*. Se, por um lado, podemos entendê-las no sentido de experimento, também podemos pô-las em termos de vivências. “O próprio Carvalho cada vez mais é reconhecido como a ponte entre a geração modernista da Antropofagia do final da década de 1920 (à qual ele pertencia) e a vanguarda neoconcreta da década de 1960 (cujos experimentos radicais ele pressagiou)”<sup>152</sup>.

Concomitantemente à abertura de seu ateliê, no ano de 1932, o artista fundara o *Clube dos Artistas Modernos* (CAM) junto a outros artistas, incluindo Di Cavalcanti. Mais tarde, em 1933, criou uma obra que mesclava teatro e dança em seu *Teatro da Experiência*, sob o título de *Bailado do Deus Morto*. A estética trazia o novo para o palco, onde Carvalho assinava roteiro, cenários e figurinos. Outra inovação foi a apresentação de um elenco composto, em maioria expressiva, por atores negros. Eles se trajavam em máscaras de alumínio na execução de uma coreografia ritualista. Essa obra foi atrelada às estéticas dadaísta e surrealista, posto seu todo despojado em desdobramentos e delírios. Não por acaso, foi fechada pela polícia, o que culminou no fim do CAM. Mais um ano se passou até que fizesse sua primeira exposição individual, que fora fechada pela polícia após acusação de atentado ao pudor e imoralidade, com a apreensão de cinco obras, o que só foi contornado por liminar judicial poucos dias depois.

---

<sup>152</sup> Vanessa K. Davidson, “O Homem Nu: representação e transgressão corporais,” in *Past/Future/Present: Contemporary Brazilian Art from the Museum of Modern Art* (Phoenix, Arizona: Phoenix Art Museum; São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo), 19.

De suas experimentações, sob nossa visada sexual, torna-se fonte de interesse sua *Experiência Nº 3*. Essa foi também a mais divulgada de suas ações. Isso porque houve um engajamento de imprensa massivo. Primeiramente, o artista publicou uma série de artigos em jornais tratando de seu *New Look*, que consistia em um traje de moda de verão para o novo homem dos trópicos. Os primeiros deles, publicados, respectivamente, no Diário da Noite de 1º de julho de 1930 e de 17 de março de 1932, podemos captar um espírito de crítica latente. Seu primeiro apontamento se faz logo às primeiras linhas do texto de 1930:

o estudo das legislações atuais nos leva à convicção de que as cidades futuras terão que abordar problemas opostos aos trazidos até hoje pelas concepções cristãs da família e da propriedade privada. Cumpre a nós, povos nascidos fora do peso das tradições seculares, estudar a habitação do homem nu, do homem do futuro, sem deus, sem propriedade e sem matrimônio<sup>153</sup>.

Seu argumento reforça o fato de que

o homem perseguido pelo ciclo cristão, embrutecido pela filosofia escolástica, exausto com 1500 anos de monotonia recalcada, aparece ao nosso século como uma máquina usada, repetindo tragicamente os mesmos movimentos ensinados por Aristóteles. O ciclo cristão destaca-se sobre as outras religiões por ter dominado o homem mais civilizado. Mas este homem civilizado acorda para ver no ciclo cristão a destruição de si mesmo. As outras religiões são narcóticos idênticos. O burguês venera o passado e os acontecimentos do passado tal como o concebeu uma tradição decaída: ele repete o passado sem saber por quê; ele aos poucos destrói o seu organismo, as possibilidades de progresso e mudança<sup>154</sup>.

Na contrapartida desse massacre do homem, propõe que essa fadiga é provocada por tal contexto, propõe que esse homem precisa despir-se, estar nu sem as roupagens dos tabus que limitam seus desejos, sendo assim livre para pensar. A partir disso, segue o

---

<sup>153</sup> Flávio de Carvalho, "Uma tese curiosa: a cidade do homem nu. (1930)," in *A cidade do homem nu*, catálogo (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010), 21.

<sup>154</sup> Carvalho, "Uma tese curiosa," 21.

autor, apresentaria sua alma para pesquisas dedicadas ao entendimento do sentido da vida. E questiona: “por que abafar os nossos desejos, quando não conhecemos a natureza última desses desejos, não conhecemos sequer as consequências desses desejos?”<sup>155</sup>. Para Carvalho, somente esse movimento de libertação abriria as portas de novos caminhos, os quais estão intimamente ligados à ideia de progresso.

*A cidade do homem nu* que prospecta seria uma habitação auspiciosa à habitação para o homem antropofágico, o lugar onde ele poderia sublimar seus desejos e reanimar seus desejos exaustos, com o movimento da vida e a renovação do espírito. A erótica ocupa na vida do homem nu uma posição de destaque. Esse homem seria imbuído da liberdade de escolha sobre suas próprias formas eróticas, sem restrições ou sacrifícios. Assim sendo, sua energia mental poderia controlar e selecionar os seus desejos. Sua zona erótica se situaria na posição de laboratório, de zona de experimentação, onde se agitariam os mais diversos desejos. Ali, poderia reencontrar-se com sua alma e projetar sua energia nos mais variados sentidos. Ali, “sem repressão, onde ele realiza desejos, descobre novos desejos, impõe a si mesmo uma seleção rigorosa e eficiente, forma o seu novo ego, orienta a sua libido e destrói o ilógico, aproximando-se assim do deus-símbolo, sublima angústia do desconhecido da mutação do não métrico”<sup>156</sup>. À religião, legar-se-ia um lugar nessa mesma zona erótica, tornando-se assim uma forma de erotismo, tal como sugeriria Freud.

Em 18 de outubro de 1956, ele pôs em prática um desfile pela cidade de São Paulo trajando sua proposta: uma saia curta verde *baloné*, meia-calça arrastão, sandálias de couro cru e uma blusa com golas destacáveis e ventilação na região das axilas confeccionada em amarelo. Feito isso, o que impactou seriamente os demais presentes naqueles espaços públicos, ainda parou para um café e entrou em um cinema onde o rigor

---

<sup>155</sup> Carvalho, “Uma tese curiosa,” 22.

<sup>156</sup> Carvalho, 28.

com o *dress code* masculino era alto. Só então rumou para a sede da empresa de mídia *Diários Associados*, para oferecer, de cima de uma mesa, uma entrevista coletiva que versava sobre a criação havia pouco apresentada. A performance em questão se “centra no corpo, para exaltar suas qualidades plásticas, medir sua resistência e energia, desvelar seus pudores e inibições sexuais ou os poderes gestuais”<sup>157</sup>.

Em adição, podemos trazer à mente a simbologia da minissaia enquanto significante de liberdade sexual, onde as pernas se expõem e movem livremente em oposição ao aprisionamento das calças, estando o acesso ao sexo sem obstáculos da veste. A escolha do tecido também não fora casual. A opção por um material e uma modelagem que fossem arejados e, portanto, prezassem pela higiene foi um ponto estudado pelo artista. Depois, precisamos considerar que a questão fundamental, ou seja, aquela que se funda na imagem, trata de uma vestimenta que indistingue os sexos – coisa que ainda na atualidade é um campo em debate e, não raro, conflito. Com uma obra, Carvalho abordou assuntos sociais ainda em pauta no século XXI, a exemplo da emancipação feminina; da almejada, porém cada vez mais distante, liberdade sexual; das complexificações acerca das questões de gênero e, por fim, da própria sexualidade em si.

O ponto acerca desse experimento se centra na transgressão, que equilibra aspectos de sexualidade e de gênero propostos de uma maneira absolutamente utópica para a localidade. Tanto assim, que o impacto da ação reverberou em fotografias do artista posando para jornais do Brasil e do estrangeiro. No ano seguinte, Carvalho ainda dava entrevistas na televisão trajando seu *New Look* e defendendo que maior era sua adequação à realidade do “novo homem tropical”, ao qual pouco se adequava um terno completo.

---

<sup>157</sup> Paulo de Carvalho, “Flávio de Carvalho e a Estética do Corpo Humano,” in *Revista Estado da Arte*, Uberlândia, v.2 n.2 jul-dez 2021, 364  
<https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/63251/34160>

“Os experimentos sociais provocadores e as ideias utópicas ousadas de Flávio de Carvalho fizeram com que fosse caracterizado, a sua época, como ‘revolucionário romântico’, ‘surrealista tropical’ e ‘antropofagista ideal’”<sup>158</sup>.

O envolvimento da imprensa nacional e internacional na exposição pública da “roupa tropical transgênero, transgressiva, moderna de maneira primitiva, e funcional”<sup>159</sup> potencializou a projeção de seu experimento, tornando-o o mais conhecido. Em um tempo onde não havia ainda discussão de gênero, essa roupa é desafiadora e incumbe o corpo de uma função de *medium* inovadora. O corpo passa a ocupar um território de encontro, conflito, transgressão e significação.

Enquanto arquiteto, chegara a executar poucos projetos, mas mantivera sua prioridade de projeção pautada pelo valor sensorial e psicológico das estruturas. Sustentando sua ligação com o movimento Antropofágico, desenvolveu a *Cidade do Homem Nu*, a ser apresentada no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos, em 1930. Naturalmente, como podemos inferir até pelo nome da obra, sua recepção causou alvoroço. Essa cidade essencialmente utópica abonava-se dos conceitos de propriedade privada, casamento (em muitos contextos, outra versão da propriedade privada) e Deus (o próprio cerceador de uma liberdade coletiva). O ponto interessante repousa no fato de que esse território projetado possuiria um espaço designado “Laboratório do Erotismo”, lugar onde “o homem nu poderia selecionar suas próprias formas eróticas, [...] onde poderia orientar sua energia em qualquer direção sem repressão”<sup>160</sup>. Isso seria perfeitamente condizente com a crença do artista em uma liber(t)ação dos interditos

---

<sup>158</sup> Davidson, “O Homem Nu: representação e transgressão corporais,” 21.

<sup>159</sup> Davidson, 23.

<sup>160</sup> Davidson, 21.

culturais, por ele chamados de “tabus escolásticos”. A liberdade de pensamento e a viabilização de que o homem conhecesse a si mesmo seriam primordiais.

Mantendo a coerência entre suas ações e projetos, Flávio de Carvalho deu o primeiro passo na direção de estabelecerem-se dinâmicas do corpo inovadoras e radicais. Dentre os brasileiros, foi o primeiro a localizar o corpo em sua condição de construto social, partindo a reflexões acerca do impacto do corpo individual no social e utilização da experiência artística como ferramenta de compreensão de um quadro maior da psicologia interrelacional, uma vez que suas discussões se principiavam em referências de Freud e Nietzsche. Via na psicanálise e na Fenomenologia da Percepção fontes de entendimento da experiência do homem embasada na experiência do corpo no mundo. Veremos essa vertente de pensamento frutificar na obra de Lygia Clark posteriormente.

Extremamente heterodoxa, a obra de Flávio de Carvalho não pode ser desvinculada de sua biografia. Ritualizando todos os aspectos de seu cotidiano, para o artista parece nunca terem existido diferenças de grau entre a ação de pintar uma amiga e fazer amor com ela, a ação de registrar graficamente a agonia da mãe e caminhar de chapéu na cabeça em sentido inverso a uma procissão católica. Todas as suas ações eram uma indagação pessoal sobre o eu e o mundo, não importando se essa indagação ficasse registrada ou não em técnicas tradicionalmente tidas como artísticas. Infelizmente, porém, as várias gerações da crítica modernista vêm valorizando apenas os registros materiais de sua passagem pelo circuito brasileiro – a pintura, o desenho, certos feitos arquitetônicos –, esquecendo ou procurando esquecer que muitas vezes o que mais interessa na produção de Carvalho não é o produto final de seu processo criativo (em alguns momentos magistral, como a série de desenhos *Minha Mãe Morrendo*), mas cada atitude tomada pelo artista para se relacionar com os mistérios do mundo<sup>161</sup>.

No Rio de Janeiro da década de 1940, vigoravam as pinceladas de Candido Portinari (1903-1962), Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), José Pancetti (1902-1958) e Cícero Dias. Seus nomes, de fato, se assinalariam na história da arte brasileira.

---

<sup>161</sup> Tadeu Chiarelli, “Às margens do modernismo,” in *Arte internacional brasileira*, Tadeu Chiarelli (São Paulo: Lemos, 1999), 47-59.

Mas seria uma tentativa frustrada a de aproximação de seus trabalhos de uma sexualidade latente. Pouco, aliás, se pôde observar acerca de alterações em suas obras entre as décadas de 1920 e 1940, à exceção, nessa lista, de Cícero Dias.

Estamos cientes de uma realidade, durante a década de 1940, em que se percebe uma distorção, uma “noção de arte e de artista [que] persiste, no espírito da maioria dos brasileiros, sob o seu aspecto romântico ao qual vem se juntar uma nuance de mundanismo”<sup>162</sup>, apesar do contexto de internacionalismo gradativamente se aderindo à arte desde os anos de 1920. O que tal ideia não parece ter compreendido foi o contexto de uma ditadura como pano de fundo desse cenário artístico “pouco ousado”. Por mais que a dinâmica dos eventos artísticos mantivesse a caminhada, havia limite. Também obliterou uma guerra de proporções gigantescas ocorrida na Europa, base de intercâmbio artístico de tantos brasileiros.

Somente a partir de 1945, “em tempo de escalada vitoriosa dos aliados na Europa, que refletiria em alterações fundamentais também no âmbito nacional, toda a euforia da abertura para as novas tendências emerge no discurso de Juscelino [Kubitschek] (1902-1976)”<sup>163</sup>. Ainda assim, continuaria esse sendo um período praticamente, podemos dizer, casto na arte brasileira, tanto no que se refere à aceitação pública dessas novas tendências da arte moderna quanto no que tange a sexualidade – principalmente.

A década de 1950, na arte, se debruçaria, em virtude do que se atravessou nos anos antecedentes, sobre questões políticas. São Paulo e Rio de Janeiro apresentariam propostas díspares novamente, endossando o histórico prévio. Em São Paulo, o *Grupo*

---

<sup>162</sup> Amaral, *Textos do Trópico de Capricórnio*, 171.

<sup>163</sup> Amaral, 176.

*Ruptura*, surgido em 1952, pregava uma renovação tão consistente que se estendesse até aos princípios das formas, originando assim o movimento concreto nas artes plásticas do Brasil; ao passo que, no Rio de Janeiro, o *Grupo Frente* se conectaria com uma arte abstrato-geométrica. Portanto, o que tivemos nessa década foi, predominantemente, um afastamento das questões inerentemente humanas, sexuais e de afirmação feminina que observamos na obra de Maria Martins, o que incluiria a sexualidade.

Essa vocação construtiva não teria ocorrido sem a demanda por uma modernidade, em padrões até então inéditos em solo brasileiro, surgida no cenário pós-guerra, em um país cujo crescimento dos polos industriais, junto à captação de indústrias que traziam o capital estrangeiro e a construção de uma novíssima capital federal. O resultado foi o que se chamou de ápice e fim do que se compreende por período “Moderno”, seguido de uma mudança no campo das artes do Brasil a partir da *I Bienal de São Paulo* (1951). Nesse período, vivenciou-se uma alteração de pressupostos que erradicariam a dimensão expressiva. Por outro lado, um desejo de modernidade é assumido e sem ele a cultura brasileira não teria uma voz própria no mundo moderno, como conquistou, ficando refém de um regionalismo que a Europa tenderia a utilizar para fetichizar sua arte, atando-a a uma origem inultrapassável.

Importa-nos saber que, nesse movimento, estavam presentes artistas dos quais falaremos adiante, a exemplo de Lygia Clark (1920-1988), Ivan Serpa (1923-1973), Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Pape (1927-2004). Isso porque será a partir da década de 1960 que seus trabalhos serão suscetíveis ao enquadramento em nosso escopo. Após 1957, já aderiram a um formato de “experiência que privilegia o momento gerador da obra, ao mesmo tempo que se abrirá para a expressividade. Por essa abertura dos

neoconcretos do Rio, o artista chegará, como diz Fernando Cocchiarale [1951], ao âmbito da subjetividade que levaria ao sensorial”<sup>164</sup>.

---

<sup>164</sup> Amaral, *Textos do Trópico de Capricórnio*, 212.

## A SEXUALIDADE NA PÓS-MODERNIDADE NO BRASIL

Era o fim de três guerras: a Guerra Mundial, a ditadura populista de Vargas e a literatura modernista. Na arte, um hiato: a geração que, desde os anos 1910, abalou o país com novos modelos estéticos e desenvolveu um processo de dinâmica cultural, já não dava conta do momento<sup>165</sup>.

Os anos de 1960 assistiram uma reperspectivação do olhar do artista, que se lança a uma experiência essencialmente mais fenomenológica, veredicto a que só se poderia chegar em análise póstuma de tal cenário de contexto internacionalizante. Exceção seria a *pop art*, com sua ótica objetiva em que as imagens seduzem e asseguram seu *status*. A partir disso, “a arte torna-se uma prática indolor. Deixa de chamar em causa a subjetividade do artista que passou a aplicar ao trabalho criativo técnicas específicas”<sup>166</sup>. O circuito de arte produz então suas imagens por parâmetros linguísticos e qualitativos.

Tendo atravessado o concretismo e, em boa medida, o neoconcretismo – que ainda não se havia findado de todo nos anos de 1960 –, um grupo consistente de artistas brasileiros tornava seu olhar em direção ao desenvolvimento de obras artísticas onde se sobrepujava o conceito e, fortemente, um vínculo sólido com a *body art*. Temos como exemplo alguns dos quais serão tratados nesta tese, como Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica. Mas outros tantos existiram.

Os anos de 1950 haviam feito emergir, nos Estados Unidos, a *Pop art*, que só alcançou a América Latina na década seguinte e sob moldes mais politizados. Isso gerou anos de uma liberdade de experimentação antes inviáveis. A ciência e a tecnologia integravam a cultura de massa. Até mesmo a política internacional ganhou um novo

---

<sup>165</sup> Paulo Herkenhoff, “Lygia Clark,” in *Lygia Clark: Projeto para um planeta*, PINACOTECA (São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2024), 221.

<sup>166</sup> Achille Bonito Oliva, “Modelos de tolerância linguística,” in *Antonio Dias*, Paulo Sérgio Duarte e Achille Bonito Oliva (São Paulo: Cosac Naify, 2015), 25.

tempo de circulação de suas notícias e passava a interessar aos criadores. Nesse ínterim, assuntos como os tabus sexuais ganharam seu interesse.

Certamente, os novos materiais junto aos novos assuntos circundantes abriam espaço para a utilização de novos *mediuns* e apropriações, estéticas e linguagens. As neovanguardas internacionais não deixavam por menos. Traziam suas influências, sim, mas não sem que aqui se moldassem às questões pertinentes à realidade do Brasil; quer dizer “discutiam questões específicas da realidade brasileira diante do regime repressivo imposto pela ditadura militar. [...] reivindicavam maior liberdade de expressão, atuavam em espaços de resistência e questionavam o ambiente artístico, político e comportamental da época”<sup>167</sup>.

Afinal de contas, é necessário lembrar que, depois da onda otimista do início da década de 1960, ocorreu a renúncia do então presidente Jânio Quadros (1917-1992) seguida da posse de João Goulart (1919-1976) e, por fim, do Golpe Militar de 1964, que mudaria por completo a história do Brasil. Foram quatro anos até que, em 1968, fosse decretado o Ato Institucional nº 5, uma medida extrema de “pressão e autoritarismo, de censura e arbitrariedade que pareciam infundáveis, projetando continuamente as sombras do medo que se apoderou de alguns”<sup>168</sup>. Todo esse temor tinha razão de ser. Além da perda drástica da liberdade, muitas pessoas desapareceram durante o regime. Já não se sabia o que se esperar do futuro, nem mesmo se ele chegaria a acontecer.

A partir de então, as artes reagem de duas maneiras distintas. Havia aqueles que se puseram em posição mais acomodada e conformista, aos quais coube visitar a

---

<sup>167</sup> Djamila Ribeiro, “Feminismo Negro para um Novo Marco Civilizatório,” in *Histórias da sexualidade: antologia*, Adriano Pedrosa e org. André Mesquita (São Paulo: MASP, 2017), 60.

<sup>168</sup> Luz, “Arte no Brasil do século XX,” 165.

tradição. E havia os que fizeram da arte sua arma, lutando contra as imposições restritivas e a favor da liberdade.

## Pop não. Psi.

A literatura atravessa, em meio às décadas de 1950 e 1960, um processo de notável alteração a partir da estruturação de um corpo mais denso, fato que decorre da incorporação de nomes como Clarice Lispector (1920-1977) e Guimarães Rosa (1908-1967), membro da terceira fase do modernismo literário brasileiro, ainda na década de 1930. Política e economicamente, o país vive tempos de paz e conforto, o que fazia prosperar a conjuntura de investimento em arte e cultura.

Iniciamos por tratar de uma artista cuja relevância nacional e internacional vem revelando-se de forma consolidada em fins da década de 1990. Segundo Guy Brett (1942-2021), ela não poderia ser adequadamente apresentada, pois sua obra não se encaixa na estrutura institucional e na predominantemente convencional noção de ‘obra de arte’<sup>169</sup>. Lygia Clark, figura central para a compreensão das vanguardas brasileiras em exercício em princípios da década de 1960 no Brasil, alguém que considerou a arte o próprio *élan vital*, transformou a imagem, “o que anunciou sua morte, e, mais tarde, com sua magnífica descoberta do *Bicho*, o qual transformou e acabou com a escultura, fez as proposições criativas mais audazes: as mais importantes e significantes da arte brasileira”<sup>170</sup>. Centro de reverência da crítica brasileira e do crescente reconhecimento internacional, a artista

---

<sup>169</sup> Guy Brett, “Lygia Clark: à procura do corpo,” in *Lygia Clark: Projeto para um planeta*, PINACOTECA (São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2024), 195.

<sup>170</sup> Hélio Oiticica, “Appearance of the Supra-Sensorial,” in *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, Charles Harrison e Paul Wood (Oxford: Blackwell Publishing, 2003), 914.

foi comparada, por Tania Rivera (1969), a uma fita Moebius – objeto que, tal como veremos, é de alta estima para Clark – na medida em que bem como a “faixa que conjuga interior e exterior em uma linha contínua, a artista revira-se para fora ao nos convidar a experiências íntimas por meio de seus objetos e proposições, assumindo a arte como uma espécie de terreno vivo de experimentação de fronteiras”<sup>171</sup>. Ou seja, estamos a falar de corpo.

Isso porque o foco não se punha sobre o objeto ou mesmo sobre o ambiente, mas sim na própria proposição da experiência. Deste modo, não podemos exigir uma exibição de forma desnuda do cerne da obra: a troca humana e suas subjetividades são nucleares. Essa fora sua busca até o fim da vida: atravessou, não sem enfrentar crises e transmutando-se ao longo do processo, muitos estágios à procura do corpo, de si e do outro. Diferentemente da maior parte dos artistas, que traz seu interior para fora a partir de suas criações, alçando-as ao *status* de ferramentas de extroversão, Clark fazia um movimento de levar o exterior para dentro, mais e mais, estabelecendo um processo contínuo de introversão. E dessa introversão, elabora a artista, algo como que correspondente a uma “fecundação”, ela pode “ovular”, uma geração – não uma mera invenção – por vez. Do princípio ao fim de sua carreira artística, Clark esteve à procura do corpo, como dito. Mais precisamente, não de encontrá-lo, mas de construí-lo. Isso não se faria por objetos convencionais, mas através de proposições. “Ela passou de uma linguagem visual em seu sentido mais puro para uma ‘linguagem do corpo’, que não é realizada ou assistida, porém vivida pelo participante”<sup>172</sup>.

---

<sup>171</sup> Tânia Rivera, “Baba, falo, vagina. As fabulações queer e feministas de Lygia Clark,” in *Lygia Clark: Projeto para um planeta*, PINACOTECA (São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2024), 129.

<sup>172</sup> Brett, “Lygia Clark,” 197.

Desde os anos de 1940, a artista se desenvolvia na direção de articular uma crise aos mesmos modelos tradicionais de representação com que havia aprendido a perceber o mundo, pesquisando práticas – e não objetos – que fossem capazes de uma nova tradução do mundo, um mundo em constante mutação e, portanto, de difícil apreensão e pouco palpável. “Seria preciso agora aprender a andar de novo com a coragem de trafegar por um mundo caótico e fragmentado, de poucas garantias. Para Lygia, tal desconforto guardava consigo uma revolução em potencial”<sup>173</sup>.

Ao longo de sua vida artística, Clark atravessou muitas fases, as quais podemos considerar um processo de evolução no sentido de sua intencionalidade, que trilha caminhos de uma “epistemologia do espaço caracterizada pela contínua passagem do limite”<sup>174</sup> – que não se confunda com qualquer tipo de evolução linear formal. Herkenhoff enuncia vinte e oito chaves de compreensão para descrever essa trajetória, que se inicia em uma fase de instrução francesa, mas partindo de sua fase primeira de reflexão do espaço, quando em contato com Roberto Burle Marx (1909-1994). Já aí se mostravam seus interesses pela subjetividade, onde o elemento das escadas – sua principal herança do paisagista – aparecem, “nessa poética do espaço, [como] espaços de passagem, ambivalência entre subir e descer, um devir formado por um contínuo ir e vir, pois tudo flui, nada persiste, nem permanece o mesmo”<sup>175</sup>, assim como nos diz Heráclito (c. 500-450 a.C.). Bem como a linha orgânica, que, antes mesmo dos futuros *Objetos relacionais*,

---

<sup>173</sup> Pollyana Quintella e Ana Maria Maia, “Lygia Clark do corpo ao cosmos,” in *Lygia Clark: Projeto para um planeta*, PINACOTECA (São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2024), 15.

<sup>174</sup> Herkenhoff, *Invenções da Mulher Moderna*, 161.

<sup>175</sup> Herkenhoff, 162.

incorporava uma característica de ser *entre*, uma forma “limítrofe, contingente, e que não era traçada, mas encontrada”<sup>176</sup>.

Fizemos esse breve apanhado com o objetivo de compreendermos os caminhos que levaram Lygia Clark ao ponto em que ela se enquadra na presente pesquisa. Na verdade, poderíamos dizer que desde sempre. Mesmo quando guiada por preceitos geometrizarantes/“puramente” formais, a artista se embrenha por concepções filosóficas de cunho subjetivante. Tendo sido aluna de Vieira da Silva<sup>177</sup> (1908-1992), engendrou-se pela seara da reversão dos sentidos. Para ela, “uma experiência de dimensão cósmica não se alcançaria numa caça às estrelas, mas no encontro com materiais banais e cotidianos que, provocados em sua potência sensorial, poderiam abordar os dilemas vitais compartilhados por todo indivíduo enquanto ser no mundo”<sup>178</sup>.

Em 1960, surge a série dos *Bichos* (1960), onde a implicação da subjetividade na espacialidade ganha corpo e amadurece. Diferente dos primeiros trabalhos da série, os posteriores eram articulados, onde “na relação que se estabelece entre você e o ‘bicho’ não há passividade, nem sua nem dele. Acontece uma espécie de corpo a corpo entre duas entidades vivas”<sup>179</sup>. Ocorre, então, que a essência do *Bicho*, a verdadeira obra, repousa na vivência do sujeito que põe seu corpo em interação com o objeto metálico, na experiência de seu investimento. Vemos ocorrer novamente o conceito do estranho inquietante freudiano (*Umheimlich*), na medida em que essa experiência compreende uma

---

<sup>176</sup> Irene V. Small, “Excerto de “A linha orgânica: rumo a uma topologia do modernismo,” in *Lygia Clark: Projeto para um planeta*, PINACOTECA (São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2024), 95.

<sup>177</sup> Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), artista do que Paulo Herkenhoff chamou de *Rupturas do Espaço na Arte Brasileira* (2011), foi professora de Clark e levou ao contato com a aluna a indecisão e reversão dos sentidos.

<sup>178</sup> Quintella e Maia, “Lygia Clark,” 15-16.

<sup>179</sup> Lygia Clark, *Bichos*, texto datilografado, 1960, <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/10179/os-bichos-174261-texto>

externalidade estranha. Em texto sobre essas obras, de forma bastante poética, Clark afirma que,

no seu diálogo com minha obra ‘dentro e fora’, o sujeito ativo encontra sua própria precariedade. Também ele – como o *Bicho* – não tem fisionomia estática que o definisse. Ele descobre o efêmero, por oposição a toda espécie de cristalização. Agora o espaço pertence ao tempo continuamente metamorfoseado pela ação. Sujeito-objeto se identificam essencialmente no ato”<sup>180</sup>.

Alguns momentos desse trecho de Clark nos fazem recordar os escritos lacanianos sobre o desejo. Além disso, podemos falar em um viés de transferência, visto que o artista, que emprestava seu corpo à obra, ao passo que, naquele momento, cabia ao sujeito da percepção a vivência do *Bicho*, em um episódio estendido no tempo-espaço da interioridade do ser.

A fantasia do mundo como um grande bicho não percebido pelo homem. Deixava construir sobre o seu corpo pequenas arquiteturas, cidades, deixava navegar no seu mijo que são rios, tragava tudo ao esboçar um bocejo ou um pequeno gesto. Com a abertura das pernas ele inundava cidades, derrubava pontes que o homem reconstrói sem a percepção dessa totalidade mundo-bicho que incorpora tudo no seu ventre. A nostalgia do homem de ser coberto unificado no grande corpo. Quantos sexos ele tem, acho que são vários e que ele copula consigo próprio<sup>181</sup>.

A artista, assim como Maria Martins, incorreu no *Umheimlich* sem temor. Ambas conectadas aos escritos de Friedrich Nietzsche (1844-1900), assumindo a humanidade entre a animalidade e a cultura, a partir do que o homem se converte em um fundamento do ético desejo ante suas obras. Isso é, ambas as artistas brasileiras investiram

---

<sup>180</sup> Clark, citado em Paulo Herkenhoff, *Invenções da Mulher Moderna*, 172.

<sup>181</sup> Lygia Clark, “Pensamento mudo,” in *Lygia Clark: Projeto para um planeta*, PINACOTECA (São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2024), 41-42.

em uma arte alicerçada pelo investimento do desejo, através do que teciam um deslocamento da “metáfora para a metonímia e o icônico indéxico da libido”<sup>182</sup>.

*Caminhando* (1963) traz a nós uma proposta de experiência única, onde se corta longitudinalmente uma fita de Moebius (1790-1868), um traço que tende ao infinito. Importa sabermos que isso a aproxima, ainda mais, da topologia lacaniana. Se, tal como afirmava a artista, o instante do ato é irrenovável e existe em si, de modo a necessariamente incorrer em nova significação se submetido à repetição, aproxima-se da imanência da experiência sexual não apenas esse aspecto, mas também pelo já citado investimento do desejo. Um mergulho profundo na interioridade, *Caminhando* era um ato de destacar a subjetividade “suscitando o íntimo *na arte e como arte*”<sup>183</sup>, como o fora a trajetória das proposições de Lygia Clark, respaldadas na busca por trocas entre pessoas que enredassem ficções. A obra era o próprio fazer.

A mesma fita modelo de Moebius fora utilizada em *Diálogo de mãos* (1966), atando as mãos de duas pessoas juntas, cada uma por um lado. Clark e Hélio Oiticica foram os primeiros a experienciar aquela vivência. Vivência porque, neste caso, atuavam os sentidos e reverberavam em uma desordenação entre o eu e o Outro. “Trata-se de uma reversão bidirecional da condição de corpo-sujeito para a de corpo-objeto e vice-versa, entre o sujeito do tato e a matéria tocada, o corpo do Outro, a relação entre carne e alteridade”<sup>184</sup>. A partir da troca se ativa a sensorialidade, a partir da sensorialidade se percebe a si, a partir da percepção de si se envereda às questões do corpo e do eu, onde grande território é constituído pela sexualidade humana. O toque do outro é do outro, do

---

<sup>182</sup> Herkenhoff, *Invenções da Mulher Moderna*, 158.

<sup>183</sup> Rivera, “Baba, falo, vagina,” 131.

<sup>184</sup> Herkenhoff, *Invenções da Mulher Moderna*, 178.

Outro e também meu, pois a extensão que sucede o contato da matéria é parte de mim afinal. Portanto, é nessa porção que o Eu ativa seu erotismo, sua libido.

Já em 1966, *Respire comigo* (1966), um de seus *Objetos relacionais*, ganhou o nome extraoficial de *grande falus*. Tratava-se de um tubo de mergulho confeccionado em borracha e que se fecha em circunferência quando conectadas suas extremidades, que ainda produzia um som próprio sob manipulação. Tal objeto podia ocupar diversas posições: sobre o peito, sobre o ventre, sobre a púbis, e até mesmo simulando ereções em mulheres. Por mais que não houvesse, na ocasião, o arsenal cultural que respalda os discursos *queer*, Clark se antecipou em elaborar uma forma de seguir em paralelo aos padrões estabelecidos por uma tradição histórica nas formulações de gênero, mas nas de sexualidade também. O efeito conseguido, já em 1966, ou seja, muito antes de estudos estruturados como os de Judith Butler, é um tremor nas bases do discurso dominante, que confere ao masculino o poder de possuir e atribuir identidades e à biologia a voz “unívoca” que a tudo isso endossaria a partir de detentora da verdade científica sobre os marcadores anatômicos.

Em *O Eu e o Tu* (1967), a artista pensou, *a priori*, em uma experiência a ser compartilhada por um par formado por integrantes dos dois sexos. A significação do trabalho insurgiria a partir da interação de um com o outro e as formas da roupa, através do ato presente de se fazer. A roupa é uma parte importante do trabalho, visto que veste, de uma só vez, o casal; é inteiriça. Além disso, contém vários bolsos preenchidos por diferentes materiais. Ao explorar esses materiais, tanto em sua parte da roupa quanto na do outro componente, existe uma possibilidade de aproximação do corpo do outro. Há um cordão que une os sujeitos. Ele pode ser entendido como uma representação da exploração em que o homem e a mulher estão envolvidos, o que pode, por conseguinte, ser interpretado como visadas sexuais e de gênero. Enquanto os olhos desses sujeitos

estão cobertos por máscaras sensoriais, anula-se a performance de gênero, neutraliza-se feminino e masculino, posto que eles se tornam a própria experiência sensorial como um todo. Para além disso, essas cavidades das roupas, a serem investigadas no traje do par, se imbuem de uma condição de “sugestões metafóricas do seu próprio sexo, ou seja, [a partir de que os sujeitos] descubrem ‘seu próprio sexo no outro’”<sup>185</sup>. Não se limita, contudo, a esse destino. É possível experienciar, sim, as latências feminino/masculino de cada unidade identitária, mas também vivenciar uma descoberta, a partir da troca, se pode haver entrega ao outro ou se é devido fechar-se em si.

*A casa é o corpo* (1968) reproduz, mais uma vez de modo pautado pela fenomenologia do sujeito sensorial, o caminho percorrido no momento do surgimento da vida. O túnel de oito metros é composto por diversos materiais dotados, cada um, de sua função simbólica. Esse modelo da vagina feminina tem, em cada um dos dois orifícios, elásticos tensionados que remetem ao rompimento do hímen cada vez que são esticados para a entrada do sujeito. Aí então, já passamos a uma simulação do próprio coito, da penetração. A conotação erótica dessa obra se aproxima de *O Impossível* (1946) de Maria Martins na medida em que assume essa mulher como sujeito “desejante pleno e, ativando sensações, à vivência da metáfora do coito”<sup>186</sup>. Se à entrada é esse o mote, à saída temos o simulacro simbólico do nascimento. Todo o ciclo da reprodução é contemplado.

Mesmo sua arquitetura era orgânica. O corpo era a casa e a casa era o corpo. A partir dos anos de 1960, percepções sensoriais transbordantes eram registradas em seus escritos e suas obras. Como todos, a artista também atravessava períodos de desidentificação com tal casa, aquela que nos abriga desde o ventre. Nesse sentido, Sabrina Fontenele (1981) e Bruna Bonfim Guimarães (1988) estabelecem um paralelo

---

<sup>185</sup> Rivera, “Baba, falo, vagina,” 205.

<sup>186</sup> Herkenhoff, *Invenções da Mulher Moderna*, 178.

dessa fase com a série *Maison Femme* (1945-1947) de Louise Bourgeois. O ponto é que ambas estão a trabalhar sobre esse corpo que abriga, mas em uma frágil membrana. É verdade que a vertente de Bourgeois é um tanto mais feminista, abordando problemas relacionados às demandas familiares impostas às mulheres. Mas Clark também coloca a mulher em centro quando trata de uma potência gestante e, assim como aquela, aderindo detalhes autobiográficos ao pensamento que sustenta a temática da obra.

Em 1970, a artista escreveu um diálogo intitulado “Meu corpo”, que tratava das mudanças que seu físico e emocional sofreram ao longo de sua vida, destacando seu próprio nascimento, o coito, a gestação e o parto de seus três filhos (chamados de “criancinhas”). A última frase do diálogo entre dois atores afirma: “Somos um pasto de desejo onde fecunda o espermatozoide. Desejamos, amamos, morremos. Amamos, morremos. Morremos”<sup>187</sup>.

Esse corpo é a casa, porque dispensa um recinto que o acolha. Porque o corpo é a casa. É a casa porque, segundo a própria artista, o ser humano é um organismo vivo e, portanto, envolve em suas dinâmicas do ser a própria inversão de conceitos. Assim sendo, o corpo é a casa, esse espaço de “coletividade e convívio com outros seres, passando a assumir a função de casa e demonstrando assim a introversão do espaço”<sup>188</sup>.

Enquanto na Europa, Clark submetia-se a psicanálise com Pierre Fédida (1934-2002), para quem “a realização do prazer traz fantasmas de ruptura e perda do objeto do desejo, o que, por sua vez, resulta numa fantasmática de devoração do objeto para evitar sua perda”<sup>189</sup>. Não por acaso, foi nesse período que a artista fez experimentos sobre corpo coletivo, baba antropofágica ou canibalismo. Fédida equipara à organização sexual primeira, aquela que precede a genital, isso é, à fase oral freudiana a canibal, o que termina

---

<sup>187</sup> Sabrina Fontenele e Bruna Bonfim Guimarães, “Construção e abrigo: o espaço arquitetônico em Lygia Clark,” in *Lygia Clark: Projeto para um planeta* (São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2024), 125.

<sup>188</sup> Fontenele e Guimarães, 125.

<sup>189</sup> Herkenhoff, *Invenções da Mulher Moderna*, 176.

por proceder, no caso das experimentações de Clark, uma vez que conformam processo de incorporação e retenção.

*Baba Antropofágica* (1969) estende esse pensamento de devoração no sentido de uma fantasmática da artista que é transmitida aos outros participantes da vivência para que eles ali “a enriqueçam com as suas próprias fantasmáticas: então é uma baba antropofágica que vomito, que é engolida por eles e somada às fantasmáticas deles vomitadas outras vezes... Eis aí o que chamo de cultura viva”<sup>190</sup>. Rivera acrescenta a dimensão de transição entre dentro-fora-dentro, onde a baba assume o papel de expulsão a retomar e revirar a mesma antropofagia outrora proposta por Oswald de Andrade.

Contudo, é preciso que se diga, o antropofagismo dos primeiros modernismos apregoava que só lhe interessava o que não lhe pertencia, ao passo que no caso de Clark essa dinâmica de devorar o outro abarcava o progresso na amplitude do Eu pela consideração daquilo que não o constituiria *a priori*. Essa antropofagia pode decorrer de uma fome simbólica que se funda no vazio da falta incontornável ocasionada pelo caráter inalcançável do objeto do desejo, o objeto *a*. E, ademais, percebe-se alicerçada sobre o caráter relacional da obra, a partir do qual o Eu pode se externar para expandir. Existe um propósito nessa ambiguidade em tratar da “natureza dupla do amor e da sexualidade: o fio de linha é, ao mesmo tempo, sensual, pois é entrelaçado como uma expressão de amor, mas também é suficientemente sufocante para que ele peça ajuda para se desembaraçar ou se libertar de suas amarras”<sup>191</sup>.

---

<sup>190</sup> Clark, citado em Paulo Herkenhoff, *Invenções da Mulher Moderna*, 176.

<sup>191</sup> Maria Angélica Melendi, “Para construir novas casas e desconstruir velhas metáforas da fundação,” in *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* (São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018), 230.

A fase sensorial de Lygia Clark envolve o sujeito da percepção via seus sentidos, para que experiencie “seu próprio corpo através de sensações táteis em objetos exteriores a si... é o homem que assegura seu próprio erotismo”<sup>192</sup>, (re)descobrimo-se, sentindo-se, experimentando-se. Outro aspecto importante é o aparente paradoxo de que se está em isolamento – posto que a obra veste e cobre quem a performa – mas, concomitantemente, integrado ao todo. Isso quer dizer que, mais uma vez, o sujeito é sujeito ativador do próprio erotismo.

E isso se aprofunda nos *Objetos relacionais*, na maioria criados na segunda metade da década de 1960. De acordo com a própria Clark, cada um dos objetos relacionais não tem “especificidade em si... é na relação com a fantasia do sujeito que ele se define [...] ele é alvo da carga afetiva agressiva e passional do sujeito, na medida em que o sujeito lhe empresta significado”<sup>193</sup>. Isso transforma a posição desse simples objeto no mundo, transpondo-o a um lugar onde passa a ser matéria viva na vida do sujeito através da sensação corpórea que produz.

Nas palavras performáticas da própria artista,

“Eu sou o outro”. Me sinto tão elástica e maleável que me adapto a toda sorte de contactos. Vivo toda sorte de situações secretas e imaginárias. O acoitar o pênis entre as pernas num quarto desconhecido. Parceira de um abraço visualizado num casal<sup>194</sup>.

Os *Objetos relacionais* proporcionam “sensações para as quais não somos capazes de atribuir significados totalitários”<sup>195</sup>, fundando em nós o estranhamento que integra a identificação do Eu, que, acrescentando-se, não pode ocorrer sem o outro nem fora de uma exterioridade do mundo, atingindo a radicalidade de se estar vivo. Através de um

---

<sup>192</sup> Clark, citado em Paulo Herkenhoff, *Invenções da Mulher Moderna*, 177.

<sup>193</sup> Clark, citado em Paulo Herkenhoff, 178.

<sup>194</sup> Clark, “Pensamento mudo,” 42.

<sup>195</sup> Quintella e Maia, “Lygia Clark,” 16.

descondicionamento dos sentidos, alcançar-se-ia uma consciência vital amplificada, baseada na interação com obras que habitavam a tênue lamela entre o real e o imaginário.

Depois de ver um livro de fotografias pornográficas percebi que meus trabalhos, proposições, eram muito mais eróticos que o livro que havia visto. [...] passei a pedir às pessoas que se tocassem sem medo e vivessem essa experiência erótica ainda proposta através de um objeto intermediário.

A percepção da carga erótica nos sacos cheios de pedras, nas máscaras-órgãos fâlicos, das mucosas do sexo no toque de um saco cheio de ar, da penetração no expelir a pedra entocada nesse saco, do seio pressionado pela mão, do entrelaçamento dos corpos copulando na passagem do túnel, da briga do macho e da fêmea por cima, por baixo, da passividade da fêmea deitada e do homem por cima, do acariciar-se a dois através do “diálogo”, o toque das pedras penduradas nas costas do homem que sustenta o túnel do nascimento – colhões, do hálito fresco ou fétido do parceiro nas proposições gestuais, cara a cara, poro a poro, suor, a promiscuidade de corpos lúdicos que se repelem, se entrelaçam, se agriem e esboçam o ato da multiplicação da espécie, a unificação do “profano” e do “sagrado”<sup>196</sup>.

A partir da segunda metade da década de 1970, tais objetos vão à condição de meio, deixando sua condição de fim. São empregados materiais simples que possam desenrolar uma relação sensorial entre corpo e mundo. “O artista se dissolve no mundo. Seu espírito se funde com o coletivo, permanecendo ele mesmo”<sup>197</sup>. Nesse passo, existe uma proposição subjacente de um deslocamento do devir do artista, que deixa de atuar na interpretação de um fato no mundo e passa a criar, ele mesmo, uma alteração no mundo através de uma ação direta, um espaço para a intervenção de suas reflexões conscientes ou não. “Sonho: Me vi nua, enorme, eu era a paisagem, o continente, o mundo. Em torno do meu púbis, pequenos homens construíram uma barragem. Barragem de contenção ou grande lago para todos nele mergulharem”<sup>198</sup>.

---

<sup>196</sup> Clark, “Pensamento mudo,” 43.

<sup>197</sup> Lygia Clark, “A propósito da magia do objeto (1965),” in *Lygia Clark: Projeto para um planeta*, PINACOTECA (São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2024), 34.

<sup>198</sup> Clark, “Pensamento mudo,” 43.

Na obra de Clark, o corpo núcleo é fragmentado, o que não significa necessariamente – e não o é, de fato – uma fetichização das partes. Essa é a razão pela qual assume o caráter de objeto parcial, enquanto alvo do desejo e/ou das pulsões. Nessa medida, faz sentido quando introjetamos o pensamento da artista sobre a antropofagia – que, além desse aspecto, vincula seu universo à história da arte brasileira.

Na época entre os anos de 1972 e 1975, quando a artista desenvolveu vivências do corpo coletivo na Sorbonne, evidenciou-se que seu alvo era a fantasmática do corpo, não o corpo em si – sendo *fantasme* um termo francês equivalente à fantasia freudiana. O relato dos integrantes era de grande importância, como ocorre nos processos psicoterapêuticos feitos em grupo. Tal como na ética profissional do psicoterapeuta, Clark não registrava esses relatos. Isso ressaltava a efemeridade das sensações vividas em cada proposição. Nos processos de troca desenvolvidos individualmente ou entre casais, a partir de 1976, unem *objetos relacionais* e técnicas terapêuticas, a exemplo do procedimento de relaxamento de Michel Sapir (1915-2002). Esse par de abordagens seria, posteriormente, sistematizado como *Estruturação do Self*.

Há secções, naturalmente não tão radicalmente delimitadas, em que, segundo Herkenhoff, seria

possível falar da perspectiva anti-edipiana (Gilles Deleuze e Félix Guattari), com sua perspectiva de transformação dos objetos parciais em máquinas desejanter. Entre os objetos relacionais, há situações como saco de plástico com água e conchas que são o mar entre as mãos ou almofadas pesadas no sexo. São objetos que estabelecem conexões com formas ligadas à existência, capazes de, por exemplo, genitalizar, enquanto método para tirar o sujeito de estado regressivo<sup>199</sup>.

---

<sup>199</sup> Herkenhoff, "Lygia Clark," 235-236.

Como podemos ver, existe uma espécie de fusão entre o caráter de trabalho artístico e o aspecto analítico pessoal. Segundo Rivera, o modo como isso se desenrola introduz, enquanto fabulação em troca, a implicação de uma criação de narrativas dissidentes quanto a sexo e gênero. No livro *Meu Doce Rio* (1984), “sistematiza e apresenta o que a artista caracterizava a Oiticica como ‘vivências’ alucinatórias de um mundo superarcaico, às quais se articulam ‘histórias, fábulas incríveis’ que teria criado em sua análise, ‘recriando a linguagem’”<sup>200</sup>. E é disso que se faz a obra da década de 1970: de uma recriação da linguagem através dessas dinâmicas fabulatórias que compõem, recompõem e constroem a si mesma.

A mesma autora, analisando uma longa carta de Clark a Oiticica, onde constam dados de uma breve autobiografia, catártica e dolorosa, supõe na narrativa textual uma “fala de gênero – ou seja, uma situação gera a que estamos submetidas todas aquelas que fomos ou somos meninas [...]: um violento arrombamento que dissolve os contornos do corpo”<sup>201</sup>. Segue o fragmento do texto em questão.

Jamais senti tamanha paz e alegria num contexto que antes me destruía completamente sendo insuportável a permanência no meio onde fui gerada com gozos, onde nasci entre dores e berros, onde quase morri de fome os primeiros meses de vida, onde cresci me sabendo fora da família, arrancando cada noite minha pinta, sinal vivido por mim como um estigma, prova que não era como os outros, afastando toda imagem dramática da minha infância, hospício entre loucas no banho de ducha, jogada na água gelada da banheira de madrugada dormindo ainda (meio de tratamento recomendado pelo médico da família) botes de cobras, cascavel, urutu, em baixo dos pés de menina na volta do sítio, caixa onde o pai levava as mesmas para o Instituto tirar o veneno fazendo com o mesmo o soro salvador, porão rastejante, cheio de escorpiões onde entrava para tirar o vinho do pai que queria agradar, os galos de briga que a menina pequenina raspava os pelos massageava na companhia do pai, assistindo a luta, o olho furado, o galo morte. A faca da empregada louca, corrida escada acima, o avô que acariciava contando toda a mitologia em linguagem crua e real, os pesadelos da

---

<sup>200</sup> Rivera, “Baba, falo, vagina,” 134.

<sup>201</sup> Rivera, 135.

gosma que saía da boca, que só a pouco tempo integrei e reengoli, o túnel sempre me emparedando, me separando como morta-viva, as unhas roídas até o sabugo, a feia, a enjeitada, a menina que fugiu de casa para vender doces com a preta Deolinda que chamava de Tia Olinda num fabuloso ato falho, a menina deflorada, assentada debaixo de uma arvore numa enorme passividade tendo os dedos das mãos e dos pés destroncados, pelo tio sádico morto, os murros que dei para competir, os gozos que senti nas safadezas de criança, a consciência que tinha um buraco para ser preenchido; o colégio, a primeira experiencia homossexual por falta de parceiro homem, quando fui alagada pelo desejo e virei mulher-menina, depois.... bem depois toda uma vida para recompor ou construir uma personalidade que nunca está completa, sempre numa enorme *décalage* entre o interior e o exterior<sup>202</sup>.

Acrescente-se que Clark conturbava os termos sexuais a partir de seu universo de fabulações, onde “o dentro é o fora”. Ocorre que a artista-autora chegou a mencionar, por algumas vezes, perspectivas diferenciadas sobre os sexos e promoveu o enaltecimento da posição da mulher dentro desse sistema. Um exemplo é quando caracteriza a vagina como um pênis interior e, no caso contrário, se referindo ao pênis como o avesso do molde, tendo sido esse, naturalmente, calcado no corpo da mulher.

Outra questão de gênero e sexualidade que os trabalhos de Lygia Clark tangenciam é a que se refere ao estrato *queer*<sup>203</sup>. Esse contato se faz em torno da realidade do estranhamento, cujo tónus se centraria em um movimento de apartar-se dos desmandos meramente biológicos e sociais às menções aos sexos, incorrendo, assim, em desarmar a estrutura que gira em torno dos padrões de gênero tradicionais. “Trata-se de embaralhar as cartas dos supostos alicerces biológicos que tentam naturalizar o jogo de poder no qual consistem, fundamentalmente, as estruturas de gênero, alterando-as ficcionalmente de maneira paródica ou inusitadamente alegórica”<sup>204</sup>.

---

<sup>202</sup> Lygia Clark, “Carta para Hélio Oiticica (Diário 1), 1971,” in *Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark*, <http://portal.lygiaclark.org.br/acervo/65570/carta-para-helio-oiticica-diario-1>

<sup>203</sup> É importante saber que o conceito *queer* só se expande e populariza anos depois.

<sup>204</sup> Rivera, “Baba, falo, vagina,” 138.

Essas elaborações paródicas de gênero, sim, retiram do território do natural/biológico a discussão de gênero, dentro da compreensão butleriana de dramatização. Isso nos é exemplificado pela colocação de Clark em entrevista ao filme de Mário Carneiro (1930-2007), do ano de 1984, em que afirma, acerca de seus procedimentos performáticos e terapêuticos, que seu trabalho seria embasado por uma teoria canibálica em que o bebê, ao nascer, se apropria da vagina de sua matriz e a guarda para si, encontrando melhora em seu estado psíquico a partir do momento em que consegue “vomitar” essa vagina – a qual, alerta, não é de natureza simbólica materna, mas, sim, algo praticamente dos próprios sujeitos. Após a longa convivência com essa vagina, tomaram posse e dela usufruíram. Mas a artista menciona que aquela não seria a vagina materna, mas antes uma apropriada pelo sujeito até o tal momento do expurgo.

É preciso, naturalmente, lançar mão de uma postura assumidamente anacrônica para olhar tais procedimentos e entendê-los dessa maneira. Mesmo assim, isso não os invalida. Afinal, o fato de uma coisa não ter um nome ainda não significa que ela não exista. Antecipando-se a todo um arcabouço teórico futuro, Clark e sua discursiva ocasionavam o desmoronamento da lógica falocêntrica, dos privilégios masculinistas por ela respaldados e de um regime de diferenciação sexual binária meramente biológica. O rol dos *objetos relacionais* se imbuía do espírito de fragmento de corpo, onde se incluía o *grande falus*, que atravessavam deslocamentos enquanto signo de demarcação de gênero.

De sexo se tratava desde a abertura da longa fábula, que faz do mundo um “grande bicho” – um dragão pousado no espaço – não percebido pelas pessoas. Ele teria vários sexos e copularia consigo próprio. Depois de sua morte surge a virgem, carregando nos ombros a “grande cabeça”, e elementos fantásticos vão se desdobrando em torno dela – inclusive “colhões densos e caprichosos aveludados”. A virgem peregrinava pelo mundo “prenha de todas essas riquezas não exploradas nem divididas”, diz a fábula; ela “tinha medo de sua potência e prazer”. Segue-se então

uma travessia alegórica por um rio, cheia de detalhes fortemente eróticos e de menções aos órgãos sexuais – em dado momento, por exemplo, um pênis interior é moldado pelos desejos da virgem, e um pouco depois ela desce por um dente de tigre como se “um lençol fosse caindo em cima de um gigantesco pênis vermelho apontado para o alto; penetrada da vagina à boca, é incorporada, faz parte dele, flor rara, uma só flor” [...] Mais adiante, a virgem deixa sair de sua vagina, “num grande gozo”, “o cacho de pênis, dele se desapropriando”<sup>205</sup>.

Para resumir aquilo que se segue a esse trecho da fábula, o aspecto canibólico vem à tona através da figura de um Ogro, capaz de recompor um corpo através do diálogo, na altura em que a vagina da virgem se nega a abrir-se. A virgem vê nos olhos do Ogro essa natureza canibólica. O que se desenrola, a partir daí, envolve uma perspectiva freudiana do canibalismo, onde a virgem devora o Ogro em celebração enquanto este se deixa comer; a virgem açoita verbalmente o Ogro e este se permite apenas ouvir; a virgem grita com o Ogro até que seque sua garganta e este apenas lhe dá de beber; da boca da virgem escorre a baba que a tudo alaga; a virgem tem suas costas abertas em uma grande boca antropofágica para devorar o Ogro e este se com ela dialoga; a virgem perfura o ânus do Ogro para deixá-lo abandonado à própria morte e este se deixa morrer. Por fim, mas não menos significativo, a virgem tem seu sexo transmutado em um polvo que sangra após deglutir o pênis do Ogro e este reclama enquanto a virgem ri.

É importante notar que a natureza experiencial e relacional da obra não alinha ou agrupa Clark aos artistas *performers*. Em seu caso, o corpo na obra não é o da artista, não é de ninguém; é um corpo que está sempre fora de quem o porta, a proposição de um corpo coletivo. As proposições são sua via de emergência, seja para terminar em fragmentação ou expansão. Tudo isso é um mergulho ao imo de cada um, por mais que aponte a união arte-vida aparentemente universal. E, ao longo de toda a sua caminhada artística, “o talento inventivo criador de Lygia Clark revela-se em cada trabalho com a

---

<sup>205</sup> Rivera, “Baba, falo, vagina,” 142.

mesma paixão e a mesma força. A capacidade de se dar inteira em cada obra, que caracteriza esta artista”<sup>206</sup>, impregna o conjunto totalizante de sua obra. Uma obra, aliás, que lida com o íntimo e o interior, faz-se claro agora.

Foi por causa da série *Objetos relacionais* e sua incapacidade de fetichização mercadológica que a artista se declarou não artista, ao tempo em que Oiticica a acompanhou sugerindo a supressão da obra de arte. Os dois, inclusivamente, souberam lidar com a mesclagem de um caráter internacionalizante ou universalizante a um aspecto local no que diz respeito à sua relação com a cultura. Isso é, superaram as dicotomias que envolviam o universal e o local, o tradicional e o moderno.

Apesar de amigos, os caminhos trilhados por Clark, Oiticica e Pape foram distintos. Clark alcançou a expressão das formas interiores ao meio do caminho entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade, o que alçou sua obra a uma situação de contínua demanda pela sensibilidade e pela participação do que seria dantes o observador. Oiticica, por outro lado, atinge as discussões sobre a subjetividade da arte através do processo de depuração de uma preocupação visual. E Pape rumo ao encontro com o fenomenológico a partir de proposições que abarcassem todos os sentidos manifestos. A essa última, daremos mais atenção em *Feminismos e a Reformulação dos Corpos*.

Nessa ordem dos sentidos, Hélio Oiticica fixou sua produção no plano *suprassensorial*<sup>207</sup> ao reivindicar a “percepção total” voltada para o sujeito em estado de disponibilidade nas reações *sociocoletivas*, diferenciando-a da “vivência *infrassensorial*” de Lygia Clark, cuja geometria implica devoração no pano absorvido “em nós mesmos”, na interioridade do sujeito e no território da fantasmática. Nos três artistas, a fenomenologia biopolítica reconhece o sujeito em estado de

---

<sup>206</sup> Ferreira Gullar, “Lygia Clark: uma experiência radical (1954-1958),” in *Lygia Clark: Projeto para um planeta*, PINACOTECA (São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2024), 193.

<sup>207</sup> O conceito diz respeito a uma percepção total que conduz à dilatação dos parâmetros sensoriais comuns, ocasionando a oportunidade de que se encontre o centro criativo interior de cada um e se possa despertá-lo.

articulação dos sentidos: Pape pautou a *plurissensorialidade*; Clark, a *infrassensorialidade*, e Oiticica, a *suprassensorialidade*<sup>208</sup>.

Nas associações psicanalíticas clarkianas, bem como nas antropológicas oiticicanas, é nuclear a existência de uma episteme da vivência, como nos afirma Herkenhoff, na qualidade de um “processo de conhecimento que, perdendo o afastamento, admite o envolvimento do desejo”<sup>209</sup>. Ativando um movimento psíquico contrário ao recalque e uma atitude de transgressão, esses artistas construíam suas obras, calcados, respectivamente, pela precariedade e pela adversidade.

Hélio Oiticica trabalhou o atravessamento dos campos limítrofes dos sentidos, jogando o espectador para uma posição absolutamente diferente de sua habitual passividade, envolvendo-o ativamente, rompendo assim os paradigmas da arte de seu tempo. “Já não há evolução, e sim anomalias; não há hegemonia, e sim heterogeneidade; não há autonomia, e sim aberturas. A passagem de uma coisa à outra não constitui uma relação dicotômica: o segundo termo, mais do que opor-se ao primeiro, ao excedê-lo, leva-o a uma nova dimensão”<sup>210</sup>. E jamais o fizera por gosto ou capricho, mas porque entendia que seu dever de artista era atender a necessidades, alterando o valor das coisas todas que se compreendem entre arte e vida, vida e arte. Nesse movimento, em síntese,

enquanto crítica as idealizações que ainda recobriam o domínio artístico e o cultural, abre uma pletera de intervenções singularizadas que destoam da mesmice e do conformismo artístico, cultural e político que dava a tônica do que denominou “diarreia” brasileira. A crítica à concepção imperante de obra, à mistificação do artista e do sistema de arte, enfim, à descentralização da arte, “pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial”, leva-o através de proposições em sequência à passagem da posição “de querer criar um mundo estético, mundo-arte, superposição de uma estrutura sobre o cotidiano, para descobrir os elementos desse cotidiano, do comportamento humano, e transformá-lo

---

<sup>208</sup> Herkenhoff, *Invenções da Mulher Moderna*, 192.

<sup>209</sup> Herkenhoff, “Lygia Clark,” 232.

<sup>210</sup> Gonzalo Aguilar, *Hélio Oiticica: a asa branca do êxtase* (Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016), 10.

por suas próprias leis, com proposições abertas, não condicionadas, único meio possível como ponto de partida para isso<sup>211</sup>.

É o que reitera sua apresentação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) junto ao Grêmio Recreativo Escola de Samba Mangueira, tradicional do carnaval carioca. Todos trajavam os hoje famosos *Parangolés*, capas multicoloridas. O grupo evoluiu em frente ao museu, com suas bandeiras e estandartes, conferindo movimento àquelas cores e ativando a sensibilidade de todos os presentes. O título *Parangolé, a priori*, referia-se às capas e estandartes, confeccionados em tecido e materiais absorvidos do dia-a-dia comum, performados pelo sujeito – condição *sine qua non* para o existir da obra. Mas esse corpo que o traja e movimenta não ocupava meramente uma posição de suporte para os *Parangolés*. Em verdade, o que ocorria era a incorporação do corpo à obra e vice-versa. O espectador de outrora agora desempenhava um ser ativamente participativo e indissociável do trabalho.

A sensualidade do samba da Mangueira foi crucial à qualidade de descondicionante “de códigos reguladores inscritos nos corpos e como contraponto à ‘excessiva intelectualização’ dos procedimentos artísticos”<sup>212</sup>. As peças trajadas subverteram o meio artístico, levando o samba das favelas para seus territórios e borrando barreiras entre formas de arte e entre ordens hierárquicas no campo cultural. Mais do que isso. Os *Parangolés* também embaçavam as fronteiras entre proposição que se converte em ato criativo e significação da obra dada pelo gesto do outro, isso é, entre artista e espectador, agora criador e criador.

---

<sup>211</sup> Celso Favaretto, “Prefácio,” in *Oitica: singularidade multiplicidade*, Paula Braga (São Paulo: Perspectiva, 2013), 17.

<sup>212</sup> Moacir dos Anjos, “As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oitica,” in *Revista ARS*, ano 10, n20, 2012, 26-27, <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/64418/67081>

Antes de definir essa obra como “Asa Delta do Êxtase”, o poeta brasileiro Haroldo de Campos (1929-2003), o compara ao manto de plumas da peça *Hagoromo*, que, durante a dança, desfaz-se no branco do céu, como na superposição dos suprematistas. Oiticica, em *Anotações Sobre o Parangolé*, assinala a dança como aquilo que revela a obra, suas camadas e suas partes. “Dançando com o ‘manto’ parangolé, o participante recebe a grande benesse, a ‘vivência mágica’ proporcionada pelo ‘espaço ambiental’”<sup>213</sup>.

Em primeiro lugar, o artista apontava que o primeiro “estandarte” já dava a ver sua relação com a dança e com o social através do próprio ato de carregar e movimentar a peça, em franca manifestação da cor no espaço. Percebemos ainda que a unidade estrutural dos parangolés baseava-se no próprio ato do espectador ao portar a obra, cumprindo com a totalidade expressiva sobre ela mesma.

Depois, a partir disso, podemos perceber a implicação do corpo na ativação da obra e não apenas. O corpo se enquadra enquanto estrutura da própria obra. É o coração responsável por bombear à “capa” o sentido do ato expressivo. E é ele que responde pela função de participação e de integrar a obra no espaço-tempo. O que Oiticica faz é somar isso ao interesse pela dança, sobretudo pelo samba, que constituiria, para ele, o auge da vitalidade da experiência, por conseguinte indispensável. Isso porque ela teria a capacidade de imbuir-se do papel de uma demolidora de preconceitos e estereótipos como poucas outras coisas. Mas não se trata aqui do processo intelectualizante de um balé, por exemplo, mas sim da dança “dionisíaca” que brota a partir do ritmo interior de um coletivo, alinhando no espaço-tempo o individual e o coletivo através do ritmo e do gesto. A transparência e luminosidade dos objetos-traje que impulsionam a dança

---

<sup>213</sup> Paula Braga, *Oiticica: singularidade, multidisciplinaridade* (São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2013), 113.

complementam a estética da estrutura que existe enquanto propositora de um estado inventivo, capaz de “investigar a elasticidade da arte” a partir da equação “conceitual + sensorial = experimental”<sup>214</sup>.

Mas o que os *Parangolés* têm de sexual? Por mais que se alegue que esse não configurasse o intento central do artista, o *Parangolé* trouxe à baila (literalmente) algumas questões. À primeira vista, podemos afirmá-lo um trabalho performativo transviado – onde tal vocábulo se refere, sob as diretrizes do dicionário, àquele que se desatrelou dos bons costumes, desencaminhou-se dos padrões vigentes. O professor Guilherme Altmayer (1974) levanta, através do termo *tropicuir* – cunhado pelo autor em diálogo com escritos de Oiticica, considerando a alegoria dos trópicos enquanto paraíso e em referência à Tropicália, junto ao *cuir*, tradução mambembe do termo estrangeiro *queer* – a visada das “brechas abertas pela ambiguidade e contracondutas estéticas de comportamentos sexo e gênero dissidentes [...] que gozam nas margens do indefinido”<sup>215</sup>. Essa característica, estaria ligada àquela que o autor afirma ser o maior contributo da América Latina à cultura ocidental: a derrubada de conceitos como unidade e pureza.

O que percebemos em Oiticica é um entendimento do mito da tropicalidade que suplanta os símbolos corriqueiros, no sentido de dedicar-se “à consciência de não se deixar condicionar por estruturas estabelecidas”<sup>216</sup>, potencial immanentemente revolucionário. Essa revolução se daria ante uma urgência de não se permitir a homogeneização e “purificação” da cultura brasileira, o que nos conduziria por um

---

<sup>214</sup> Braga, *Oiticica*, 160.

<sup>215</sup> Guilherme Altmayer, “De *tropicamp* a *tropicuir*: escritas das histórias da arte sexo e gênero dissidentes,” in *Revista Palíndromo* v14, n34, 62 (Florianópolis, 2022).

<sup>216</sup> Altmayer, “De *tropicamp* a *tropicuir*,” 66.

caminho do moralismo que dita o *status quo* brasileiro, absorvido de um modelo europeu, distante do que o artista percebe como Brasil diluído, o Brasil diarreia.

Outra questão se refere à heterogeneidade, absorviva de múltiplas percepções, diversos materiais de mil naturezas e situações as mais imprevisíveis. Há uma abertura ao senso da abjeção, isso é, em medida que Oiticica não estetiza a figura humana e os demais materiais que se pudessem considerar abjetos, mas cria uma crise na fruição a partir de seu deslocamento e, por conseguinte, sua inclusão no universo dos possíveis. O ataque ao sentido que desespera o espectador, partindo de um objeto informe transversalmente à tentativa do sujeito de expurgá-lo. E o abjeto é, por essência, marginal.

Outra característica repousa sobre a já conhecida antropofagia – agora surgindo como canibalismo – e se funda no experimentalismo. “Não existe a arte experimental, segundo o artista, mas sim o experimental, que não só assume a ideia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes”<sup>217</sup>.

A vanguarda entrava em questão na medida em que era preciso considerar as circunstâncias de um golpe militar e o contexto de subdesenvolvimento. Caetano Veloso (1942), muito acertadamente, endossava essa abordagem visto que, para o cantor e compositor, não se deveria “folclorizar” o subdesenvolvimento para assim compensar desafios relativos à insuficiência de meios técnicos. A ampliação do sensorial surge, dentre outras razões, como consequência dessa realidade. E não apenas. Através das práticas de experimentação, surgiam perspectivas inventivas a partir disso. O sujeito integral é arrebatado em sua totalidade e essa metodologia “comove-o em sua própria existência, [...] significa que o sujeito deve abrir-se para o outro, até diluir-se no impessoal

---

<sup>217</sup> Altmayer, “De *tropicamp* a *tropicuir*,” 67.

e no coletivo, levando sua arte até os limites da invenção”<sup>218</sup>, enquadrando-o em um fazer ético e engajado. Nesse ponto, Oiticica ia além. O artista propunha “transformações e rompimentos de comportamentos e contextos, que deglute e dissolve a ‘conivência’<sup>219</sup> [...] cínica, hipócrita e ignorante que produz uma espécie de conforto paterno-burguês que se nega a enxergar o Brasil como ele realmente é”<sup>220</sup>.

Então quando o artista tenta adentrar o MAM Rio, na exposição *Opinião 65* (1965), com os amigos residentes na favela da Mangueira e encontra resistência por parte da instituição, que proíbe a entrada do grupo, uma série de conflitos de aspecto político são ativados. Essa performance com os *Parangolés* levanta uma indagação ao limiar muito questionável e arbitrário entre aquilo que pode ser absorvido pelo sistema institucional de arte e o que não pode. “Desdobrando-se no fora, os parangolés testam o espaço público e buscam transformá-lo com imersões corporais e participações do espectador”<sup>221</sup>.

Figura humana em pauta, corpo vivo cativo em sua obra. As circunstâncias gerais não se opunham às obras propriamente, mas as aglutinam e extrapolam seus limites até a quase dissolução das mesmas. Esse “exercício experimental” dos *Parangolés* remete-nos às experimentações de Flávio de Carvalho. Inclusive, entram no espaço de poética quase andrógena quando do desfile dos trajes para o homem moderno dos trópicos. A imagem alegórica nos conduz a questionamentos de gênero e subjetivação da sexualidade. Concomitantemente, o Tropicalismo trabalhava sobre o “*medium*” da

---

<sup>218</sup> Aguilar, *Hélio Oiticica*, 14.

<sup>219</sup> O termo se refere a uma prática de convivência conivente com o quadro social do país.

<sup>220</sup> Altmayer, “De *tropicamp* a *tropicuir*,” 68.

<sup>221</sup> Aguilar, *Hélio Oiticica*, 17.

canção, através da qual articulava corpo, movimento, espaço público, poesia, melodia e artes visuais.

Tudo isso ruiu frente à ditadura rigorosa que promulgara o AI-5, inclusive porque o artista teve de se mudar para Nova York. É nesse momento que Oiticica menciona o “orgasmo-fogo”. O termo se refere a “um saber do corpo e uma manifestação da própria vida em que se aproximam o gozo, dor e autodestruição”<sup>222</sup>, momento esse em que sua poética se ocupa de uma política dos corpos na composição de uma arte que assume e desdobra saberes, limites e, principalmente, potências. Não se trata de uma representação ou uma figuração, mas sim de um ponto em que a arte “excede o limite do sensível para apresentar seu limite, [em que] o sujeito se perde”<sup>223</sup>. O sujeito comovido por esse horror que se intersecciona com o gozo, ou seja, pelo “orgasmo-fogo”, define um novo sublime muito diferente do kantiano, se encontra com esse ápice de afirmação extrema, onde o extremo se refere às situações de gozo sexual e/ou morte. Isso coincide com a tendência das discussões filosóficas da década de 1960, que incluem o erotismo e o princípio de prazer. Oiticica,

socialmente, relacionava-se ao abjeto e marginal; politicamente, celebrava os poderes do corpo, de novas percepções; historicamente, era uma leitura da tradição latino-americana e uma recuperação de um legado indígena ou pré-hispânico; vitalmente, convocava as cerimônias do êxtase e da destruição; artisticamente, colocava a questão do pigmento em uma constelação sensível e de consumo (já não de contemplação)<sup>224</sup>.

Oiticica estava interessado na invenção em si. Portanto, os elementos da obra não importavam como a obra total. E a invenção que o detinha era aquela cuja experiência advinha da necessidade e reverberava no suprassensorial. Segundo Henri Bergson (1859-

---

<sup>222</sup> Aguilar, *Hélio Oiticica*, 27.

<sup>223</sup> Aguilar, 28.

<sup>224</sup> Aguilar, 30.

1941), acompanhando o pensar em Oiticica, tudo aquilo que se cria contendo invenção e liberdade traz o novo ao mundo. Portanto, a obra não consiste em uma criação, mas antes em uma invenção. “Criação remete a gênese, a um deus criador, que do nada cria algo bem acabado. A invenção, ao contrário, baseia-se em outras invenções e gera outras invenções, reordena e desestabiliza os signos; não cria, pois tudo já está aqui”<sup>225</sup>.

A palavra experimental, intimamente ligada ao conceito de sua arte, não foi escolhida à toa. As qualidades táteis a que busca Oiticica se realizam na experiência, assim como em Clark, a partir do contato com materiais oferecidos pelo mundo, não pela tradição artística, abrindo portas para o acaso da experiência e da sensação. Esse jogo de forças se propunha nos esquadros do museu e do espaço público. Como em uma explosão de gozo, “um cenário de energias com toda a instabilidade, potência, necessidade de relações e dificuldades de conservação próprias da energia”<sup>226</sup>. O sensorial passava, então, a exigir, por parte da crítica, um reposicionamento, tornando seu Norte as questões culturais e não mais exclusivamente estéticas. Em razão de tal alteração de quadro, o Ferreira Gullar cunhou o termo “pós-moderno” para dar conta dos novos caminhos da arte – além de “máquina sensorial” e “exercício experimental da liberdade”, sendo este referente à conceituação da arte e aquele ao corpo do artista.

## Do Informe ao Abjeto

Os termos *informe* e *abjeto* possuem, em sua cunhagem, a mesma origem autoral. Ambos se fundam sobre a ciência da heterologia, segundo a qual o universo é um

---

<sup>225</sup> Braga, *Oiticica*, 93-94.

<sup>226</sup> Aguilar, *Hélio Oiticica*, 13.

grande centro de aleatoriedades e forças que a nada se igualam. Georges Bataille lhes deu origem ainda na aurora da década de 1930, quando editor da revista *Documents*<sup>227</sup>. É importante que se diga que, apesar da proximidade entre alguns aspectos dos conceitos, não são cognatos.

O informe conserva, em sua significação, o caos. “Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas a tarefa das palavras. Assim, informe não é apenas um adjetivo [...], mas um termo que serve para desclassificar, [não] exigindo geralmente que cada coisa tenha a sua forma”<sup>228</sup>. O termo informe, primeiramente pensado por Georges Bataille em seu Dicionário Crítico, publicado na revista *Documents*, dizia respeito a uma falta de uma forma significativa ou significado, além de “evocar um processo estético, moral e de degradação física, um [movimento] de ‘trazer as coisas ao mundo’ por meio de despi-las de referências elevadas”<sup>229</sup>. Ele se funda sobre os destroços da representação, sob o jugo da qual tudo se assimilava à forma e cuja crise impacta diretamente sua abordagem.

Entendemos o abjeto como uma corrente de desenvolvimento artístico cuja natureza o aproxima da sexualidade em sua individualidade e em suas implicações na estrutura social. Tal como veremos nos trabalhos mencionados, o abjeto alcançou muito além da pura escatologia, escatologia esta que por vezes se executa como ferramenta nesse processo de enfrentamento de mecanismos psíquicos – lembremo-nos do trauma em posição central – e, como que por conseguinte, padrões socioculturais; uma camada de fisicalidade que trabalha esses mecanismos esteticamente. Esse conjunto é composto por obras essencialmente transgressoras. Do universo do indivíduo à esfera social, o que

---

<sup>227</sup> Editada entre 1929 e 1930.

<sup>228</sup> Bataille, *Documents*, 147.

<sup>229</sup> Athanassoglou-Kallmyer, “Ugliness,” 291.

elas operam é um enfrentamento, a transgressão batailleana, que consiste justamente na suspensão do interdito para realização do desejo.

Desde suas publicações, os conceitos têm, em maior ou menor medida, se envolvido com a história da arte do Ocidente. Mas ao usarmos esse recorte geográfico, não estaríamos ainda nos referindo ao Brasil, onde seus ecos ganham força apenas a partir da década de 1960, inicialmente por via da literatura. O aprofundamento do que consideramos informe e abjeto ocorre na arte, sobretudo, ao lançarmos o olhar sobre os últimos anos da década de 1960 e estende-se até a contemporaneidade. Podemos confirmá-lo através do atravessamento da obra de Antonio Dias (1944-2018), um artista nordestino cuja atuação colaborou para uma guinada na pintura brasileira, que deixou de ater-se ao modernismo figurativista e nacionalista em busca de uma nova estética, e construiu uma trajetória de progressiva implicação do corpo aos trabalhos.

Antonio Dias encarnou a figura de um líder ante sua geração, um artista que fazia arte pela “necessidade de dizer”. Tal geração “se afirma em uma zona neutra entre arte e vida, entre a forma e o orgânico, fazendo-se representar diretamente por fragmentos do mundo, recuperados e imersos na dimensão da arte”<sup>230</sup>. Onde se posiciona a questão da forma neste momento? Ela se torna a possibilidade explorada pelo artista dentro de um panorama em que tudo se tornou mercadoria, parte daquilo que os animava e que se tornara um sentimento ambivalente e oscilante entre depressão/desespero e exaltação da vida com suas surpresas.

A obra de Dias escapa aos paradigmas e é insubmissa às descrições rasas que pretendam traduzi-la. “São algo mais a contar do lado do intraduzível, dos lados onde o

---

<sup>230</sup> Oliva, “Modelos de tolerância linguística,” 25.

deserto e o universo se encontram e se ignoram”<sup>231</sup>. O artista tem sua própria cartilha, a partir da qual aglutina a patologia, “incluindo a violentação da sensorialidade pela pornografia. A inervação do signo é o modo como a materialidade realiza seu esforço, que é dor e prazer, pulsão e razão”<sup>232</sup>. Ela abarca desde a visceralidade típica dos anos de 1960 até a estruturação do signo. E recobre-se de diferentes “peles”, como as serpentes, migrando entre *mediuns* que adequam sua corporeidade ao seu cerne.

O signo ganha potência ao se depurar até a aridez extrema, seu modo mínimo de existência, bem mais adequado à tradição brasileira (com sua tendência de redução ao essencial, típica da cultura da sobrevivência) que a gramática minimalista. Esta raramente dá conta do desenvolvimento da arte brasileira, dado que o minimalismo é uma opção pela parcimônia em meio à afluência, ou seja, uma tentativa de administrar o excesso, não a escassez”<sup>233</sup>.

Em *Solitário* (1967), dois cubos pretos engendrados, um deles constando de um orifício, de onde sai um volume vermelho, ativam o desejo tátil a partir do material de borracha que constitui tal volume constituído fálico. Os elementos pretos nos falam de uma distância como fonte geradora dessa necessidade de contenção de uma explosão visceral. Uma sensibilização similar à que vemos em *Dans Mon Jardin* (1967). Nesse objeto, de base retangular igualmente preta, duas formas se revelam e projetam a partir dos orifícios. Uma, ao topo, em cor *off white*, exhibe novamente a forma fálica. A escolha da cor mais apaziguante condiz com a falta de rigidez, insinuante de ereção, presente em *Solitário*. Pouco abaixo, em outro plano, uma espécie de almofada rósea, remete-nos a uma língua rompe o invólucro preto. Um mote de desejo permeia ambas, provocadoras e

---

<sup>231</sup> Jorge Molder, “Introdução,” in *Antonio Dias*, Paulo Herkenhoff e Jorge Molder, catálogo (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Cosac Naify, 1999), 8.

<sup>232</sup> Paulo Herkenhoff, “Antonio Dias: nexos entre diferenças,” in *Antonio Dias*, Paulo Herkenhoff e Jorge Molder, catálogo (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Cosac Naify, 1999), 28.

<sup>233</sup> Herkenhoff, “Antonio Dias,” 29.

libidinais. Mesmo partindo de geometrias pretas, não se tornam apagáveis as relações de fricção do poder e da libido.

Paulo Sergio Duarte (1968) nos diz que esse fora um grande momento na história da arte, quando se havia em conjugados os *Parangolés* e *Bólides* de Oiticica, as investigações incríveis de Clark e as obras políticas e formalmente revolucionárias de Dias. Segundo o autor, “ninguém encontrará um campo de tensão formal tão denso quanto nesses trabalhos. Se aceitarmos que a forma nunca está desligada do conteúdo, se pensarmos a forma em forte interação com seus temas, vamos ter aí um dos elevados momentos da arte contemporânea”<sup>234</sup>. Por esse campo de tensões, onipresente na pintura de Dias, entendemos campos pulsionais.

Em verdade, mais do que um grande nome de sua própria geração, Dias servia de elo “entre três gerações fundamentais da arte brasileira: o modernismo, o neoconcretismo e os artistas dos anos 70. A obra de Dias é, assim, um nexos entre essas diferentes posições”<sup>235</sup>. Fez ser possível: em um primeiro momento, unir densidade de *pathos* e rigor formal; depois, o deslocamento da crise do sujeito para sua transmutação em sujeito linguístico, entendendo, neste contexto, o artista como um agente político de criação; e, por fim, se coloca em uma posição em que elabora sobre campos de pensamento como a fenomenologia da percepção e a recuperação traumática do sujeito, desenvolvendo um mecanismo de resposta à violência que se impõe baseado na politização, a exemplo de sua utilização da cor vermelha.

Nesse momento da história, no Brasil, “à arte como representação absoluta, passa-se a responder com uma mentalidade que tende a colher o mundo nas suas secreções

---

<sup>234</sup> Paulo Sérgio Duarte, “Exigência reflexiva e rigor poético,” in *Antonio Dias*, Paulo Sérgio Duarte e Achille Bonito Oliva (São Paulo: Cosac Naify, 2015), 191.

<sup>235</sup> Herkenhoff, “Antonio Dias,” 27.

horizontais. Um mundo que se apresenta com aparente falta de necessidades e em contínua ejaculação de imagens que se reproduzem”<sup>236</sup>. Dias mesclava problemas de natureza ético-social àqueles de ordem pictórica-estrutural, tangenciando o processual referente à desconstrução do suporte da pintura, a partir do que estabelecia ligação com a teoria de Gullar acerca do Não-Objeto (1959)<sup>237</sup>.

Entretanto, o artista não se limitava por tais balizas. Unia o fazer da arte em consciência dos problemas do país a uma noção “pé no chão” de realidade, especialmente tendo em conta o cenário da ditadura militar em curso no Brasil de então.

É-nos impossível olhar diretamente para o problema posto em questão. Contudo, nos é por ele ofertada sua transfiguração. E nela podemos sempre ver uma “sombra” adicional que toma a forma de um *plus* que, não pertencente ao reino das ideias, nos ronda com amarras outras, díspares daquelas de natureza reflexiva, mas sim da ordem do “indizível”. Tal transfiguração em forma segue caminhos que avançam para muito além do problema a que devem sua origem. E “a sua força é em tudo idêntica aos seus limites materiais: numa palavra, à sua presença. E esta é inultrapassável, é apenas ela”<sup>238</sup>. Confluem, assim, o inclassificável, o indizível, aquilo que é informe. Adere-se, o trabalho, à “ideia anti-burguesa de desejos e necessidades básicos humanos que iria extrudar nas explosivamente disruptivas imagens *informe* em literatura e arte”<sup>239</sup>.

---

<sup>236</sup> Oliva, “Modelos de tolerância linguística,” 25.

<sup>237</sup> De acordo com a Teoria do Não-Objeto, este “não é um antiobjeto, mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se tende à percepção sem deixar o resto” Ferreira Gullar, *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta* (Rio de Janeiro: Revan, 1998), 289.

<sup>238</sup> Molder, “Introdução,” 8.

<sup>239</sup> Amelia Jones, *Sexuality* (Cambridge: MIT Press, 2014), 16.

Tido por alguns como membro do grupo entendido como nova figuração<sup>240</sup>, “ele toma o homem e o atravessa, desconstruindo sua integridade, perscrutando-o com uma visão de raio-X – para, através dele, ‘dizer’ da relação que tinha ‘com sua carne maltratada’”<sup>241</sup>. Na realidade, Dias não se vincula a qualquer estilo, sendo fiel aos processos de problematização, que lhe são caros, não a uma fórmula formal. Tendo em mãos uma questão, ele a explora e exaure toda a sua potencialidade. Isso não quer dizer, de forma alguma, que não haja uma identidade em sua produção. Existe, por parte do artista, o controle sobre o sentido da obra. “Seu horizonte estende-se da concisão conceitual e da desmaterialização até a máxima exacerbação material. Mas sempre, nessa trajetória, há espessamento do signo, consequência de procedimentos voltados para uma maior aridez, politização, transmutação e re-significação”<sup>242</sup>.

A rigor, Dias extrapola. Extrapola materiais, limites e corpos, sensibilidades e sentidos. Afastado do idealismo por seu ceticismo, ele recolhe e acolhe a violência contra o corpo, sem, contudo, retê-la. Ao contrário, lança-a de volta à circulação e, utilizando-se do aspecto tátil, acresce-lhe do apelo libidinal, quase pornográfico. “Os volumes macios e viscerais de Dias recusam a figuração muito descritiva. Em vez disso, voltam-se à fantasmática. Pelo tato ou olhar tátil, o corpo fragmentado provoca sensações no plano da libido”<sup>243</sup>. Isso aparece como um desafio, uma provação a respeito do tabu que veta o toque ao objeto de desejo, seja um conteúdo sexual ou de arte. O que isso nos diz?

---

<sup>240</sup> As correntes criativas figurativas mantiveram-se sempre em atividade, fizeram parte essencial das vanguardas e compuseram uma parcela robusta do que seria a arte contemporânea. Observamos que “o artista mudou sua atitude diante do objeto, instaurando novas poéticas – que rejeitavam a imitação, mas aceitavam o figurativismo” (Luz, “Arte no Brasil no Século XX,” 167). No Brasil, houve uma influência da *pop art* americana, no sentido de ter a sociedade de consumo como fonte de suas imagens e posterior manipulação delas, ou seja, como mudança dos parâmetros de ação diante do objeto. “Livre da regra e da norma, a figura surge de um modo autêntico e verdadeiro” (Luz, “Arte no Brasil no Século XX,” 167).

<sup>241</sup> Luz, “Arte no Brasil do século XX,” 168.

<sup>242</sup> Herkenhoff, “Antonio Dias,” 28.

<sup>243</sup> Herkenhoff, 35.

Que esses traços nos conduzem por um caminho que aponta às complementaridades dicotômicas: desejo e proibição, transgressão e lei, ambivalências estruturantes no caso das obras deste artista.

Portanto se o “signo” do mundo é estruturado através da condição do duplo, o inconsciente opera no mesmo princípio. Freud havia descrito isso como a compulsão a repetir; nos anos de 1960, o psicanalista francês Jacques Lacan recodificaria isso semioticamente dizendo que o inconsciente é estruturado como uma linguagem. Redobrar, então, é a condição formal dos dispositivos do inconsciente<sup>244</sup>.

Os fantasmas são, para Krauss, aquilo que habita o cerne da estranheza. E essas figuras encarnam o papel de próprios duplos dos vivos. Esses são tomados pela estranheza justamente quando são redobrados pelas imagens daqueles que já não vivem. De acordo com a elucidação de Freud, os duplos produzem essa condição em razão do regresso dos estados primeiros de temor. Um destes estados decorre do que se refere ao poder de controle que a criança crê ser capaz de projetar sobre o mundo, o que é impactado pelo encontro inesperado com os duplos de si, prontos para amedrontar e atacar. Outro possível estado, bastante recorrente, é aquele que se conecta à ansiedade de castração, onde o que amedronta agora é o vulto de um duplo fálico de outrem. “Mais genericamente, Freud diz, qualquer coisa que nos lembre de nossa interna compulsão à repetição vai nos atacar como estranhos”<sup>245</sup>.

Essa repetição aparece em sua estética da violência, inquestionavelmente referente à política brasileira de então, onde se enfrentava uma ditadura rigorosa em concomitância ao quadro de marginalidade em relação ao mundo capitalista. “A estética de Antonio Dias trama as fontes da violência política e sexual articuladas na sociedade

---

<sup>244</sup> Rosalind Krauss, “1924,” in *Art since 1900*, Hal Foster et al. (Londres: Thames & Hudson, 2016), 218.

<sup>245</sup> Krauss, “1924”, 219.

patriarcal. Desejo e poder convergem para as pulsões de morte”<sup>246</sup>. Sua obra constitui um contraponto à amorosidade, aspecto advindo diretamente do mundo que o rodeia, e porta uma transparência em relação ao corpo fragmentado pelas estruturas de poder. “O corpo insiste em apontar as dificuldades em se recompor como totalidade erótica, mostrando-se como presença de objeto parcial. Fragmentado, o corpo sofre e deseja”<sup>247</sup>.

Lembremo-nos, por um breve momento, do que marcou o ano seguinte, quando o artista vivia em Paris. Emergiam as manifestações da arte conceitual e seu racionalismo. As críticas ao capitalismo por inteiro e ao padrão de comportamento ocidental. O panorama terminou por se desenhar através da conquista dos direitos civis aos negros norte-americanos, da segunda onda feminista pela libertação das mulheres e, pouco depois, o ganho de terreno por parte dos gays através do movimento de orgulho gay. Ainda assim, havia larga distância da globalização, da transferência de valor do trabalho para o trabalho intelectual e financeirização do capitalismo, que dispõe de tudo e todos online, todos característicos de nossa contemporaneidade. Um dos aspectos de maior vulto dessa arte conceitual residia em seu conteúdo político frente às manobras e mecanismos do sistema da arte. Tal conteúdo não mais se propunha limitadamente ao aspecto cognitivo, mas se estendia a uma aplicação prática sobre o mercado da arte. Nesse ínterim, temos Dias deixando o território de suas fortes pinturas expressivas para se lançar ao caminho contrário.

*Poet/Pornograph* (1972-73) traz, em relação aos objetos anteriores, uma dialética de ruptura, onde “a ruptura dos círculos permite concluir que a circularidade do tempo sofreu um trauma e aponta para a descontinuidade, levando ao máximo a expansão

---

<sup>246</sup> Herkenhoff, “Antonio Dias,” 36.

<sup>247</sup> Herkenhoff, 36.

do vazio”<sup>248</sup>. É pautado por essa dinâmica que o trabalho se conserva na qualidade de metonímia do corpo; um corpo que até ocupa o espaço-tempo como inteiro, sem, contudo, ter algo em seu preenchimento que não o vazio. Libertam-se/liberam-se “a fantasia e a fala do poeta, assim como a fantasmática e o desejo do pornógrafo”<sup>249</sup>. Nesse momento, o corpo é o mote e protagonista, além da maneira como ele opera em função dos “dispositivos” de Foucault. É, então, um conjunto de dispositivos críticos investidos de forma estética. “Podemos bem pensar em dispositivos críticos ou contradispositivos, com os quais os artistas desconstroem as relações de poder vigentes ou as constroem para o indivíduo assumir o poder do seu próprio *self* (mente mais corpo)”<sup>250</sup>. A abordagem polissêmica do artista permitia a utilização de fragmentos de corpos, energia sexual, fluidos corpóreos, energia psíquica e outros elementos que estabelecem contraponto com esses, tudo em prol de uma estratégia política e estética.

Em *Duelo* (1976), o que vemos é um volume de articulações dos dedos, simulando um pênis com seus testículos, impressos em uma placa de bronze pintado similarmente a cimento. O pênis se insinua tanto como conjunto de volumes quanto no gesto que simula (dedo do meio suspenso como em *fuck*) ou ainda na própria posição utilizada para a penetração. Esse “pênis” conotado encarna, no gesto, o signo do falo. Novamente, aqui, vemos o aspecto híbrido de sua obra.

Anos depois, em *Diapason* (1988), o objeto se rende à bidimensionalidade da pintura. Nele, novamente uma forma fálica. Mas agora ela é um destaque na superfície pictórica de uma forma espontânea em grafite, com suas angulações e materiais nobres, como folhas de ouro e cobre. O falo ali colocado aborda, como muitas de suas obras, “o

---

<sup>248</sup> Herkenhoff, “Antonio Dias,” 43.

<sup>249</sup> Herkenhoff, 43.

<sup>250</sup> Duarte, “Exigência reflexiva,” 192.

cruzamento entre poder e sexo. A obra articula a presença de um objeto e de um fetiche. O fluxo de objetos parciais se desregula pela ação do artista”<sup>251</sup>.

Em seu texto acerca do artista, *Exigência reflexiva e rigor poético* (2015), Paulo Sergio Duarte menciona sua obra pictórica da seguinte forma: “a razão construtiva é a sentinela dos excessos. Coordena o trabalho, mas não é soberana; coordenar não é governar. Não é o superego que fiscaliza e inibe transgressões. [...] Tanto que as demasias se manifestam à vontade dentro dos limites, às vezes, transgredidos”<sup>252</sup>, pensamento ao qual arremata referindo-se à sua violenta contundência visual, que circunscreve não apenas o ofício de pintor, mas também o trabalho de artista, na reconstrução da totalidade da pintura, apesar da tensão interna da constituição da forma contra-expressiva, sendo a pintura a categoria que constituiria o centro de gravidade de sua obra.

Dada a força envolvida na atmosfera do termo elaborado por Bataille em 1930 e à sua compatibilidade com o cenário que se desenvolveu próximo aos anos de 1980, o *informe* foi retomado por Julia Kristeva e propagado entre as ciências, assim como na arte. “Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas a tarefa das palavras. Assim, informe não é apenas um adjetivo [...], mas um termo que serve para desclassificar, [não] exigindo geralmente que cada coisa tenha a sua forma”<sup>253</sup>. A revista *Documents*, por sua vez, relativizava os valores estéticos ocidentais e ainda o fazia relativizando os valores estéticos como tais. Essa operação é traçada e retrçada por Dias ao longo de sua obra, mostrando que além da compatibilidade com o conceito do *informe*, seu perfil condizia com aquele acreditado por Bataille.

---

<sup>251</sup> Herkenhoff, “Antonio Dias,” 38.

<sup>252</sup> Duarte, “Exigência reflexiva,” 178.

<sup>253</sup> Bataille, *Documents*, 147.

Jamais privilegiava um objeto por sua condição de beleza, tinha por intento jamais excluir aquilo que pudesse parecer insignificante ou repugnante, ou informe. E a escrita de Bataille se fundava justamente na teratologia<sup>254</sup> para delinear sua estética. Deste modo, o monstruoso lhe parecia interessante por seu feio aspecto. “Tendo em vista o ‘caráter comum da incongruência pessoal e do monstro’, o indivíduo é, enquanto tal, o lugar de todos os desvios”<sup>255</sup>. Sua fala rejeita tolhimentos, nela tudo se diz. E é justo por essa razão que expõe os tabus – não sem pagar o preço de, expondo um tabu, expor-se junto a ele. Essa “liber(t)ação” faz todo o sentido, visto que o que o autor deseja é precisamente a ruptura e o borrar das fronteiras.

*Todas as Cores dos Homens* (1995), por sua vez, exacerba a relação com o informe e a leva a caminho do abjeto. Se a vida seria percebida, equivocadamente, como uma elevação, houve, em partilha entre a teoria evolucionista e a psicanalítica, uma tendência à uma ereção da composição humana, que privilegia o superior em detrimento do inferior, onde assume-se uma escala em que as partes altas do corpo são privilegiadas em relação às baixas, a razão à materialidade falha, a beleza à abjeção. E as partes menos iluminadas seriam relegadas ao desgosto. Dias e Bataille se debruçam sobre, justamente, a ceara do obtuso, do obscuro, do mais “sujo”.

Longe de poder ter uma definição, segundo o autor francês, o *informe* poderia apenas – se é que se pode considerar esta tarefa menor ou tão somente – ter um papel a desempenhar, cujo trabalho consistiria em destruir o universo de classificações através de uma linguagem “de(s)classificadora”. “Nem forma nem conteúdo”, diz Bataille, “mas a operação que desloca ambos os termos”<sup>256</sup> é o que interessa. A heterologia conceitual

---

<sup>254</sup> Ciência dos desvios da natureza.

<sup>255</sup> Bataille, *Documents*, 27.

<sup>256</sup> Yves-Alain Bois e Rosalind Krauss, *Formless: a user's guide* (Nova York: Zone Books, 1997), 14.

batailleana nos envereda por um universo constituído igualmente por fatores homogêneos e heterogêneos<sup>257</sup>, sendo os primeiros identificados com nossos processos assimilativos, ao passo que os segundos se ligam aos movimentos de excreção. Nesta dicotomia existe uma permanente tensão, não sem prejuízo à heterogeneidade, excluída, junto com seu grupo de todas as violências fora do domínio do comensurável e da estabilidade assimilável, de toda a existência humana.

Na instalação, Dias multiplica o falo e o verticaliza. Nessa instalação – cujo enfoque suplanta o pensamento fenomenológico do espaço – frascos de vidro em formato peniano e suspensos por sua extremidade prepucial são preenchidos por materiais diversos, a exemplo de vinho, água mineral, malaquita com gesso, grafite e mijo. A fragilidade do vidro esvazia a virilidade dessas formas em ereção. Por outro lado, segundo Herkenhoff, o formato de esqueleto que esboçam constrói uma espécie de *Vanitas* em celebração da transitoriedade da vida. Isso porque os “testículos” desses pênis remetem aos ossos cruzados que simbolizam a presença pirata. Sexuais, esses tubos remetem mais diretamente a tubos de ensaio, cuja extremidade superior contém a abertura, essa assimilada a uma vagina, que resulta do acaso na moldagem do material. A referida instalação

debilita as leituras automáticas do falocentrismo em toda presença do pênis. Os frascos não têm o tônus de *Princesse X* [1916], de [Constantin] Brancusi [1876-1957]. A experiência transgressiva escandalizante, da qual *Fillette* [1968] de [Louise] Bourgeois [1911-2010] é exemplo, compreende o ataque à forma e ao sentido – a uma experiência descentrada, amorfa e não-fálica do prazer e do logos<sup>258</sup>.

---

<sup>257</sup> Dois polos estruturais: o homogêneo (campo da sociedade útil e produtiva) e o heterogêneo (lugar de irrupção do impossível de simbolizar). Com a ajuda deste último termo, ele especificou a noção de parte maldita. A heterologia era uma ciência do irrecuperável, que tem por objeto o “improdutivo” por excelência: os restos, os excrementos, a sujeira – a existência “outra” expulsa de todas as normas: o delírio, a loucura etc. (Plon e Roudinesco, *Dicionário de Psicanálise*, 644).

<sup>258</sup> Herkenhoff, “Antonio Dias,” 38.

O corpo fragmentado, que logo se torna objeto parcial, estruturante da presença de excertos de pele e/ou órgãos em contato com seus correspondentes simbólicos, constrói também a máquina desejante que constitui cada sujeito. Estabelecendo a conexão entre as pontas, o sujeito é constituído em um objeto parcial. Ainda assim, o desejo do fragmento transita ao desejo do todo. Esse processo que evolui do parcial ao total está implícito nesse contexto em que o olhar joga o jogo das pulsões parciais.

Se o que Bataille nos propõe encarar de outra forma é “o baixo” da heterogeneidade, acolhendo seu valor positivo na experiência afetiva, reformulando esse aspecto “decadente” em direção à forma subversiva, Dias consagrou-se aos seus olhos. Para ele, a arte falhou em aderir a uma radicalidade heterogênea/não assimilável; ela falhou por ser “prisioneira de sua antiga função catártica e, portanto, apesar de tudo, permanece um agente da ordem social: ela está a serviço da ‘homogeneidade’”<sup>259</sup>, o que não observamos, absolutamente, no percurso de Antonio Dias, sobretudo se o considerarmos sob o ponto de vista de uma homogeneidade opressora bem quista à ditadura em vigência no país durante seus primeiros anos.

Poderíamos utilizar o termo “dessublimação” para esse processo descrito pelo verbete. Contrária à sublimação kantiana e também à psicanalítica, conceituada por Freud, em 1905, para “dar conta de um tipo particular de atividade humana que não tem nenhuma relação aparente com a sexualidade, mas que extrai sua força da pulsão sexual”<sup>260</sup>, a dessublimação parte de um aparelho psíquico que se dota de sua corporalidade sexuada e arca com as componentes construídas e/ou vivenciadas a esse respeito – seja no passado ou no presente. Ou seja: esteticamente ocorre uma

---

<sup>259</sup> Bois e Krauss, *Formless*, 52.

<sup>260</sup> Plon e Roudinesco, *Dicionário de Psicanálise*, 734.

dessublimação das formas belas; psiquicamente, liberta-se uma sexualidade violenta; e historicamente resgata-se a sensação de repulsa.

O informe é tanto corpóreo quanto social – assim como o abjeto, tal como veremos adiante. O alto e o baixo, o Eu e o outro, o imaginário e o simbólico, a resultante da subversividade do trabalho... Numa sociedade que busca incessante e sedentamente uma homogeneidade. É a partir da entrada de suas condutas no universo da crítica de arte que a unidade que se conferia ao modernismo passou a ser fissurada desde seu interior, mudando a leitura atribuída a alguns trabalhos, inclusive, tomando a linha interpretativa de abordagem. Ele se presta a desfazer formas e criar novas más formas, não simplesmente apagar as formas existentes: “é uma forma na qual o desejo permanece apanhado, forma apanhada pela transgressão [...] transgressão da forma”<sup>261</sup>. O “puramente visual” só se presta à atividade sublimatória, de não engajamento do corpo na dinâmica da fruição, pouco interessante ou viável quando se trata de sexualidade ou do informe.

Segundo Duarte, poderíamos estar vendo sexo onde há outra coisa, atendendo ao nosso desejo. Para o artista, a autonomia da arte está sempre conectada com o mundo de modo complexo e perverso<sup>262</sup>. “Nunca a energia libidinal irá se esgotar de imediato no seu objeto, será desviada por caminhos nunca explorados [...] É o prazer de fruir e pensar ao mesmo tempo”<sup>263</sup>. Não é o caso de equivocidade possível em *Duetos III* (2000). O par de fotografias *polaroid* faz uma alusão claramente sexual ao ato de uma punheta. No instantâneo à direita, Dias aplica em seu dedo médio um cilindro plasticizado vermelho (similar àqueles de seus falos presentes em outras composições), dotando-o de conotação

---

<sup>261</sup> Bois e Krauss, *Formless*, 108.

<sup>262</sup> Lemos aqui a perversão no sentido psicanalítico.

<sup>263</sup> Duarte, “Exigência reflexiva,” 190.

peniana, principalmente quando o faz em concomitância com o gestual de *fuck*, onde os dedos se dobram e resta apenas o dedo médio em riste. Na imagem à esquerda, ele segura com firmeza esse mesmo artefato, dando à interpretação livre a simulação de uma masturbação. O título pode ser entendido como um dueto de imagens, pela composição de duas fotografias. Mas pode, e o faz com veemência, trazer o sentido de uma interação sexual.

Dias está constantemente a friccionar as convenções acerca das diferenças sexual, simbólica e social. Mas essa relação se daria fora dos limites tradicionais da arte. Esquecer-se-iam aspectos do belo e do sublime, conforme previamente mencionado. Dias adentra a zona da abjeção com suas peles cravadas por pelos, como em *KasaKosovoKasa* (1996), *Flesh Room With Anima* (1978) e *O Meu Retrato* (1967), e seus pênis revestidos em vermelho não eretos que invadem suas composições, a exemplo do que se mostra em *Acidente no Jogo* (1964).

Em *KasaKosovoKasa* e *Flash Room with Anima*, vemos o revestimento das luminárias e das paredes, respectivamente, com fotografias de seu saco escrotal com os pelos curtos, nos levando à esfera do abjeto. A mesma denotação podemos entender no caso de *O Meu Retrato* (1967), onde um simulacro de pele com pelos pontudos sai de uma gaveta aberta na parte inferior da composição. Historicamente, os pelos pubianos foram quase sempre considerados sinônimos de impureza. A abjeção refere-se a um estilo ou tema que envolve representações de elementos considerados repulsivos, grotescos, sujos ou degradantes. Com frequência, ela desafia as normas estéticas convencionais, provocando uma reação emocional intensa nos espectadores, onde não é raro o choque. Esse tipo de arte costuma explorar temas tabu, como a mortalidade, o corpo humano em estados extremos, a sujeira, a violência, entre outros.

A localização do abjeto neste contexto em que imergimos está entre a heterogeneidade batailleana e o real lacaniano. Ambos os conceitos – batailleano e lacaniano – ameaçam a estabilidade do sujeito, o que condiz com o conceito de Kristeva acerca do horror causado pela abjeção. Trata-se de um “real que tenta romper o simbólico; da busca por uma reprodução de experiências traumáticas a partir da imagem; do olhar ameaçador que parte dos objetos em nossa direção [...]”<sup>264</sup>.

O abjeto aparece no *Critical Terms for Art History*<sup>265</sup> como uma derivação processual do termo informe, do qual se aproxima profundamente em alguns momentos, se o tomarmos de forma textual, com base na literatura contemporânea que aborda este tema. Em verdade, o texto de Bataille sobre o informe, do início do século, foi referência para a formulação do conceito de abjeção cinquenta anos mais tarde, mesmo que não tão diretamente assim. Por essa razão, afirmamos existir uma relação atávica que os une. Mas os fragmentos das obras que com eles se relacionam são essencialmente diferentes. Enquanto o informe se preocupa com a dissolução das amarras da forma e da significação, grosso modo, o abjeto busca centrar-se nos desdobramentos de processos psíquicos do sujeito, inclusive assumindo sua escatologia.

Essa assunção de ponto de partida em Bataille se dá, mais abertamente, ao notarmos que seu pensamento sobre o abjeto – bem como seus outros escritos deixam claro – traz aspectos do que chama baixa materialidade, onde se inclui uma materialidade repulsiva e o uso de obscenidade e escatologia<sup>266</sup>. A recente conceituação de abjeto destacou-se no campo da arte e sua respectiva crítica a contar do princípio dos anos de

---

<sup>264</sup> Matheus Araujo dos Santos, *Imagem-Abjeto: um estudo sobre manifestações estéticas da abjeção*, Dissertação de Mestrado (Rio de Janeiro: Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013), 42.

<sup>265</sup> Robert Nelson e Richard Shiff, *Critical terms for art history*, eds. Robert Nelson e Richard Shiff (Chicago: The University of Chicago Press, 2003), n.p..

<sup>266</sup> Athanassoglou-Kallmyer, “Ugliness,” 291.

1980, quando Julia Kristeva nos propõe uma compreensão de que tal termo consiste em uma substância psiquicamente carregada, por vezes imaginada, que reside no espaço existente entre o sujeito e o objeto.

Apesar de Kristeva se orientar por Bataille na visão da subjetividade humana para criar “seu modelo influente do sujeito como persistentemente desestabilizado através da abjeção, através de excessivo, perverso ou outros aspectos socialmente inaceitáveis do desejo sexual, resultando em corpos penetrados e dispersados”<sup>267</sup>, seu interesse, diferente do de Bataille, ronda a esfera individual, partindo por uma direção que leva à constituição subjetiva. Para a autora, a abjeção é ponto fulcral nessa constituição subjetiva, uma vez que compõe uma região central da consciência de si que habita cada ser humano. Este se trataria de um processo como uma espécie de cisão entre o Eu e o mundo, indispensável exclusão daquilo que não constitui esse sujeito. Na verdade, não se pode dizê-lo sujeito nem objeto, embora ele se mostre dotado de recursos de ambos, exista no “entre” essas duas condições. Trata-se do “outro” que vem de dentro, aquilo que devemos expelir para proteger o nosso Eu. E essa não é a única relação ambígua de que o abjeto se faz. Existe um contraponto à repulsa inicial que nos causa o abjeto. Se por um lado, somos repelidos por ele em razão do medo que nos causa sua característica ameaça, somos também atraídos por ele através do mecanismo de desejo. Ele paira sobre condições e sensações conflitantes. “Fronteira, sem dúvida, a abjeção é sobretudo ambiguidade [...] não afasta radicalmente o sujeito do que o ameaça, pelo contrário, vive em perigo perpétuo”<sup>268</sup>. É nessa dupla relação da qual vimos falando que se dá a conexão entre o abjeto e o erótico. Quando o significado colapsa, o sujeito se vê perdido. E tem de lidar com as reações de

---

<sup>267</sup> Jones, *Sexuality*, 16.

<sup>268</sup> Julia Kristeva, *Powers of horror* (Nova York: Columbia University Press, 1982), 17.

estranhamento (desejo/repulsa, dentro/fora, familiar/desconhecido etc.) e até as contradições de seus sentimentos.

As fronteiras transpostas pelo abjeto não apenas regulam o que somos, nos configuram como um corpo adequado à ordem simbólica – um corpo que só assim pode ser dotado de uma identidade sexual e psíquica distante de nossas origens animais. Além de plurais e tendo pontos de partida diferentes, as abjeções se dão repetida e continuamente. Somos frequentemente atravessados pela repulsa. É natural – dentro da concepção de indivíduo e coletivo/social – que esse sentimento de repulsa gere, em contrapartida, um movimento de tentativa de expurgar o que não assimilamos como aceitável em nós – indivíduo e sociedade. “Virados para um corpo dessublimado, corpo transgressivo, [artistas] levantavam questões de identidade, sexualidade, gênero, questionando a natureza da transgressão simbólica e cultural”<sup>269</sup>.

“Tudo que pode ser visto como sagrado, divino ou maravilhoso. Deus só é sagrado nas mesmas bases que a merda”<sup>270</sup>. O materialismo exclui todo o idealismo, enquanto a heterogeneidade é aquilo que designa o que é excluído pelo idealismo. Dias põe de lado a idealização estética em prol da comunicação. Suas formas e escolhas de materiais e texturas conversam sobre um corpo que é real e sexual. É claro que sabemos ser a política uma de suas mais fortes vertentes, mas o corpo em sua obra também é político. É afrontoso e potente em sua sexualidade.

## Feminismos e a Reformulação dos Corpos

---

<sup>269</sup> Bruna Prazeres, *A convergência do abjecto e do obsceno nas imagens transgressivas*, Dissertação de mestrado (Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2015), 3.

<sup>270</sup> Bois e Krauss, *Formless*, 53.

No Brasil, as artistas mulheres vem se destacando desde o século XIX, fundamentais para a emergência de nosso modernismo tardio, mas somente na década de 1960 seus trabalhos passaram a implicar uma conscientização identitária, abordando questões como as proibições ligadas à sua sexualidade, família e participação política, mesmo que ainda excluídas do cânone da arte. Essas obras não foram produzidas porque as artistas eram mulheres, mas apesar de o serem. Abafadas por uma história da arte canônica e patriarcal, as mulheres aqui serão vistas por outro prisma. Um viés não marginalizante, sem os estigmas e as diferenças tão caros à narrativa do Ocidente, até mesmo acolhedor. Porque essas artistas foram e são de imenso contributo à arte contemporânea. Mas, infelizmente, não receberam o olhar merecido. Paulo Herkenhoff nos lembra que “também ainda não há, salvo iniciativas esparsas, uma interpretação suficiente para explicar tão forte presença histórica da mulher na arte brasileira entre o início do século XX e o presente. Quem explica tão desabrida coragem de tornar visível aquilo que era socialmente indizível?”<sup>271</sup>.

Esse apagamento é histórico e a alta complexidade dessas presenças também. Menos de vinte artistas da América Latina representam centenas, ainda que representem “partes intrínsecas e importantes de nossa história”<sup>272</sup>. Algumas são eclipsadas pelo fato de serem casadas com artistas reconhecidos, outras são “aceitas” por se enquadrarem no estereótipo de histeria, loucura e vitimismo. Mesmo tendo sido “as artistas feministas e o feminismo artístico [...] responsáveis pela maior transformação iconográfica do século XX”<sup>273</sup>, ainda que contracenando com a inovação do cubismo, a nova plasticidade da abstração e a reperspectivação do *readymade*. Isso porque retira a mulher da condição de

---

<sup>271</sup> Herkenhoff, *Invenções da Mulher Moderna*, 158.

<sup>272</sup> Cecilia Fajardo-Hill, “A invisibilidade das artistas latino-americanas: problematizando práticas da história da arte e da curadoria,” in *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* (São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018), 21.

<sup>273</sup> Giunta, “A virada iconográfica,” 29.

objeto e a traz para a linha de frente da criação com sua subjetividade. Em todo caso, sua estética costuma ser mal recebida como *kitsch* ou sem qualidade e de mau gosto. São obras que confrontam o *status quo*, altamente opressivo sobre a condição de ser mulher e artista. Mais ainda se fosse considerada sua posição geográfica periférica.

Apesar da forte presença de artistas mulheres na história da arte brasileira do século 20, muito se falou da inexistência de uma arte verdadeiramente feminista no Brasil; entretanto, mais recentemente e cada vez com maior frequência, vemos que trabalhos de cunho feminista de artistas como [Teresinha] Soares tinham sido efetivamente marginalizados das narrativas da história da arte, e mesmo nos círculos mais bem informados da arte contemporânea brasileira<sup>274</sup>.

A invisibilidade se tornou, ela própria, uma questão. Para olhar para ela, olhamos para o corpo e sua condição de sujeito, o que implicou uma alteração abissal na iconografia do corpo, em um movimento de “reconsideração completados temas e linguagens que desafiavam as classificações dominantes no corpo da arte”<sup>275</sup>, sobretudo, tendo-se em mente o contexto de país periférico em que se insere o Brasil.

Quanto mais nos aproximamos da produção que entendemos como arte contemporânea, mais essa história de “fronteiras por transpor e distribuição dos papéis por subverter [se diluem e passam a um cenário onde] todas as competências artísticas específicas tendem a sair do seu domínio próprio e a trocar seus lugares e poderes”<sup>276</sup>. Algumas criações artísticas mostraram interesse em confrontar diretamente o sistema social considerado opressor. E, de fato, questionaram aspectos como os papéis de gênero dentro da sociedade patriarcal, a marginalização dos grupos cuja sexualidade e/ou gênero

---

<sup>274</sup> Heitor Martins e Adriano Pedrosa, “Teresinha Soares no MASP,” in *Quem tem medo de Teresinha Soares?* (São Paulo: MASP, 2017), 14.

<sup>275</sup> Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, “Introdução,” in *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* (São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018), 17.

<sup>276</sup> Jacques Rancière, *O espectador emancipado* (São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012), 24.

escapavam a essa norma padronizada e, ainda, exibiam comportamentos considerados inadequados ou patológicos.

Iniciamos o texto referente à metodologia desta pesquisa mencionando o desvencilhar das artes dos cânones de beleza vigentes na arte ocidental até o século XIX. O que não mencionamos *a priori* é que esses cânones tratavam da beleza por e para homens heterossexuais investidos do poder patriarcal e colonizador. Esse paradigma não foi imediatamente ou facilmente quebrado (terá, realmente, já sido?) ou questionado. Esses objetos de arte e seus respectivos estudos eram de circulação entre homens. Mesmo os escritos sobre estética que visavam isentar o olhar, a exemplo da perspectiva kantiana, sustentavam “um modelo de estética que reconfirmava um sistema de privilégio que pode ser chamado somente de patriarcal (com todas as assunções colonialistas, sexistas e heterossexuais que suporta)”<sup>277</sup>.

Nesse passo, Lygia Pape (1927-2004) trabalhou bastante sobre dois assuntos controversos, visto que se tratam de dois dos sete pecados capitais, sendo eles a gula e a luxúria justamente. Sempre consciente daquilo que seria sua grande riqueza: “sua singular abordagem da sociedade brasileira alcançava uma extensão que até então nenhum outro artista tomou no século XX”<sup>278</sup>, incorporando francamente um viés heterotópico transcultural e trans-histórico. Nesse ínterim, Claudia Calirman (1968) nos coloca três questões centrais: “O que ela quer comer? Ela tem fome de quê? O que deseja?”<sup>279</sup>. Porque a gula não tem relação com a necessidade, mas com abuso e excesso. Do mesmo modo que o excesso se marca na luxúria, marcada pela pulsão sexual exagerada, gerando

---

<sup>277</sup> Jones, *Sexuality*, 384.

<sup>278</sup> Herkenhoff, *Invenções da Mulher Moderna*, 187.

<sup>279</sup> Calirman, “Lygia Pape,” 183.

uma busca demasiada por sexo, também um estado de coisas que diverge essencialmente da necessidade.

Desde 1967, em *Caixa das formigas* (1967), abordava tais temáticas. A caixa de acrílico transparente continha um pedaço de carne crua e formigas vivas. Ao fundo, era possível ler a inscrição “A Gula ou a Luxúria”. Exibida em *Nova Objetividade Brasileira* (1967)<sup>280</sup>, mostra ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio, tratava-se de uma obra que ia além dos limites da caixa, abrangendo interior e exterior, em viés literal e metafórico. Isso porque as formigas escapavam para outras peças da exposição, “principalmente obras de artistas masculinos, o que provavelmente dava certo prazer a Pape”<sup>281</sup>.

A artista apresentou, em 1975, a obra *Eat Me: a Gula ou a Luxúria?* (1975), em videoinstalação. Nela, exibem-se duas bocas masculinas – dos artistas Artur Barrio (1945) e Claudio Sampaio (?) – e uma feminina – de Pape – com batom, em *close-up*, sendo uma com bigode, em que todas estão comendo e cuspidando pequenos objetos. A edição do filme, feita pela própria artista, foi conceitualmente elaborada de modo a gerar ainda mais pulsação na imagem. No áudio, gemidos e a pergunta “gula ou luxúria” repetida em vários idiomas e voz bem sensual. O intento era abordar o assunto da

---

<sup>280</sup> Em 1966, na “Propostas 66” ocorrida na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), em São Paulo, Oiticica já iniciara suas formulações sobre o que viria a ser a “nova objetividade”. Mas foi na exposição de 1967 supracitada que se deu origem a um movimento homônimo. A nova objetividade se referia àquilo que buscavam os vanguardistas do país. “Um dos caminhos era a superação dos suportes tradicionais da pintura e da escultura, pois, segundo Oiticica, tal solução possibilitava o advento de novas poéticas em que estruturas ambientais e objetos diversos poderiam assumir o primado do cavalete que, na modernidade, ainda ocupava o lugar de honra. A ‘nova objetividade’ enfatizaria, ainda, a participação do corpo e a experiência tátil e visual do fruidor por intermédio da obra” (Luz, “Arte no Brasil no Século XX,” 168). A exposição foi adida de um texto intitulado *Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda*, onde se viam oito tópicos acerca da defesa da liberdade de criação, da sobreposição da objetividade à subjetividade, do processo de significação contido na figuração enquanto reconhecimento da existência de uma linguagem nova que visasse o objeto, rechaçando a cópia, e visões fantásticas. Em adição, no primado do objeto, privilegiar-se-ia a qualidade dos sentidos, o posicionamento sobre questões efetivas da realidade – políticas, sociais e éticas – e negar-se-ia a reinado dos “ismos” e a vinculação a qualquer país, dando-se ênfase ao caráter revolucionário do movimento.

<sup>281</sup> Calirman, “Lygia Pape,” 183.

objetificação da mulher na sociedade de consumo. O ato de comer e expelir não é gratuito. Ao contrário, liga-se diretamente ao *Manifesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade (1890-1954), direcionado à pesquisa de uma identidade brasileira pós-colonial – o que se exacerba na caracterização sexual em si.

O filme (16mm pb e som) é cuidadosamente editado para incorrer em um fluxo de alternância crescente aritmeticamente. “A cadência acelerada do filme e os crescentes gemidos eróticos sugerem um encontro sexual culminando no orgasmo, que é abruptamente interrompido pela propaganda de uma concha de cozinha”<sup>282</sup>. A oferta do produto não interrompe as imagens cadenciadas, apenas o áudio. Desse modo, desejo sexual e consumo alimentar se entrelaçam alternadamente.

O título do trabalho também traz questões outras à baila. Em português, tanto no Brasil quanto em Portugal, comer alguém é mais do que uma alusão metafórica à antropofagia ou um canibalismo inerente à expressão. É, objetivamente, na linguagem corrente, um outro termo para sexo, principalmente no sentido de um homem ser a figura que come uma mulher. Ora, Pape não apenas internacionaliza uma noção de expressão que é lusófona, mas a faz invertendo seu eixo de ação, totalmente repousado sobre a estrutura patriarcal, no momento em que o imperativo da devoração parte da própria artista. “Coma-me”. Essa ponte é viável pelo fato de se tratar de um filme inegavelmente erótico, cujas imagens explícitas revelam a mulher em exercício de seu direito ao deleite sexual ao mesmo tempo em que se põe em posição de objeto de desejo a partir da proposta de ser comida – o que, igualmente, a deleita.

Se, por um lado, soa como uma ratificação de uma estrutura masculinista do patriarcado, por serem os homens aqueles a serem ativados, por outro, não podemos,

---

<sup>282</sup> Calirman, “Lygia Pape,” 183.

jamais, obliterar o fato de que quem gere a situação de excitação deles, através do mecanismo da sedução, é Pape. Ou seja, é, a todo tempo, a artista em posição de crítica à objetificação da mulher na perspectiva do prazer do homem, chegando ao passo em que esse movimento alcança o discurso da emancipação feminina, conforme nos adiantamos em mencionar, por via da sexualidade.

Outra correlação que podemos traçar ao vídeo de Pape é o conceito de abjeção em Bataille. Isso se deve aos momentos em que somos levados a acompanhar a dinâmica da boca que devora, engole, se apropria e regurgita, onde, inclusive, há uma superprodução de saliva. Em outro plano, a boca feminina se apodera de uma linguiça rosa besuntada de ketchup sugando-a. Diferente dos trabalhos decorrentes dos mitos originários, aqueles que partem de fantasias primais se apresentam como enigmas, borrando o entendimento da identidade mais do que colaborando para a formação desta. Esse enigma está atado à noção de desejo e “esse composto volátil convida um interesse interpretativo que também é erótico”<sup>283</sup>, conduzindo um chamamento à teoria freudiana de que nossa primeira busca por respostas obedece à curiosidade sexual.

Existe um atravessamento pela condição abjeta que ronda as circunstâncias de tais criações. O que compete à abjeção está mais perto do que podemos presumir, mas não pode, em definitivo, ser assimilado. O que a ela se alinha habita o território da revolta obscura e violenta do ser, aparentemente contra uma ameaça para além do tolerável. O atributo do objeto a que compete ao abjeto é um: o de ser oposto ao Eu. Entretanto, se o objeto, através dessa posta oposição, “me acomoda na textura frágil de um desejo de sentido, o qual, na verdade, me torna incessante e infinitamente homólogo a ele, o que é

---

<sup>283</sup> Hal Foster, “Two Exhibits,” in *October* 102, 2000, n.p., <http://www.jstor.org/stable/779236>

abjeto, ao contrário, o objeto alijado, é radicalmente excluído e me atrai para o lugar onde o significado colapsa”<sup>284</sup>.

Não há limpeza ou boa saúde que ocasione o surgimento da abjeção. O que o faz é aquilo que perturba – tanto a identidade, quanto o sistema ou a ordem. O que o incita é aquilo que não respeita regras, fronteiras ou posições. Trata-se do terreno das ambiguidades e dos compósitos. Uma terra fértil ao que é “imoral, sinistro, tramado e sombrio: um terror que dissimula, um ódio que sorri [...]”<sup>285</sup>. Mas isso provoca, por sua vez, uma espécie de possessão convulsiva do sujeito tal qual proposta pelos surrealistas ao moldarem seu ideal perverso de beleza: uma *jouissance* mortal. Um reverso do sublime cujo alvo termina por se assemelhar.

De acordo com a definição canônica de Kristeva, o abjeto é aquilo de que tenho de me livrar de maneira a ser um Eu de todo. É uma substância fantasmática não apenas estranha ao sujeito, mas íntima dele – demais, na verdade, e essa proximidade excessiva produz pânico no sujeito. Neste sentido, o abjeto toca na fragilidade de nossas fronteiras, na distinção espacial entre nosso interior e exterior, bem como na passagem temporal entre o corpo materno e a lei paterna. Tanto espacialmente quanto temporalmente, então, abjeção é uma condição na qual a subjetividade é perturbada, “onde o significado colapsa”<sup>286</sup>.

E esse conjunto de atravessamentos feministas e femininos propostos pela artista se passou com um cenário de fundo que encarnava uma ditadura militar, não nos esqueçamos. O Ato Institucional 5, ato censor por excelência e cujo emprego fez desaparecer muitos artistas e pensadores da época, estava em pleno vigor. O conservadorismo era o terreno onde Pape tentou fertilizar a liberdade e a mulher como

---

<sup>284</sup> Julia Kristeva, “Approaching Abjection (1980),” in *Sexuality*, ed. Amelia Jones (Cambridge: MIT Press, 2014), 145.

<sup>285</sup> Kristeva, “Approaching Abjection (1980),” 145.

<sup>286</sup> Foster, “Obscene, Abject, Traumatic,” in *October 78* (1996), n.p..

sujeito. Não por acaso, no ano seguinte, em decorrência ainda do filme, a exposição da artista em São Paulo fora fechada.

Com o mesmo título do filme, a exposição se compunha de uma sala branca. Nela, dispostas em porções diferentes, luzes vermelhas e azuis.

Dentro desses espaços coloridos, Pape colocou barracas contendo saquinhos de papel branco (como os usados para pipoca), com a inscrição “objetos de sedução”. Nos saquinhos havia objetos de beleza e de desejo, vulgares e cafonas, tais como cigarros, espelhos, calendários com mulheres nuas, pelos pubianos, loções afrodisíacas, maçãs, dentaduras, cílios postiços, miniaturas de seios falsos com a palavra *darling* e batons vermelhos com a inscrição *promessa* em estojos pretos. Pape rotulava os saquinhos, beijava-os com batom vermelho e depois os assinava<sup>287</sup>.

A propaganda televisionada da exposição não era menos ousada. Exibia-se um trecho do filme, onde a boca chupava uma pedra. A própria população clamou pela censura nesse caso. E, assim, foi também encerrada a exposição, sob o pretexto de haver pornografia entre os objetos da mesma. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) recebeu-a em sua *Sala Experimental* no ano de 1976. Mas ali já se exibiram alterações promovidas por Pape, a começar pela sala preta. Nela, “três cabines de metal cobertas com plástico escuro [de mesma composição dos ‘camelôs’] em que ela colocou o letreiro ‘*Eat Me: A gula ou a luxúria?*’ em neon amarelo, vermelho e verde, evocando a atmosfera de um bordel barato”<sup>288</sup>. Os saquinhos se mantiveram, acrescidos de fragmentos de textos de autoras feministas. Havia um tom de sarcasmo nessa exposição feminina de sedução através de objetos baratos e quinquilharias cafonas: o véu das falsas promessas atreladas ao ideal de beleza feminina era, naquele instante de obra, removido. Ficava declarada a coação das mulheres, pela sociedade e seus meios de comunicação, a

---

<sup>287</sup> Calirman, “Lygia Pape,” 184.

<sup>288</sup> Calirman, 184.

se fantasiarem de bonecas seriadas utilizando produtos de beleza para simplesmente se tornarem objetos do desejo masculino. “Invocando o tragicômico, a instalação de Pape oferece uma visão sardônica do embelezamento das mulheres como objetos de desejo e também ávidas consumidoras de objetos de sedução. Esses dois pecados recorrentes em sua obra questionam a relação entre poder, corpo e sexualidade”<sup>289</sup>. E isso se potencializava através das palavras contidas naquelas palavras distribuídas. Em acréscimo, subjacentemente, vinha uma crítica ao *kitsch*, entendido pela artista como uma forma de estética empobrecida a ressaltar os vieses de disparidade de classes através do tipo de produto que compunha a sacolinha. Endossando esse discurso, houve a disponibilização de tudo o que estava exposto por preço módico, proporcionando a viabilidade de compra por parte de qualquer um que acessasse a exposição.

Arrematando a estética em questão, tal como uma profissional do sexo, Pape compunha a imagem na parede exterior do museu, incitando o público a adentrar a mostra em um gesto provocativo e sedutor. Esse vídeo foi censurado pelo próprio museu. Essa mercantilização do corpo feminino era uma forma de tocar no ponto sensível que tange a objetificação da mulher, por mais que a artista não se declarasse feminista ou contra a objetificação em si.

Pape não pedia [afinal] para ser comida ou consumida; muito pelo contrário, era ela quem canibalizava modelos femininos preconcebidos e construídos pela sociedade, ao promover a liberdade sexual para as mulheres, ao invadir de forma irreverente o espaço expositivo de artistas masculinos e ao apresentar estratégias de sedução como armas de poder e controle<sup>290</sup>.

Lygia Pape, não podemos deixar de considerar, em um de seus primeiros momentos, insere-se na programática neoconcretista, onde a teoria do não-objeto, de

---

<sup>289</sup> Calirman, “Lygia Pape,” 185.

<sup>290</sup> Calirman, 185.

Ferreira Gullar, de 1959, se pauta por algo que se espera ser passível de realizar a síntese total de experiências sensoriais e mentais, de modo que todo o fenômeno seja capaz de transpassar o corpo envolvido, possa ser perceptível em sua integralidade. “Ali onde [Lygia] Clark afirma a precariedade, Oiticica experimenta a adversidade e Pape vivencia a permanente passagem sensorial<sup>291</sup> libertária”<sup>292</sup>.

O que queremos dizer com plurissensorialidade? Fazemos assim menção ao processo de atravessamento de todos os sentidos, para além da visão, onde a artista condensava a articulação da sedução à excitação do desejo por meio de objetos específicos. Tudo dotado de apelo simbólico e metafórico aos sentidos.

No contexto, os apetrechos de maquiagem aludem à pintura. Suas operações recorrem ao chamado em voz sensual: o som cortejador conduz às sensações do toque (perucas sedosas e cílios postiços), aos perfumes e à maçã, tomada como símbolo da submissão à tentação. Pape expõe a regência cultural da libido e dos sentidos<sup>293</sup>.

A psicanalista Tânia Rivera trata a questão do abuso a partir de um viés de discurso de gênero. Assim, pede que tenhamos em mente que esse tipo de violência aparece em situações de relato de naturezas diversas, “em versões que são falas de gênero singulares, e que seu fulcro não está tanto nas características do ato (estupro ou outro tipo de abuso, factual ou não) quanto na percepção de um exercício de sadismo [...] realizado sobre alguns corpos mais que outros”<sup>294</sup>. Ocorre que, aqueles que não pertencemos ao gênero hegemônico do patriarcado, não raro experienciamos esse exercício em posição vulnerável, ocupando o papel de assujeitado nessa dinâmica. Isso é próprio daquilo a que

---

<sup>291</sup> Modo como a artista chamava seu trânsito entre meios, signos e problemas.

<sup>292</sup> Herkenhoff, *Invenções da Mulher Moderna*, 192.

<sup>293</sup> Herkenhoff, 192.

<sup>294</sup> Rivera, “Baba, falo, vagina,” 135.

se pode chamar arquitetura social do poder e dos consequentes devires que surgem a partir dela.

Lygia Clark, artista de quem já tratamos anteriormente, em seu viés psicologizante de obra, acrescentou um contributo a esta categoria dos feminismos na medida em que sacudiu as estruturas falopatriarcais a partir de suas dinâmicas contra-antropofágicas. Em adição, ousou conturbar a lógica psicanalítica – que afirma, enquanto ciência, uma primazia do falo e um recalque feminino baseado na ausência do pênis – lançando mão de sua apropriação da vagina. Nesse contexto, veio a “torcer a clássica fantasia da vagina dentada capaz de cortar o órgão masculino (tipicamente masculina e relacionada à misoginia) em devoração da própria vagina [e] atribuir a vagina à ‘mão matriz’ e dizer ao mesmo tempo que ela não é nem simbólica ‘nem da mãe’”<sup>295</sup>, estruturando uma fala que representa um modo de perturbar o entendimento de posse em si, além de dismantelar a mítica do temor da castração. Em um segundo momento de sua enunciação, indica o expurgo dessa vagina em vias finais da execução de seu trabalho, mas, por outro lado, indica um tipo de vagina no corpo masculino, de modo que, lado a lado, o pênis não seria nada além do que um tipo de pênis.

“Para Pape, o sensorial, o epidérmico, constitui uma forma de conhecimento e consciência do próprio corpo e do corpo do outro. A artista integra em seu trabalho noções de abjeção e contaminação que negam a presença do sensorial nos limites da pele”<sup>296</sup>. Melendi (1945) nos fala ainda sobre o visceral das obras que se conectam ao interior do corpo, trabalhado no meio ambíguo do abjeto, no que borra as fronteiras que separam “razão e afeto, palavra e ímpeto, gozo e dor”<sup>297</sup>.

---

<sup>295</sup> Rivera, “Baba, falo, vagina,” 139.

<sup>296</sup> Melendi, “Para construir novas casas,” 234.

<sup>297</sup> Melendi, 234.

Outro nome de peso para esta vertente, referente aos feminismos e à reformulação dos corpos, foi Teresinha Soares (1927), que abordou, destemida e contundentemente, sob um viés cortante, a sexualidade e o gênero em um conjunto de obra indiscutivelmente erótico. Embora a artista não se considerasse objetivamente feminista, por conta de um posicionamento crítico ante o feminismo europeu e norte americano, que a levava a se dispor de modo contrário a tal perspectiva burguesa e imperialista e valorizar as diferenças gritantes em termos de contexto sócio-político-cultural. A disposição criativa de Soares se compreendia em meio a uma “celebração da sensualidade e uma afirmação da beleza e do corpo feminino, que ia na contramão do feminismo tradicional”<sup>298</sup> de então.

“Quem tem medo de Teresinha Soares?”, dizia a manchete do jornal. Em clara alusão à indagação “Quem tem medo do Lobo Mau?”, que com um sopro punha as casas dos três pobres porquinhos abaixo, ou ainda à que enuncia “*Quem tem medo de Virginia Woolf?*”, peça de 1966, que se dirigiria à sua coragem. Em contrapartida à sua verdade escancarada sobre o sexo e sua postura segura enquanto mulher e sujeito, boatos que a poderiam atingir. Porque ela tinha essa potência em sua arte, questionando e enfrentando categoricamente estruturas seculares masculinistas. E tinha muito, muito coração. Como não aconteceria com um homem, dentro do contexto de uma cultura essencialmente patriarcal, as críticas à sua arte envolviam especulações que nada tinham a ver com seu trabalho, mas com sua vida pessoal e sua sexualidade. Os limites nem sempre são impeditivos quando se é mulher, afinal.

Seu espírito transgressor se estendia, para além das artes plásticas, por sobre a escrita e o ativismo, as artes cênicas e a educação, sem mencionar a política, no que se

---

<sup>298</sup> Cecilia Fajardo-Hill, “A arte erótica singular de Teresinha Soares,” in *Quem tem medo de Teresinha Soares?* (São Paulo: MASP, 2017), 40.

refere aos direitos da mulher. No que tange à produção artística, concentrou-se no tempo entre 1965 e 1976, um breve período para uma obra intensa. Sua projeção no cenário das artes, tanto nacional quanto internacional, nos anos de 1960, inserindo-a no contexto da chamada nova figuração. E não apenas isso, mas também estabelecendo conexões com a *pop art*, o *nouveau réalisme* e a nova objetividade brasileira. Fora incluída nessa última, apesar de não dar importância a tais rotulações. “Vale dizer, foi um curto período marcado por constantes oscilações, entre o bi e o tridimensional, entre o erudito e o popular, a ordem e a desordem, mas sempre com alta voltagem criativa”<sup>299</sup>.

Original e transgressora, a obra multidisciplinar depõe sobre uma carreira que não fora longa, nem anexada a movimentos vanguardistas de seu tempo, mas se marcou na história da arte brasileira como *eros* e vida em gozo da liberdade. A artista alicerçava suas criações sobre a representação do corpo e as relações em que ele se fazia intermédio. O erotismo e o sexo, portanto, operam como instrumentos através dos quais Soares trata de tópicos como os costumes morais, por exemplo. Essa representação do corpo, que atravessa sua obra por completo, é o cerne de tudo, na mesma medida em que o sexo tomara a posição de força motriz da obra, tornando-a uma pioneira. “O fio que atravessa toda a sua obra é o corpo feminino e o seu interesse pelo erótico como um meio de articular a sexualidade feminina, uma reivindicação do corpo, além de rejeitar a repressão sexual e a opressão de mulheres”<sup>300</sup>.

Podemos observar tais aspectos claramente desde suas primeiras produções, como aquelas que elencaram sua exposição de 1967, *Caixas e Óleos*, a série *Acontecências*. Pinturas a óleo verticais de tamanho médio padronizado que exibem

---

<sup>299</sup> Frederico Morais, “Realista e erótica, minha arte é como a cruz para o capeta,” in *Quem tem medo de Teresinha Soares?* (São Paulo: MASP, 2017), 57.

<sup>300</sup> Hill, “A arte erótica singular,” 38.

figuras nuas sob ângulos diversos traduzidas em cores puras, a exemplo do preto e do vermelho. Dentro do retângulo, corpos que se tocam e misturam, aludindo a um repertório que, ainda que soe demasiado esquemático em alguns momentos, transmite um erotismo velado, que é ratificado pelas frases que acompanham cada uma das composições. São dizeres como “mamãe eu quero”<sup>301</sup>, “fazemos qualquer negócio”<sup>302</sup> ou “de luz apagada”<sup>303</sup>. Já as caixas, para a crítica da ocasião, foram elementos de “audácia, imaginação e perfeito sentido de imaginação estética”<sup>304</sup>. Estabelecendo um vínculo de discussão com artistas como Rubens Gerchman (1942-2008), de quem absorve mais do que a semântica da caixa, e Hélio Oiticica (1937-1980), respectivamente responsáveis pelas criações de *Caixas* (1966-68) e *Bólido Caixa* (1963), promove o avanço espacial real de suas pesquisas acerca do corpo, da figura humana, tendo sido conhecedora dos textos de Freud e Reich, embora não tivesse o mesmo acesso a publicações de arte erótica. Não apenas por falta de oportunidade, mas também por não as ter criado, uma vez que não fez uma pesquisa a respeito, já que sua obra partia de sua própria experiência. O mesmo se pode dizer sobre o conhecimento acerca de outras artistas mundo afora. Porque, segundo Frederico Morais (1936), crítico de arte e professor de Soares, “avançava em seus propósitos artísticos sem blá-blá-blás teóricos [...] E assim agia porque em sua ânsia criativa contavam mais as experiências de vida, sua condição de mulher e artista em uma sociedade ainda extremamente conservadora”<sup>305</sup>.

Entretanto, não foram as caixas com composições pictóricas e dizeres as que mais se projetaram naquela exposição. Esse destaque coube à *Caixa de Fazer Amor*

---

<sup>301</sup> Trecho de uma marchinha de Carnaval que se insinua provocativa sexualmente.

<sup>302</sup> Máxima popular maliciosa onde se diz que vale tudo.

<sup>303</sup> Frase tipificada como tradicional das moças puritanas.

<sup>304</sup> Rodrigo Moura, “Quem tem medo de Teresinha Soares?” in *Quem tem medo de Teresinha Soares?* (São Paulo: MASP, 2017), 21.

<sup>305</sup> Morais, “Realista e erótica,” 49.

(1967), a qual já acentua o caráter visceral do veio erótico. Todas as suas faces internas e externas recebem aplicação de tintas em cores fortes e puras e por essas superfícies se distribuem símbolos como coração, chave, porta, caveira, um frasco (este tridimensional) de vaselina, conhecida por ser um lubrificante sexual bastante comum, e uma manivela a ser manipulada pelo espectador. Por sobre a face superior da caixa, surgem duas figuras em posição de perfil feitas em madeira vazada, sem gênero, quase tocando-se num beijo. Dentro da cavidade, um tipo similar a um funil se conecta a um coração vermelho feito em tecido, como uma bomba-relógio atado a fios elétricos e engrenagens. Sua composição estética a torna um objeto atraente, mas é seu conteúdo sexual que a imanta. Já sobre sua manipulação, podemos mencionar seu caráter dúbio:

Ao elevar o espectador à condição de participante, a artista o coloca numa posição de cúmplice, encarregado de liberar a energia que cumpriria o gesto que a máquina promete concretizar – embora, em vez de realmente fazer amor, a caixa apenas dispare o som de sua engrenagem, remetendo sugestiva e humoradamente a um gemido. Trazido para uma dimensão mecânica e maquinica, o sexo se torna algo quase impossível, ou só pode acontecer como paródia. Mas, de todo modo, há a possível fusão das duas figuras em um só coração<sup>306</sup>.

Em *O Jogo do desencontro* (1967), um painel de madeira recortada e pintada, sua crítica se dirige aos costumes machistas. Nessa peça, aos pés do casal representado em pleno ato sexual, há uma portinha apontada por uma grande seta onde se lê a inscrição “levante aqui”. Ao levantá-la, deparamo-nos com a cena do marido em outro ato sexual, agora com a “outra”. Onde estariam então a moral e os bons costumes ante o ato de traição revelado? Onde estariam nossa moral e nossos bons costumes, nós espectadores, que nos postamos como *voyeur* intencional (levantamos a portinha afinal)? Ela se cala diante da possibilidade de recriminação à conduta na medida em que o adultério é cometido pelo marido, ou seja, pelo homem. Outro caso, dessa vez jurídico, levado à luz por Soares está

---

<sup>306</sup> Moura, “Quem tem medo de Teresinha Soares?” 22.

em *Triângulo amoroso na paisagem do cotidiano* (1967) se referia ao que se chamava “legítima defesa da honra”, estratégia jurídica aplicada para defender os maridos que, traídos, cometiam o ato hediondo de assassinato de suas esposas em um tempo quando isso era passível de absolvição judicial<sup>307</sup>.

Feminista e libertária, “ela questiona valores morais, éticos e estéticos, reivindicando uma feição política para o erotismo”<sup>308</sup>. E nos demonstra, indubitavelmente, uma identificação com a problemática envolvida no reconhecimento dos direitos das mulheres, não apenas em termos de temática da obra, mas também na construção de sua própria *personae*: feminina, “potente, contestadora e emancipada”<sup>309</sup>.

Tendo produzido também gravuras, Soares confeccionou o tríptico formado por *Orquestrando o amor* (1967), *Partilha de bens* (1967) e *A ordem dos fatores* (1967), todas do ano de 1967. Essa composição traz um aspecto de transparência ao corpo da mulher, que dá a ver a ligação entre a boca, o coração e o sexo (de onde a mão se aproxima sutilmente), novamente se utilizando das cores puras branco, preto e vermelho. As linhas são todas curvas, conferindo voluptuosidade às formas e organicidade à composição, uma aparência sedutora totalizante. É interessante notar que Soares, herdando toda bagagem histórica atrás de si, vincula ainda o coração às zonas erógenas, tratando da relevância da componente do afeto no contexto da sexualidade de então sob a perspectiva feminina. O

---

<sup>307</sup> Ainda hoje, o Brasil está entre os países que mais praticam o feminicídio. Não apenas pela defesa de uma suposta honra, mas também por qualquer outra razão que abale o ego masculino dentro da estrutura patriarcal. Trata-se do quinto país em mortes violentas de mulheres no ranking mundial. Esses números ainda não são absolutos, uma vez que existe uma realidade de subnotificação em decorrência de feminicídios que são registrados como outras tipificações de homicídio. <https://vestibular.uol.com.br/resumo-das-disciplinas/atualidades/feminicidio-brasil-e-o-5-pais-em-morte-violentas-de-mulheres-no-mundo.htm>

<sup>308</sup> Martins e Pedrosa, “Teresinha Soares no MASP,” 13-14.

<sup>309</sup> Moura, “Quem tem medo de Teresinha Soares?” 17.

coração é um símbolo que frequentemente emerge em meio aos seus trabalhos, mas bastante distante de suas habituais aparições clichês sentimentalóides.

Ainda em 1967, a artista elabora a série de três pinturas intitulada *Um homem e uma mulher* (1967), onde, mais uma vez, prevalecem as cores puras, agora em vermelho, preto, verde, branco e amarelo. Diferente da série anteriormente citada, já não se distinguem mais as partes com clareza. As curvas, agora, têm movimento e se interpenetram, uma vez que os corpos do homem e da mulher se emaranham. Torna-se até mesmo complexo distinguir as partes, distinguir os corpos, distinguir os gestos, “[...] sendo difícil distinguir masculino e feminino, transformados em vísceras voluptuosas reviradas pelo encontro”<sup>310</sup>. Ela borra as fronteiras dicotômicas entre feminino e masculino, seio e falo, trompas e mãos, rosto e coração... Ocorre uma espécie de fusão entre as partes que se tonam uma a partir de um ato de prazer.

Mesmo entre os estudiosos da história da arte de nossa contemporaneidade, Teresinha Soares e sua obra são pouco conhecidos. Isso “pode indicar um certo temor em relação ao abalo que a produção da artista poderia ter causado se, de fato, tivesse sido levada em conta pela historiografia recente”<sup>311</sup>. Mesmo na atualidade, só nos é possível lançar um olhar destemido sobre sua obra em razão da crescente amplificação feminista na arte nacional, em acordo com o mesmo movimento no cenário internacional. E Soares fazia, justamente, um erotismo de contestação, onde a liber(t)ação era uma meta.

Deslocando a representação da mulher, agindo sobre um movimento de retirá-la da posição de objeto de desejo masculino, e questionando a visualidade modernista que a punha submetida a uma perspectiva específica formalista, falocêntrica e autoritária da

---

<sup>310</sup> Moura, “Quem tem medo de Teresinha Soares?” 27.

<sup>311</sup> Martins e Pedrosa, “Teresinha Soares no MASP,” 14.

história da arte. Não foi por acaso que recebeu referências que tentam, sem sucesso, qualificá-la. “‘A moça da arte erótica’, ‘ela ganha todas as bienais de excentricidade’, ‘a arte pra frente de Teresinha Soares’, ‘explosão de Teresinha’, [...] ‘missionária do sexo, pitonisa do erotismo desbragado’”<sup>312</sup>.

É verdade que alguma clareza de fala é necessária em tempos onde não mais se ouve ou se vê, onde a atenção é artigo de luxo. Portanto, o provocativo pode ser um imperativo para a tradução de um dizer. Esse *modus operandi* não mudou nos anos seguintes de produção de Teresinha Soares. Sempre agradando a crítica e, também, espantando-a com sua potência, seu *élan* e sua ousadia.

Sua energia alcançava até mesmo os cartazes e convites das exposições, planejados pela própria e alinhados à estética e à poética de sua obra. Em São Paulo, por exemplo, reformulou a bandeira onde consta o mapa do Brasil, substituindo-o por um coração que circunscreve duas figuras, de gênero indistinguível, em ângulo fechado sobre suas bocas, que compartilham um beijo de língua. Em Ouro Preto e Brasília, duas individuais do mesmo ano, Soares compôs o poster a partir da junção das portas das fachadas coloniais e colunas do Palácio da Alvorada às zonas erógenas de um nu feminino. Nus que se proliferam em seu conjunto da obra. Mesmo em seus corpos raramente representados em completude, Soares promove a erotização de suas partes, onde os eleva ao *status* de monumento, e a metaforização dos mesmos, dotando-os de uma vida outra para além da social. O sexo sempre presente na sua qualidade de expressão humana.

Não omissa, abordou também temáticas como a guerra do Vietnã e a ditadura militar brasileira. É o caso da obra *Morra usando as legítimas alpargatas* (1968). A artista

---

<sup>312</sup> Moura, “Quem tem medo de Teresinha Soares?” 19.

lança mão de uma exploração do tema da guerra em prol de um capitalismo voraz, utilizado pelas mídias como articulações de *marketing*. Nela, corpos se enlaçam e parecem fundir, dispostos em quadrantes que simulam o formato de um televisor. Quando falamos de *marketing* e de sexo, estamos dizendo a mesma mensagem referente ao inconsciente, que é desejo. O primeiro busca manipulá-lo, ao passo que o segundo busca sempre e eternamente, saciá-lo. Já falamos da falta incontornável do objeto *a*. É aí que ambas as esferas se coligam. Não apenas. A própria guerra também entra nesse rol, no instante em que se assume enquanto disputa por um poder, por um território, por outras versões desse objeto *a* inalcançável.

Só se deseja aquilo que se vê. Em primeiro lugar, a visão, segundo Freud, é um sentido que se pode entender como derivado do tato. Isso realça sua qualidade de via principal de despertar da excitação libidinal. O sexo, como já vimos, também se serve, desde a guinada evolutiva da espécie humana, da visão como sentido primordial. Nessa medida, o *marketing* é a própria potencialização da indução do desejo. E a guerra assume o posto de descarga violenta do desejo em perseguição ao objeto *a* e ao gozo, igualmente inalcançável para Lacan.

Em *Morrem tantos homens e eu aqui tão só* (1968), as janelas do televisor mudam de aspecto. Não só se multiplicam, mas passam a tratar de uma outra falta: a do homem que parte para a guerra no leito da mulher que fica a sua espera. A artista aborda esse sentimento de solidão que resta ao mostrar a mulher sozinha e clamante enquanto assiste seu homem ser carregado pelo prepúcio. Imagens violentas se juntam ao universo sexual a partir de um arranjo particular de formas e cores puras, ressaltando o caráter direto dessas pinturas. De outro modo, o que elas estão a dizer é a máxima “faça amor, não faça guerra”.

Na série de nome *Homenagem a Caetano Veloso* (1968), seu percurso erótico segue ao longo das quatro serigrafias. Na primeira, nomeada *Ele e ela* (1968), o aspecto psicodélico trabalhado nas cores puras de contornos pretos, como em todas as quatro, parece aludir a um ato de felação ou sexo oral, onde a mão multicolorida agarra o pênis roxo de modo a parecer manipulá-lo ou introduzi-lo na boca dentada que se mostra acima. Em *Viver é preciso II* (1968) as formas se misturam de modo a quase nos induzir a um jogo de descobertas. Quanto mais olhamos a obra, mais vamos descobrindo partes de corpos entrelaçados no ato sexual. Efeito esse que se repetirá em *Na minha mão tem uma roseira* (1968) e *Viver é preciso I* (1968), onde seios e bocas e pés e mãos e vaginas e pênis se condensam em conjuntos aparentemente amorfos, abstratos. Neste ponto, podemos observar um passo à frente dado pela artista no sentido de tornar a sexualidade mais explícita, aproximando-se, segundo sua proposta, da realidade que a circunda.

Mais tarde, como parte da série *Mulher em dez parágrafos*, de 1968, Soares traz trabalhos como *Xifópagas uterinas* (1968), onde estabelece um diálogo com novos pontos a impactarem a vida da mulher (e da humanidade) no pós-guerra, a exemplo do avanço da medicina do transplante, o *turning-point* da vida sexual feminina proporcionado pela inovação farmacêutica da pílula anticoncepcional, a ciência da criação da vida a partir da fertilização *in vitro*, a atualização da mentalidade de liberação sexual etc. Em uma espécie de abstração dinâmica, a artista combina linhas fluidas a um grupo maior de cores puras, onde se podem perceber, aqui ou ali, formas relativas a seios ou ovários ou útero...

Ainda em 1968, Soares elabora outras duas séries. A primeira, anterior a *Mulher em dez parágrafos*, *Mulheres* (1968), faz uma ampliação em sua cartela de cores ao apresentar-nos a *Mulher-cobra* (1968), a *Mulher-anjo* (1968) e a *Mulher-águia* (1968). São pinturas fiéis à sua estética sinuosa e à sua temática do corpo feminino douto de seu próprio prazer. A segunda, consecutiva a *Mulher em dez parágrafos*, *Operação Sexo*

(1968), onde se evidencia a influência das colagens de Matisse através da economia expressiva, da utilização da cartela de cores igualmente reduzida e da relação harmoniosa das formas, traz consigo “erotismo decantado em tramas amorosas (‘Entrai pela porta sem bater’ e ‘Caixinha mágica de circo’) narradas por objetos, símbolos, sinais e logotipos, unificados pela cor. E, ao final, as cores se bastam, autossônicas”<sup>313</sup>. Essas características matisseanas, vale comentarmos, também incidirão sobre a série *Pernas pra que te quero* (1970), com apelo visual à essa conexão ainda mais forte.

Em 1969, a artista direciona novamente sua energia para uma outra arte, o teatro, coisa que já havia feito antes de se dedicar às artes plásticas. Mas no ano seguinte, constrói aquele que viria a ser seu maior contributo erótico à arte brasileira. *Eurótica*, de 1970, se alicerça em um neologismo que parte do Eu – como em o erotismo meu. Trata-se de um conjunto de trinta e duas serigrafias aplicadas sobre papéis de cores diversas – tons de marrom, amarelo e verde – e estruturadas por desenhos em linhas únicas que insinuam uma grande abundância de posições sexuais – mas não como no clássico *Kama Sutra*, e sim por um viés mais espontâneo e livre. “Esse álbum, que ficou conhecido como ‘kama sutra brasileiro’, [...] começando com imagens de atos sexuais entre homens e mulheres. Conforme as páginas avançam, as figuras masculinas e femininas atingem um clímax e as imagens passam a retratar encontros entre várias figuras”<sup>314</sup>. São imagens de “caráter imaginativo, complexo e delicado, capaz de comunicar com força e através de recursos quase abstratos as questões do corpo e do encontro erótico”<sup>315</sup>. Reunidas em um álbum com texto introdutório de Frederico de Moraes (1936), as serigrafias são contempladas com uma leitura radical por parte do crítico, no sentido de uma visão apurada do lugar do

---

<sup>313</sup> Moraes, “Realista e erótica,” 55.

<sup>314</sup> Sofia Gotti, “Um Pop Pantagruélico: a “arte erótica de contestação” de Teresinha Soares,” in *Quem tem medo de Teresinha Soares?* (São Paulo: MASP, 2017), 90.

<sup>315</sup> Fajardo-Hill, “A arte erótica singular de Teresinha Soares,” 42.

sexo na arte de Teresinha Soares, onde se faz uma aproximação profunda entre as manifestações artísticas e sexuais.

Essa série nos oferece

diversas possibilidades para a prática sexual e sua transformação em arte, incluindo múltiplos parceiros de ambos os sexos em diferentes números e combinações, um cavalo e uma árvore-falo. A desenvoltura do desenho manual, em que pernas, falos, seios, dorsos, ventres e nádegas se tocam, se unem e se confundem, corresponde à liberdade libidínica das configurações propostas<sup>316</sup>.

Cecília Fajardo-Hill (1963) nos oferece uma descrição apurada que vale a pena mencionar, visto que apresenta uma possibilidade contundente de leitura dessas imagens.

Ela nos diz que

notam-se composições de um só corpo feminino traçado com uma única linha fluida, contínua e sensual, ressaltando um seio; uma perna dobrada que destaca a forma de um pênis; uma composição de vários seios e uma boca, sugerindo um encontro sexual entre mulheres; uma forma fálica ereta que culmina em dois seios, três mãos e um traseiro penetrado por um dedo; uma mulher fazendo amor com um cavalo; formas fállicas que se unem umas às outras; e, extraordinariamente, a imagem final de uma árvore penetrando um corpo feminino<sup>317</sup>.

Para aquele conjunto específico reunido sob a designação de *Eurótica*, arranjados em um portfólio, Frederico Morais escrevera uma espécie de prefácio de tom ensaístico onde expunha, no último parágrafo, uma colocação fulcral ao entendimento da obra de Teresinha Soares: “A livre manifestação da arte confunde-se com a livre manifestação do sexo. Conter um é conter o outro. Não há alternativa. O livre exercício sexual exige liberdade social e política. A revolução da arte equipara-se à revolução do sexo”<sup>318</sup>.

---

<sup>316</sup> Moura, “Quem tem medo de Teresinha Soares?” 29.

<sup>317</sup> Fajardo-Hill, “A arte erótica singular de Teresinha Soares,” 43.

<sup>318</sup> Morais, “Realista e erótica,” 56.

Naquele ano, Soares investiu no ganho do espaço tridimensional em sua obra, o que conotou uma série de mudanças. A primeira delas, obviamente, diz respeito ao fato de as formas não mais se limitarem ao espaço bidimensional da pintura, da gravura ou da serigrafia. Assim sendo, a vista aérea se tornava essencial ao espaço expositivo. Esse novo espaço, no qual se optou pela proporção de grande escala, permitia e imersão, e consequente impregnação, do espectador na obra. Nesse caso, a própria artista passava a ativadora da escultura, através de leituras, por exemplo.

Sou carne curtida/ seca – contorcida/ exposta batida/ sofrida/ Sou ilha pelada/ cercada/ de gente/ calada, gelada/ Sou o que sou/ brinquedo/ joguete// qualquer coisa/ ocupando espaço/ finita/ vazia/ perdida/ Sou sombra na noite/ claro no dia/ sou aquilo que não/ foi ainda/ para vir a ser/ aquilo/ que passou depois<sup>319</sup>.

Do mesmo ano, *Corpo a corpo in cor-pus meus* delineia a especificidade e ainda outras diversas combinações possíveis das partes do corpo que constam em *Eurótica*. As novas formas são confeccionadas em madeira pintada de branco que compõe uma estrutura até então não trabalhada pela artista: uma escultura de grande porte. São vinte e quatro metros quadrados, seccionados em quatro porções, que originam um tipo de plataforma feita em sinuosidades. O trabalho parece sugerir ao espectador sua participação com suas formas convidativas e suas grandes dimensões. “Suas reentrâncias são recortes negativos feitos a partir de pernas e nádegas e no centro, mais uma vez em positivo e negativo, vemos a forma inequívoca de um falo repetida quatro vezes”<sup>320</sup>. O mesmo autor se refere à obra em questão como um jardim das delícias terrenas. E, de fato, a proficuidade do sexo naquela imersão tornava-a digna de tal designação.

---

<sup>319</sup> Trecho do álbum *Eurótica* (1970), em que desenha, em papel colorido, utilizando apenas linhas quase contínuas, fragmentos de corpos como seios e falos, insinuando atos sexuais. Em diversos trabalhos a artista explora o corpo feminino, o que também retrata uma descoberta do próprio corpo.

<sup>320</sup> Moura, “Quem tem medo de Teresinha Soares?” 29.

É interessante observar uma espécie de transmutação da obra, visto que, das cinco ocasiões de exposição dessa instalação<sup>321</sup>, a cada uma, foram sendo acrescentados novos elementos. Temos por exemplo a alternância de textos a serem lidos pela artista durante a mostra, a projeção de luzes, cores e formas orgânicas, bem como uma performance executada por um bailarino e duas bailarinas – trajados de preto e performando lentos movimentos sensuais – no espaço da instalação e em interação com suas componentes. Outro aspecto digno de nota é o conjunto de ações que a artista promoveu no sentido de chamar atenção para a mostra, quando de sua exposição no Rio de Janeiro. Tendo por “palco” as ruas e a praia do bairro de Ipanema, onde ficava a *Petite Galerie*, sede da exibição e localidade que abraçava a contracultura, Soares circulou exibindo cartazes com seu rosto. Na noite de abertura do evento, a artista dispôs os cartazes à frente da galeria, como um tapete, obrigando que o público pisasse nas imagens de seu rosto. E o que isso queria dizer? Soares estava a nos falar de algumas coisas. A primeira delas se referia ao contexto da violência contra a mulher. E não apenas. Essa violência se estende ao sentido de diminuição e desqualificação do gênero feminino no momento em que se naturaliza pisar em seus rostos. Depois, ela nos discursa sobre a especificidade da relação entre artista e público, que pode ser calcada em consumismo e destruição, na medida em que quanto mais público, maior o desgaste da imagem do artista.

No Salão de arte de Belo Horizonte de 1971, mesclou elementos de performance, *happening*, figuração humana e textos na obra *Um-dois feijão com arroz, três-quatro farinha no prato, cinco-seis sal, sol e areia (Bandejas)* (1971-2017). Seis

---

<sup>321</sup> Tendo sido a primeira no Salão Nobre do Museu de Arte da Pampulha, em 1970; na XI Bienal de São Paulo, em 1971; em uma mostra na reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 1971; na individual da *Petite Galerie*, no Rio de Janeiro; e na exposição de 2017 no MASP.

bandejas fabricadas em madeira recortada nas formas do corpo feminino começavam a exposição no chão, preenchidas por fubá e pequenos pintinhos de um dia de vida a ciscar os grãos. Mais tarde, essas bandejas passavam a circular pelo evento nas mãos de garçons que ofereciam amendoim para o público. Outros tipos de grãos também compunham o preenchimento das bandejas – como arroz e feijão – com a finalidade de enriquecer as cores e texturas, além de aludirem à fome – um problema ainda componente da realidade no país. Mas o enfoque da tirada bem humorada dessa obra estava, mais uma vez, na sexualidade. Iniciamos com os pintinhos, uma ligação direta à simbologia do pênis, que se relaciona com a escolha do amendoim para ser servido, visto que é tido por um potente estimulante sexual, relatando uma intenção de se excitar aquele público. Cada bandeja continha também um poema escrito pela artista em que, se utilizando do latim pertinente a expressões católicas, tecia trocadilhos de natureza sexual. “*Deo gratias, asas as tias*’ (sendo ‘*tias*’ uma gíria para se referir a prostitutas) ou ‘*Ag-nus dei e-ia*’ (com ênfase para a partícula ‘*nus*’ extraída de ‘*agnus*’ e para a interjeição ‘*eia*!’)”<sup>322</sup>. O moralismo religioso, extremamente presente na sociedade mineira, foi o alvo da crítica severa da artista nessa transversão de algumas palavras para formar núcleos de confronto com essa moral vigente. Além disso, os corpos femininos, mais uma vez, eram oferecidos de bandeja ao público. E isso falava muito dessa objetificação histórica da mulher, assunto sempre contemplado por Soares.

O fato de ter-se feito artista em meio ao contexto de liberdade<sup>323</sup> e experimentação da década de 1960 no Brasil permitiu à Teresinha Soares gozar de uma

---

<sup>322</sup> Moura, “Quem tem medo de Teresinha Soares?” 31.

<sup>323</sup> Que não se confunda essa liberdade criativa com uma liberdade político-social, visto que o Brasil atravessava a ditadura militar e seu Ato Institucional Nº 5. O que ocorreu, a Soares e demais artistas brasileiras de então, foi um trabalho que tangenciava a irreverência. Nunca nos esquecendo, é claro, do índice cultural referente ao maior espetáculo da terra, o carnaval com seu desfile suntuoso na Marquês de Sapucaí, onde se entevia nitidamente a

postura autêntica, artística e esteticamente, circulando inclusive entre *mediuns* e linguagens. Produziu, “em outras palavras, uma espécie de arte *pop* abstrata relacionada ao corpo feminino”<sup>324</sup>. Escapou ainda dos estereótipos aguerridos da sociedade conservadora patriarcal de então, deslocando a mulher da dicotomia puta-santa e retirando-a desse esquema cruel maniqueísta que lhes suprime a humanidade. Deixando sempre claro que a mulher merece e deve ter acesso ao seu corpo e seu sexo enquanto sujeito, nunca objeto, ela estabelece que, como humana, ela tem seus anseios por ter prazer. Por essa razão, justamente, seu erotismo desatreia-se do comum. E, é fundamental que se diga, Teresinha Soares ainda não recebeu o reconhecimento que lhe cabe no rol da história da arte, tanto brasileira quanto universal.

Expor o machismo, afirmar a identidade de gênero e tratar de um tema até então considerado tabu para as mulheres, como o sexo, é também expor as assimetrias de gênero que o *métier* artístico repete da sociedade da qual faz parte – no caso do Brasil, uma sociedade ainda marcada pelo patriarcalismo e na qual os avanços políticos nesse campo são lentos e acompanhados de uma reação conservadora<sup>325</sup>.

Durante sua produção artística, Soares jamais perdera de vista o difícil lugar da mulher, constantemente vítima de violência, violação e assassinato. Essas notícias nunca deixaram de chegar até a artista via meios de comunicação de massa. Naquele momento, ainda não existia a Lei nº 11.340/06<sup>326</sup>, que, por mais que de eficácia controversa, conhecida comumente por *Lei Maria da Penha*, vem a ser a punição legal conferida pelo Estado em casos de violência doméstica. E consideramos um lugar difícil não apenas por essa razão, mas também porque se é essencial o devir mulher, ponto de princípio e passagem de absolutamente tudo, seria ele o ponto crucial para a existência de todos os

---

promiscuidade dos corpos. Embora o corpo nesses trabalhos não seja exuberante ou adornado por paetês e plumas. Em verdade, controlavam o excesso, apesar de suas tentativas de extravasar.

<sup>324</sup> Fajardo-Hill, “A arte erótica singular de Teresinha Soares,” 38.

<sup>325</sup> Moura, “Quem tem medo de Teresinha Soares?” 18.

<sup>326</sup> A Lei em questão data do ano de 2006.

demais devires. Por conseguinte, seria ele também o principal elemento no processo de liber(t)ação das estruturas sociais de dominação. “É pela sexualidade que tem início a ruptura dos binarismos e da ordem fálica, seja ela política, familiar, seja institucional. Em Soares, essa ruptura se opera em representações da mulher e da feminilidade. [...] É para esse devir-mulher potente e desterritorializado que a obra de Soares nos leva”<sup>327</sup>.

Nessas obras se encerram os processos de proposição de um corpo redescoberto e pesquisado à minúcia, sobretudo um corpo político que se posiciona contra o autoritarismo que intencionava governar o pensamento e o corpo. O processo, potencializado na década de 1960, representou uma guinada iconográfica. “O corpo escondido e fixo, acometido por estereótipos, ou até mesmo por tabus ligados a estruturas patriarcais do modernismo heterossexual e normativo, passou a ser questionado e investigado de modo intenso”<sup>328</sup>.

Observa-se a emergência de uma nova sensibilidade. Sobre tais artistas, há, segundo Fajardo-Hill e Giunta, que se fazer três questionamentos: primeiro, “o que aconteceu com essas artistas e suas obras? Em segundo lugar, quais foram as circunstâncias culturais, políticas e ideológicas que permitiram omiti-las ou até mesmo fazê-las desaparecer? E, em terceiro lugar, qual é a natureza de suas contribuições?”<sup>329</sup>.

É fulcral e urgente que se explore a ativação das experiências – sejam elas de natureza intelectual, emocionais ou afetivas – em torno das obras das mulheres artistas. Um grande contributo para a emancipação das mulheres e de seus corpos, que se deseja

---

<sup>327</sup> Camila Bechelany, “Acontecências: devir-mulher nos jornais de Teresinha Soares,” in *Quem tem medo de Teresinha Soares?* (São Paulo: MASP, 2017), 83.

<sup>328</sup> Andrea Giunta, “A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas,” in *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, 29.

<sup>329</sup> Fajardo-Hill e Giunta, “Introdução,” 18.

liberto da estrutura da arte masculinista e patriarcal. É o que enseja e evidencia o recente movimento de exposições sobre o gênero feminino. Soltas das amarras do estereótipo e do sexismo, elas podem superar o preconceito e a exclusão que ainda existem, tal como denuncia o texto de Linda Nochlin (1931-2017), *Por que não existiram grandes artistas mulheres*, de 1971. Tudo devido à ideia tácita de que não são boas o suficiente.

#### Essas mulheres criadoras

desarmadas por mecanismos que desautorizavam termos como mulher, feminismo e artistas mulheres, as artistas latino-americanas não estavam vinculadas, em termos geracionais, ao movimento de arte feminista que se desenvolveu nos Estados Unidos, por exemplo. [...] Embora não se chamassem de feministas, elas examinaram, com intensidade, a subjetividade e a situação problemática da mulher na sociedade e como ser condicionado pela biologia e pela cultura<sup>330</sup>.

É possível entendê-las por subversivas apenas na medida em que subverteram os sistemas de representação, escolhendo o corpo por campo de batalha.

Celeida Tostes (1929-1995), em seu trabalho *Passagem* (1979), fez a experiência de cobrir todo o seu corpo nu com argila e se posicionou, por tempo considerável, dentro de um pote de barro cru grande o suficiente para acomodá-la em posição fetal. O pote em questão, tampado, parecia-se com uma urna funerária indígena ou um útero. Ela rompeu sua parede, caindo ao chão. Tostes alegou ter sido a experiência uma “tentativa de retornar ao útero da mãe que ela nunca conheceu. O trabalho surgiu após uma fase em que ela produziu bolas e formas esféricas sugerindo vaginas e úteros, dentro dos quais colocava objetos que faziam barulho”<sup>331</sup>.

Onze anos depois, a artista ofereceu seu relato acerca da ação, afirmando que acreditava ter trepado com o barro ou com algo que não saberia definir. A vulgaridade do

---

<sup>330</sup> Giunta, “A virada iconográfica,” 29.

<sup>331</sup> Melendi, “Para construir novas casas,” 230.

termo também fazia parte de uma estratégia de liberação, a partir da qual as mulheres assumiam um vocabulário que lhe era negado. Para além disso, assim como nas obras de Lygia Clark, a porção performática da obra não se constitui como uma alegoria apenas do nascimento, mas também do ato sexual. “São obras que nos convidam a desempenhar um ato físico emancipador. Os trabalhos ilustram as dores e os prazeres da carne”<sup>332</sup>. Essa liberação se estende, metaforicamente, a outras: a política, a familiar e a social. E deixa a questão: quais são os papéis da mulher?

Através da inclusão do corpo no discurso de suas obras, o corpo ganha uma abordagem muito mais complexa. Se em Lacan vemos que o sujeito só toma ciência de seu corpo através do reconhecimento passado à fase do espelho, o corpo presente nesses trabalhos se projeta em imagem a partir do desenrolar de subjetividades, ganhando um lugar de destaque nessas criações, forjando, a partir daí, imagens fundamentais à nova subjetividade feminina.

Márcia X (1959-2005) foi outra figura de vulto nesta história. Segundo Beatriz Lemos, “escrever sobre Márcia X me faz reunir internamente algumas camadas de referências, desejos e sensações”<sup>333</sup>. Isso porque a artista nos desloca por sobre a função da arte, destinando-a à ativação do mundo para sua transformação, através do corpo e do gesto. As micropolíticas de seu discurso se localizam na ação, através da qual expõe o confronto entre mundos estabelecidos e a realidade sensível, sendo essa a reverberação de variações em função de desejos de mudanças unido à constante presença da diferença.

---

<sup>332</sup> Melendi, “Para construir novas casas,” 230.

<sup>333</sup> Beatriz Lemos, *Márcia X* (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013), 21.

“Márcia contestava sua própria vulnerabilidade, rebatendo-a, como um espelho, na dx outrx”<sup>334</sup> enquanto vivia sua presença no mundo e se marcava no mundo da arte.

Nome fortemente vinculado à performance, Márcia X debruçava-se sobre proposições potencialmente subversivas, aptas a deslocarem funções e simbologias. Fazendo uso do deboche, a artista marcava perspicazmente seu engajamento crítico. Se o conjunto de sua obra se marcou por aspectos diversos – ainda que intimamente interligados – como a crítica institucional, a crítica social, e a religiosidade, é nos vieses de sexualidade, identidade de gênero e feminismo que nos ateremos. Dona de uma obra pulsante, não se desviou daquilo que poderia resultar em polêmica. Em sua densidade estética, punha-se em lugar de um campo de experimentações.

Debruçada sobre o objeto pictórico, *Sem título* (1980) e *Abençoi este Lar* (1998), trata questões muito diferentes e, conseqüentemente, de visadas muito diferentes. No último, vemos a substituição da figura da virgem imaculada Nossa Senhora Aparecida ser substituída por uma mulher seminua, trajando apenas um biquini pequenino. A ornamentação segue a tradição decorativa dos objetos religiosos, alçando a imagem ao sagrado – o que se confirma pela frase *Abençoi este Lar*, que se lê na porção inferior do pequeno quadro. Contudo, além da figura da mulher profana, Nossa Senhora ganha um estatuto civil ao ser referida simplesmente como *Sra. Aparecida*. Em *Sem título*, a mensagem era menos ambivalente, tratando diretamente da sexualidade feminina. Fragmento de um corpo abre as pernas, uma delas apoiada sobre um banco, com a mão sobre a região correspondente ao sexo. De seu pé suspenso, multiplicam-se os sapatos de salto de diversos momentos temporais, todos nos falando sobre o fetiche que instiga o prazer através de um objeto tão usualmente deslocado de sua significação comum para o

---

<sup>334</sup> Lemos, *Márcia XI*, 22.

enfoque da libido. Por se tratarem de diferentes momentos de sua trajetória, vemos claramente a transformação poética e estética que seu processo criativo atravessa.

Outro importante trabalho de Márcia X foi *Baby Beef* (1988), no qual quatrocentas línguas de plástico vermelhas são anexadas à parede, igualmente vermelha. As línguas são rijas, reproduzem o gesto da lambida. É importante sabermos que essa grande instalação foi desenvolvida para evento institucional de exposição coletiva. Uma relação com a pintura expandida? Provavelmente. Ocupando uma grande vitrine impregnada de vermelho – estendendo a pintura à tridimensionalidade – as línguas – paladar, deglutição e, especialmente, erotismo – se dispunham em ondas. “O conjunto compunha um ambiente de forte concentração cromática, cujo impacto se dissolvia no choque irônico das línguas para fora: monocromo vermelho a mostrar a língua a você, espectador desavisado”<sup>335</sup>.

Já nesse momento, a artista delimitava seus parâmetros de trabalho, nos quais se envolviam a execração da hipocrisia ou a negociação do artista sobre a integralidade de sua presença não instrumentalizada. Levantava questões urgentes àquele tempo, como expandir o campo da pintura em direção a fronteiras além e levar a própria discussão acerca do assunto à devida amplitude. Entretanto, não podemos afirmar que é sobre isso que se alicerça sua obra. Seu dever residia em confrontar frente a frente o *status quo*, da vida e da arte.

A partir da década de 1990, dez anos após o início de sua carreira, Márcia X põe às claras uma corrente de infantilização do mundo adulto e erotização do mundo infantil. “No princípio dos anos 1990, realizei instalações e performances que têm como principal

---

<sup>335</sup> Ricardo Basbaum, “X: percursos de alguém além de equações,” in *Márcia X*, Beatriz Lemos (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013), 456.

estratégia transformar objetos pornográficos em objetos infantis e objetos infantis em objetos pornográficos, fundindo elementos que estão situados por convenções sociais e códigos morais em posições antagônicas”<sup>336</sup>.

Desses anos, tiramos a primeira série a mencionarmos, cuja duração estimada foi de seis anos: *Fábrica Fallus*. Conta-nos Marcelo Campos (1972) que, no ano de 1997, “Márcia abriera a bolsa e enchera a mesa de vibradores. Cada um apresentava ornamentos distintos. [...] a artista ora usava os corpos dos pênis de borracha como bonecos, colocando peles, chapéus, pompom, ora os enchia de medalhinhas de santos, cabos de espadas”<sup>337</sup>. Todos aqueles adornos só fomentavam o fetiche dos objetos. As peças, em funcionamento, causavam constrangimento àqueles que com eles precisavam conviver ou interagir. “Depende de muita coragem. Entendeu? Então, como o público vai ver trabalhos com material de sex shop, um monte de pirocas, depois de ter visto Monet?”<sup>338</sup>. Porque, afinal, as instituições e o público apresentam uma impossibilidade de incorporarem uma produção de carga pornográfica – mesmo na pós modernidade que abarca o cerne do choque. “Eu colocava em cada ‘falo’ uma personalidade, os enfeitava. Ficavam lindos ou horríveis [...] Trabalhar a imagem do pênis, que raramente é permitida. Fabricar imagens em torno disso, pois essas imagens foram reprimidas em nossa cultura nos últimos tempos”<sup>339</sup>.

Levando a provocação para outro lado, dotado de extremo bom humor em grande parte do tempo, Márcia X construiu uma obra em que se utiliza prolificamente de

---

<sup>336</sup> Márcia X, “texto da artista,” in *Márcia X*, Beatriz Lemos (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013), 259.

<sup>337</sup> Marcelo Campos, “Aparição e desapareição nas matas do parque,” in *Márcia X*, Beatriz Lemos (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013), 150.

<sup>338</sup> Márcia X, “Entrevista a Helmut Batista,” in *Márcia X*, Beatriz Lemos (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013), 186.

<sup>339</sup> Márcia X, “Entrevista a Helmut Batista,” 187.

elementos eróticos, brinquedos infantis e objetos religiosos. Suas elaborações performáticas, multimídias e no formato de instalações costumam se atrelar a questões psicanalíticas em razão da vinculação sexo/infância. Neste ínterim, os objetos pornográficos transmutam-se em brinquedos infantis, bem como o contrário. Os temas da sexualidade, erotismo, consumo, valores sociais e religiosos não se distanciam da temática de sua obra, em que são problematizadas, sim, as questões estéticas, mas onde se estende para além de suas fronteiras indo ao território da ética e da política. Márcia X nos apresenta uma enorme linhagem de dildos apropriados e customizados das mais diversas formas na série *Fábrica Fallus* (1992-1997). Os mais de vinte consolos foram expostos na mostra *Arte Erótica* (1993), no MAM Rio, e “pais preocupados assistiam a seus filhos brincando com um conjunto de objetos da *Fábrica Fallus* – certamente, coisa a que não teriam acesso ou permissão em condições normais, mas através do trabalho de Márcia X pênis também se tornam brinquedos inocentes”<sup>340</sup>.

Com esse gesto de customização, ela quebra a austeridade do falo e sua simbologia, utilizando-se de elementos religiosos, pompons e fitas coloridos, bonecos e acessórios etc. O órgão conferidor de poder, o intocável, tem seu caráter irretocável posto por terra de formas que nos fazem pensar no que é essa representação carregada de tanta significação, seja por via de uma proposição que põe em jogo a natureza instintiva do órgão ou de um tom jocoso que nos aproxima da fonte que emana tanto poder. Outro trabalho ancorado nessa relação sexo/infância é *Os Kaminhas Sutrinas* (1995), onde bonequinhos infantis sem cabeças são agrupados em duos ou trios, sobre camas igualmente de brinquedo, e ativados a corda para reproduzirem movimentos que simulam atos sexuais em diferentes posições, tal como proposto no lendário Kama Sutra. As obras

---

<sup>340</sup> Ricardo Basbaum, “Possible bodies,” in *Márcia X*, Beatriz Lemos (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013), 463.

“escultórico-objetuais e instalativas que têm o falo como índice visual são [...] determinantes pois, como artista e mulher, entende-se a sagaz desconstrução/corrosão simbólica realizada ao redor de um órgão que ainda rege politicamente as relações”<sup>341</sup>, sejam observadas por um prisma referente a política de gênero ou relativo à política dos corpos da sociedade contemporânea. Estamos tratando do Brasil – e possivelmente em todo o mundo – de estrutura social falocrática, do que o autor supracitado chama de “poder sexual vertical”. Por essa visada, podemos entender que o conjunto de sua obra com falos faça menção ao ícone sexual por via de uma transgressão, tanto estética quanto semântica. Isso configura, além de um campo de tensões, a consagração da artista sob a insígnia do ativismo. Tudo isso se circunscreve à contemporaneidade. Suas imagens “possuem e produzem outro dispositivo de visão, um jogo de distâncias na medida em que suscitam uma interrupção da imageria pública de uma sociedade visual que quer determinar o sentido pela mera estetização”<sup>342</sup>.

Do livro de sua mostra X, editado pelo MAM Rio, reproduzimos um excerto da entrevista de 1999 concedida a Helmut Batista (1964), onde a artista fala de um projeto de jogo de xadrez com a estética de *sex shop* não realizado, intitulado *Alvo e Xadrez e* idealizado em 1998:

H – Aqui no Brasil quase não tem *sex shop*, não sei se é uma questão moral ou a própria prática natural, que faz com que não se precise desses objetos, enquanto o europeu vai lá buscar a *sex shop*.

X – Não tem a ver com pau, uma coisa que vibra não é muito humano, é meio além.

H – [...] Sexo é estratégia, tem alguma coisa a mais nessa brincadeira. É uma estratégia?

---

<sup>341</sup> Adolfo Montejo Navas, “Limiar (para Márcia X),” in *Márcia X*, Beatriz Lemos (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013), 428.

<sup>342</sup> Navas, “Limiar (para Márcia X),” 429.

X – Não. A ideia é que os que não são mais nem pau e que não têm mais a forma humana chamam-se *botton club*, que são para enfiar no cu. Na hora em que você se coloca na posição do espectador, mesmo que mentalmente, a ideia dá uma sensação na imaginação, e quando você se coloca para jogar, você está sentado, então você se colocaria na posição de encontrar um objeto daquele.

H – [...] E a mulher nua?

X – Eu acho que o trabalho do Duchamp permeia a ideia de sexo e erotismo. Mas grande parte de artistas também tem vertentes eróticas. O trabalho do jogo de xadrez é o Duchamp jogando xadrez com uma mulher nua, é uma das fotos emblemáticas do trabalho dele, da Arte e do século XX.

Na performance *Lovely Babies* (1993), Márcia X adentra o recinto trajando camisola de babados e chinelos de quarto adornado em plumas, ambos brancos. No seu ventre, uma protuberância se destaca, fazendo lembrar uma gestação. Tendo aberto o roupão – igualmente branco – revela-se a razão do volume protuberante: em sua calcinha, um boneco automático se movia, dando a ver algo como uma ereção masculina. Com som amplificado pelo ambiente, o boneco simula um engatinho enquanto a *performer* a trata como um bebê literal, seu filho, o “amor da mamãe”. A partir da humanização do objeto, “a artista atribui ao ato-gesto do boneco que mexe as perninhas, um gracejo infantil quase impensado, uma suposta performance da criança para encantar as mães”<sup>343</sup>. Por outro lado, a artista o despe e arranca sua cabeça. Outro boneco é retirado de seu bolso e, juntos, ambos são nomeados “kaminhas sutrinhas”, a gênese da série desenvolvida em 1995. Os movimentos dos bonecos em posições sexuais têm sentido inequívoco. Se ainda havia dúvidas do teor da enunciação, a performance se encerra com a artista sentada no chão de pernas abertas enquanto o boneco engatinha em direção à sua vagina, criando fricções outras a partir de novas instâncias de sentido. Os trabalhos de performances “quase cômicas de *Lovely Babies*, acionada com bonecos em comportamento

---

<sup>343</sup> Campos, “Aparição e desapareção,” 147.

surpreendentemente sexualizado e com a presença cúmplice da própria artista, ou Safe Sex, como trabalho sonoro orgásmico [...] dão conta da desmitificação de um Eros banalizado ou desvalorizado”<sup>344</sup>.

Em *Os Kaminhas Sutrinhas* (1995), vinte e oito camas de brinquedo e pares de bonecos que se movimentam simultaneamente – cada par em uma posição sexual, conferindo sentido aos gestos mecânicos – e falam. As falas são, basicamente, de sete tipos: “*Lovely Babies*”, “Inveja do Pênis”, “Inveja do Útero”, “*Strip Tease*”, “Camisinha”, “Kaminhas Sutrinhas” e “Bonequinho da Mamãe”. A retirada das cabeças endereça-se a uma indistinção de gênero. É interessante notar que, ao se utilizar de objetos referentes à infância feminina para fins de exposições sexuais, Márcia X ainda traz à tona a questão da sexualidade feminina apagada/oprimida. “Ainda que não tratemos de panfletagens feministas, estamos diante de brinquedos, muitas vezes, do universo das meninas: bonecas, caixas de música, espelhos. Estes totens são retirados e devolvidos ao ambiente infantil fraturados pelo caráter erótico”<sup>345</sup>. Segundo Lauro Cavalcanti (1954), nessa obra “explicitava possíveis e inquietantes brincadeiras ocultas, buscando fixar uma estética do ‘mal-estar’”<sup>346</sup>, assim como anos depois em *Desenhando com terços* (2000-2001).

*Boneca* (1996) traz, sobre um objeto feito em tecido de camuflagem das Forças Armadas, uma cabeça de boneca loira acoplada ao corpo de um boneco de soldado. A posição com as pernas abertas e flexionadas já seria sugestiva sem os braços lançados para cima. Os botões de acionamento do dispositivo fazem a boneca se movimentar e perguntar “Oi, tudo bem? Vamos brincar de boneca?”. Essa composição permite uma ambiguidade de sentido. Por um lado, podemos entender um questionamento de gênero

---

<sup>344</sup> Navas, “Limiar (para Márcia X),” 428.

<sup>345</sup> Campos, “Aparição e desapareção,” 145.

<sup>346</sup> Lauro Cavalcanti, “A estética do desencontro,” in *Márcia X*, Beatriz Lemos (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013), 444.

ante a masculinidade/virilidade traduzida pelas componentes atreladas ao exército. Por outro, podemos estar entendendo a ação da boneca e seu chamado como um convite indireto ao sexo. É da mesclagem dos aspectos infantis com os sexuais, bem como da religião com o erotismo, ou seja, de opostos impensavelmente conciliáveis, que surge a “estética do desconforto”<sup>347</sup> de que nos fala Cavalcanti.

*Papai Papai* (1997) também se utiliza do humor e da ironia para acessar a subversão da obra, magistralmente organizada a partir de dois bonecos mecânicos de Papai Noel, destes comprados no mercado popular. A partir desses elementos simples e do universo infantil, Márcia X fricciona a questão da sexualidade diversa, não hegemônica, engatando um Papai Noel às costas do outro. Ativado o movimento, os bonecos “se esfregam” e simulam movimentos do q se poderia inferir como um ato de sexo anal. Tratando da homossexualidade assim, com humor, trazia à tona um grande tabu social e religioso.

À essa altura, a utilização de objetos mecânicos marca uma espécie de crítica à utilização da mecanicidade na arte, ainda que se deva remarcar uma sedução da artista por elementos de movimento. Junto a eles, “seu corpo atira-se a uma ‘exibição de competências’ em quaisquer ações, e fundamentalmente se direciona ao ‘padrão de comportamento culturalmente codificado’”<sup>348</sup>. É mesmo nesse íterim que se passam, ante nossos olhos, as reflexões acerca das proibições morais e interditos quando se envolvem elementos como criança e sexo ou mãe e masturbação ou prazer feminino e objetos ou tantas outras possíveis leituras que fazem estremecer as ordens de poder a

---

<sup>347</sup> Cavalcanti, “A estética do desencontro,” 443.

<sup>348</sup> Campos, “Aparição e desaparecimento,” 148.

partir da “declaração cínica de uma suposta trivialidade, mas subliminarmente acrescida de conteúdos morais, políticos, preconceituosos”<sup>349</sup>.

“O feminismo de Márcia X se localiza na construção de um questionamento da suposta identidade feminina no Ocidente e o papel sexual da mulher na sociedade ao pontuar a idealização de figuras míticas dependentes de uma invasiva aprovação externa”<sup>350</sup> e também de padrões impositivos no que tange a estética e a conduta da mulher. Sua obra não se ergueu sem o contributo de outras artistas mencionadas em seus trabalhos, sendo elas militantes e ativistas, em um fim de década de 1960 quando das manifestações de artistas de outros países acerca do feminismo, a exemplo de Carolee Schneemann (1939-2019), as quais lidavam com a performance predominantemente, qualidade de um medium que “capacitou a quebra longas narrativas, a recusa pela necessidade de textos prévios e o próprio conceito de encenação [...] Evidencia-se a desmaterialização da obra de arte”<sup>351</sup>, ainda que agregue sentidos. Mas não só isso. Muitas foram as acepções de feminismo que impregnaram sua obra. E a *personae* com quem mais se conectou e reconectou foi ela mesma.

“Márcia não enfatizava uma fala crítica/política como antecipação à sua obra, suas inquietações mais notórias para o público focavam-se no campo da permanência da experimentação sem deixar de lado o rigor formal ou de reflexões mais voltadas à performance”<sup>352</sup>, usando, no Brasil recém liberto da ditadura, o humor como arma contra o poder. Faz todo o sentido falar da artista como alguém que se imbuíu da irreverência

---

<sup>349</sup> Campos, “Aparição e desaparecimento,” 150.

<sup>350</sup> Lemos, *Márcia X*, 22.

<sup>351</sup> Campos, “Aparição e desaparecimento,” 146.

<sup>352</sup> Lemos, *Márcia X*, 24.

tipicamente brasileira para mesclar assuntos urgentes de outra forma inconjugáveis, a exemplo da religiosidade e da pornografia, além da questão feminina e feminista.

Ao longo da década de 1990, “sua obra passa a investir na demolição sistemática de valores estéticos, éticos e políticos do machismo e da face mais opressiva da instituição religiosa do catolicismo”<sup>353</sup>. Esse movimento significou utilizar paródias para tratar da sexualidade feminina oprimida e às interdições religiosas, sobretudo as pré-conjugais. Nesse e outros aspectos, sempre transgressora. Tal espírito se seguiu até o fim de sua vida, em 2005.

Na instalação *Reino Animal* (2000-2001), “elementos surrealistas, pop e cinéticos se combinam, revelando um erotismo bizarro e muito humor”<sup>354</sup>. Existe um tom de humor, mas há também a leitura de uma perversão. Muito disso é, justamente, contíguo aos terrenos de relações entre performance, gênero e sexualidade. Uma sala preenchida com elementos pornográficos dá o tom. Vinte bonecas Barbie de pernas abertas, usando coroas em suas cabeças e pés, se deitam – e se movem – sobre um gatinho em pelúcia branca, de onde avança a protuberância em forma peniana para o espaço entre suas pernas – a cauda dos gatinhos. Unindo as unidades, uma corrente prata que as ligam até a coroa maior anexada à parede. Todo o conjunto responde a um ponto, a partir da convergência das correntes, um ponto de fuga. Os gatinhos, por sua vez, ativados pela proximidade do espectador, mexem a cauda e miam. Essa cauda ereta se movimenta por entre as pernas das bonecas. Segundo Ricardo Basbaum, pode-se pensar: “esse é o motivo do sorriso extático da Barbie. Diz Márcia X que a instalação foi projetada a partir da estrutura de

---

<sup>353</sup> Fernando Cocchiarale, “Uma obra iconoclasta,” in *Márcia X*, Beatriz Lemos (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013), 442.

<sup>354</sup> Luiz Camillo Osório, “Uma trajetória radical, desenvolvida à margem do circuito institucional,” in *Márcia X*, Beatriz Lemos (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013), 449.

algumas pinturas religiosas e que para ela as Barbies sorriem por serem ‘iluminadas pela centelha divina’, indicando a convergência entre sexo e religião”<sup>355</sup>. São muitas. São incontidas. E o espectador? O *voyeur*.

*Ação de Graças* (2001) é uma performance/instalação onde a artista se deita sobre o chão de uma sala coberto por grama trajando uma camisola branca. Cada um de seus pés penetra a cloaca de um galo morto e depenado, coberto de pérolas, cujas patas e cabeças são ornadas com pequenas coroas douradas, que se conectam a outra coroa, posicionada na parede, através de fios de metal igualmente dourado. Os galos são então banhados em um líquido perolado branco contido em duas bacias de louça. Sua escolha de materiais a levava a ser lida como *kitsch*, mas de modo original à arte do Brasil. Sob determinado prisma, o *kitsch* é algo do universo feminino em suas estetizações por vezes exacerbadas. Sendo o Saara, mercado popular no centro do Rio de Janeiro, sua caixa de Pandora, sua fonte inesgotável de materiais de baixo custo e qualidade – e gosto duvidoso –, essa estética condiz com a irreverência de que tratava sua obra. Esse tom de ironia ou mesmo sarcasmo, do humor feroz.

*Desenhando com terços* (2000-2001), uma performance de três a seis horas de duração, traz Márcia X, novamente de camisola branca, se utilizando de cinco centenas de terços para desenhar, sobre o chão, centenas de pênis eretos. Tal foi o perfil subversivo da obra que na exposição *Erotica*, de 2005, fora censurada pela Justiça, como resultado de uma ação movida pela Arquidiocese do Rio de Janeiro. “A extensão do desenho evidenciaria a abstração resultante da trama dos terços e o caráter obsessivo do processo”<sup>356</sup>. Devemos nos lembrar que desenho significa registro, registro não apenas de

---

<sup>355</sup> Basbaum, “*Possible bodies*,” 463.

<sup>356</sup> Márcia X, “texto da artista,” in *Márcia X*, Beatriz Lemos (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013), 238.

objeto, mas, sobretudo, de gestos. Existe uma remissibilidade e um processo que subjazem. A ação pode ou não completar seu sentido. No caso de Márcia X, a ação é integrada e imprescindível, plástica e poeticamente. O desenho se torna, então, testemunho de valor indicial. A performance, por sua vez, é ação, apresentação de um processo, deixo ou não resquícios. Da performance, além das fotografias, derivou uma série de fotogramas em que, reproduzindo o processo da performance, os desenhos de pênis são agora realizados em terços sobre papel fotográfico a ser revelado. Originou-se, então, a série *Fotogramas* (2000-2001).

Profanar, não é, em si, algo como pecar. E Márcia X soube fazer, de maneira ímpar, o deslocamento da consagração à profanação, na medida em que tinha o domínio de que o primeiro termo se refere à saída das coisas do direito humano, ao passo que o segundo as restitui ao livre uso do homem. É bem possível que possamos determinar a essência do trabalho da artista como uma dinâmica de dessacralização, nesse sentido. Assim nos diz Adolfo Montejo Navas (1954), que percebe a “desconstrução de ícones e imagéticas que fundamentam sua vigência (teleológica, na maioria dos casos) num sistema de crenças e/ou de poder determinado”<sup>357</sup> como o cerne de sua obra. E continua: “já se pode imaginar como a obra desta artista abriga um certo atrito estético, ao mesmo tempo que contribui com seus trabalhos para uma maior emancipação cognitiva, perceptiva e, de passagem, sociopolítica e espiritual”<sup>358</sup>.

Na Escola de Artes Visuais (EAV) Parque Lage, executou, entre outras performances, *Pancake* (2001). De pé dentro de uma bacia de alumínio a artista, de vestido branco, se banha, da cabeça aos pés, com o conteúdo de grandes latas de Leite Moça abertas por uma pequena marreta e um ponteiro. Em seguida, peneira confeitos

---

<sup>357</sup> Navas, “Limiar (para Márcia X),” 427.

<sup>358</sup> Navas, 427.

sobre sua cabeça e seu corpo. O processo todo dura cerca de uma hora. Transformada em um grande doce e “servida” aos olhos dos espectadores está a mulher, ofertada como em um banquete. O leite viscoso e açucarado que lhe escorria fazia ainda alusão ao sêmen, resultante da pós-devoração encenada, insinuado pelo devir masculino associado à ação de abrir as latas a marretadas e por cobrir-lhe a identidade *à la* estrutura patriarcal.

A intensidade da cena não nos permite esquecê-la. [...] O líquido apagava as silhuetas e as identidades fáceis, os sulcos do rosto. Apagava-lhe o nome próprio. O fluxo moldava novos contornos, apagava-os e criava outros. Confeitos cobriam a escultura viva. O efeito da performance *Pancake* é perturbador: o gesto trivial de cozinhar, culturalmente aceito como feminino, embaralhava-se à excepcionalidade do ato criativo masculino, sugerido pelos instrumentos do fazer escultórico. Leite e sêmen, maternidade e virilidade, afeto e erotismo misturavam-se. O deslizamento do familiar ao estranhamento nos assaltava de pressentimentos<sup>359</sup>.

Espectadora da performance, Glória Ferreira (1947-2022) nos fala da associação que fez com a figura formada e *Maria Madalena*, de Donatello (1386-1466), uma escultura ímpar em seu impacto, resultante do período de *c.*1455. “Como da referida Madalena, emanava uma atitude interior, uma consciência individual que não remetia apenas à escultura do artista florentino, mas à própria história/hagiografia da prostituta convertida, inseparável de uma longa tradição misógina sobre a condição feminina”<sup>360</sup>, inclinando-se à sua penitência ou êxtase. Eva ou Maria, os extremos maniqueístas da cultura cristã, trata-se de um movimento pendular entre aquela que encarna a sedução e traz ao mundo a mortalidade e aquela que confere o acesso ao Paraíso. A conjugação do pecado e da remissão.

---

<sup>359</sup> Marisa Flórido, “O X que indaga e multiplica,” in *Márcia X*, Beatriz Lemos (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013), 446.

<sup>360</sup> Glória Ferreira, “Pancake,” in *Márcia X*, Beatriz Lemos (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013), 495.

Outro prisma ocorre a Luisa Duarte (1979). Segundo a curadora, *Pancake* é a potência da síntese, que traz à tona um trabalho ao mesmo tempo esteticamente generosa e uma série de interrogações.

Que loucura acontece entre o primeiro grama de Leite Moça e os 22 quilos e meio cobertos por confeito? Que perseguição desenfreada é esta pelo supérfluo, que é inimigo do necessário, tão típica do universo feminino? Que maquiagem é esta que acaba por deformar? Que busca por prazer é esta, que acaba por levar ao seu oposto? A mesma ação que a torna cada vez mais doce, sedutora, pesa e sufoca. Que excessos, às vezes tão necessários, são estes? “Sempre é pouco quando não é demais”<sup>361</sup>.

De acordo com sua linha de pensamento, existe uma inegociabilidade no devir mulher: embelezar o mundo. Daí nascem consumos direcionados, hábitos e rituais específicos, estados e a conjugação de vícios e virtudes socialmente construídos. Por essa razão a autora afirma, não sem certa veemência, a admiração pela artista e seu modo de produção.

Entre os anos de 2000 e 2005, Márcia X “parece querer regenerar-se da opressão comum a todas as mulheres, imposta por uma visão de mundo patriarcal e machista”<sup>362</sup>. E o faz, em seus últimos anos de breve vida. Na união do carnal e do espiritual, espelha seu engajamento em questões políticas dentro de um conjunto de obra que envolve escolhas extremamente éticas e ricamente artísticas.

“Segundo Houaiss, o ‘x’ na biologia simboliza hibridez; na matemática, a incógnita, a variável independente. Nas TVs, a pornografia, a sacanagem. Ou ainda, como primeira das coordenadas cartesianas”<sup>363</sup>. O X de Márcia lhe convém, na medida em que lhe atribui heterogeneidade e subjetivação. Isso se torna ainda mais evidente no período

---

<sup>361</sup> Luisa Duarte, “Performance no Free Zone – Síntese no circo multimídia,” in *Márcia X*, Beatriz Lemos (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013), 497.

<sup>362</sup> Lemos, *Márcia X*, 22.

<sup>363</sup> Ferreira, “Pancake,” 495.

supramencionado. Suas performances se intensificam e trabalham cada vez mais sobre dicotomias demasiado humanas e multifacetadas.

“*Desenhando com Terços, Pancake, Ex-Machina, Ação de Graças, Cair em Si* são performances/instalações criadas entre 2000 e 2002 reunindo componentes característicos da religiosidade brasileira de obsessões culturalmente associadas às mulheres”<sup>364</sup>. Sua presença integral em subjetividade dava a ver aspectos de ato e gênero. A transição do sagrado ao profano se processa através do deslocamento de uso do sagrado, a partir do que podemos dizer que as performances de Márcia X atravessam tal processamento através do jogo. Rompendo a lamela entre profano e sagrado, a artista interconecta falos e objetos considerados sagrados pelo catolicismo, por exemplo. Isso reverbera em atrito com tudo aquilo que se nega a uma alteração iconográfica. “Márcia X operou também com várias questões instigantes em outros diversos campos semânticos, produzindo eventos ímpares de grande poder estético e simbólico”<sup>365</sup>.

A sensibilidade íntima a presença para assentar o homem em posição nuclear, apostando na processualidade daquilo que nos possa nortear. Tal feito desvia da rigidez estilística e adentra um terreno de solo composto pelo progresso das consciências – sempre a ampliar e rediscutir os alicerces do consolidado saber.

Portanto, a questão que se coloca é que as performances e objetos de Márcia X ao mesmo tempo ativam algo impessoal, autônomo, objetos destinados a gestos comuns, em cumprimento às normas para um endereçamento estético destes objetos, mas ela os personaliza quando os retira de sua condição supostamente utilitária, tornando-os metáforas dos *gadgets*, as geringonças baratas. O corpo, agora imantador da primeira pessoa, age, desfaz, mancha e desmancha bonecas, como se tratasse de um arquivo pessoal, impulsionado pela cegueira do desejo<sup>366</sup>.

---

<sup>364</sup> Márcia X, “texto da artista,” in <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=26>

<sup>365</sup> Navas, “Limiar (para Márcia X),” 431.

<sup>366</sup> Campos, “Aparição e desaparecimento,” 145.

Seja qual for o esforço de elencar seu repertório e imaginário, o resultado aponta na direção de um denso campo de operações, tensões e fricções. Isso se sublinha em seu *medium* mais profícuo, a performance, onde o terreno é *per se* um solo onde frutificam as ampliações artísticas, a mesclagem dos sentidos e um “trazer ao chão” que desaliena o espectador e o próprio artista. Esse agente transformador é essencialmente efêmero.

Márcia X tornou-se uma das poucas vozes dissidentes da saudada volta ao fazer pictórico (que devolvia ao mercado seu mais valioso fetiche), dissidência que imprimiu à sua obra, desde sempre, um tom iconoclasta. Entretanto é indispensável observar que sua iconoclastia difere daquela das vanguardas históricas do começo do século XX<sup>367</sup>.

Suas afinidades vão de encontro ao Dadaísmo, à obra iniciada por Duchamp a partir de 1917 e ao grupo *Fluxus* (1962), uma vez que tais vertentes de criação imergiam em experimentalismo e amplificação de novos *mediuns*. Em termos de Brasil, podemos fazer menção às experiências de Flávio de Carvalho, aos parangolés de Oiticica e aos *happenings* do Grupo Rex. Também poderíamos estabelecer conexão de seus trabalhos com a efemeridade e organicidade propostas por Artur Barrio (1945) e à performance do corpo nu de Antonio Manuel no topo do MAM Rio. A atitude e a ação suplantam a materialidade do objeto. Assim sendo, a veia performática que grita em Márcia X caracteriza-se por um extravasamento do campo dos *mediuns* tradicionais, rumo à integração arte-vida.

Muitas de suas proposições

se referem a um sujeito tomado pela euforia do consumo, cuja vida afetiva é totalmente (“religiosamente”, poderíamos dizer) regulada por produtos de mercado (somente o consumo traz a felicidade). Ao mesmo tempo, levantam questões acerca da transgressão como valor integrado aos fluxos dos bens de capital, estabelecendo padrões que são aleatoriamente disseminados entre os consumidores: não mais o “Mal”

---

<sup>367</sup> Cocchiarale, “Uma obra iconoclasta,” 441.

transgressor de Bataille, mas a transgressão marcada por um “sorriso” (lembrem-se do famoso signo amarelo redondo a sorrir – “*smile*”)<sup>368</sup>.

Como dito anteriormente, o humor e a ironia estão sempre a rondar sua obra. Assim a artista comenta a perda do caráter revolucionário das pulsões, uma vez absorvidas pela essência consumista. Ela nos lembra que isso não reduz a capacidade e extensão das pulsões que nos constituem. Nosso corpo as contém e manifesta. O êxtase não se extingue ou reduz em razão dessa escala de valoração.

“Uma certa interface, unindo corpo, mecânica e sexualidade, é encontrada no trabalho de Márcia X”<sup>369</sup>. Em seu universo, o sexo é central, não apenas por ser seu mote essencial e existencial, mas também constituir uma esfera de negociação entre natureza e cultura. Neste caso, o amor não se envereda pelas vias metafísicas do amor romântico, mas do erótico e ideológico. “X tensionava os recalques, assumindo protagonismo junto aos dispositivos de punição e prazer, flagelação e brinquedo, mostrando-nos relações inusitadas destes reinos fingidamente distantes”<sup>370</sup>. A reação a essas obras, como às demais, se confirma como sintoma ou ato falho, na qualidade de índice nunca total. Como tal, não passam indiferentes às ideologias que tendem a exigir uma parcialidade da existência ancoradas em suas verdades. A arte, como resposta, mune-se de ambiguidade, atingindo as semelhanças e as disparidades, rumo à metamorfose do imaginário e da categorização das coisas, “uma experiência *mise en abyme* que neutraliza o que profana”<sup>371</sup>.

No contexto nacional, Márcia X se localiza à margem do sistema tradicional da arte. Ao invés de ocupar o centro das convenções do sistema da arte e da sociedade, ela

---

<sup>368</sup> Basbaum, “Possible bodies,” 464.

<sup>369</sup> Basbaum, 462.

<sup>370</sup> Campos, “Aparição e desaparecimento,” 150.

<sup>371</sup> Navas, “Limiar (para Márcia X),” 430.

repotencializa a arte através de uma poética de resistência, cujo destino e território são galgados pela própria. “Ao mesmo tempo *cool* como uma partitura de Vostell e *caliente* como as referências emplastro porosas sabiás desta terra de palmeiras devastadas”<sup>372</sup>. Uma semântica que adentra esferas vastas, de alinhamento óticos, táteis, sinestésicos que nos direcionam a questões sociais e fenomenológicas profundas. “Erotismo, perversão, sacralidade, humor, tudo vai se contaminando e se misturando, sobrando ao espectador uma resposta entre o incômodo, a perplexidade e a pilhéria”<sup>373</sup>. Se Márcia X transmutou-se e desdobrou sua obra nas cercanias do choque, atribuímos a isso seu olhar agudo sobre invenção e intensificação dos contornos das coisas e das circunstâncias.

Estamos no ponto de – seguindo a sugestão final de Foucault, ao investigar as ‘tecnologias do eu’ – estabelecer padrões (que de modo algum deixam de ser coletivos) de percepção que redirecionam intensidades do corpo, remodelando por completo a economia da dor e do prazer. Ou então estaremos limitados a apenas repetir o sorriso da Barbie em nossos rostos cansados<sup>374</sup>.

Isso expõe enquanto crucial o trabalho de Márcia X e das outras artistas abordadas neste texto. São questionamentos que vão ao cerne da humanidade e, em especial, da mulher enquadrada nessa sociedade. Apoderar-se de si, sendo mulher, é um privilégio advindo de uma luta – tanto individual quanto coletiva. Como disse a última artista, é sobre ter coragem.

Podemos afirmar que, como nos faz atentar Craig Owens (1950-1990), “os sistemas representacionais do Ocidente admitem apenas uma visão – o sujeito constitutivo masculino – ou melhor, eles posicionam o objeto de representação como

---

<sup>372</sup> Alex Hamburger, “Bufê bugiganga,” in *Márcia X*, Beatriz Lemos (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013), 436.

<sup>373</sup> Osório, “Uma trajetória radical,” 449.

<sup>374</sup> Basbaum, “Possible bodies,” 464.

absolutamente centralizado, unitário, masculino”<sup>375</sup>. Isso quer dizer, como dissemos acima, que o sistema de arte até então trabalhava sobre representações direcionadas e teorizadas por e para um público masculino.

Entretanto, o pós-modernismo busca justamente atrapalhar esse sistema de dominação masculina a partir, principalmente, de uma crise da representação, onde o fetichismo heterocentrado da arte é também posto em questão. Essa estratégia visava conduzir a um pensamento diferenciado, quebrando essa hegemonia ao procurar um pensamento não-binário e buscar uma forma de conceber as diferenças sem oposição.

É claro que não supomos haver possibilidade de que apenas uma teoria cubra todo os discursos ou seja capaz de proporcionar uma elucidação sobre toda e qualquer forma de relação social ou sobre todos os moldes de práticas políticas. Note-se que por discursos entendemos o que “pode incluir textos escritos, exposições, obras de arte e até mesmo estruturas institucionais em contextos particulares”<sup>376</sup>.

Mesmo porque, mulheres e outras categorias não dominantes nessa estrutura de heteronormatividade, nem sempre esses artistas querem ser rotulados por sua designação sexual ou de gênero, como nos lembra Richard Meyer (1966)<sup>377</sup> em seu texto sobre Identidade. Não se trata de uma questão de não assunção da própria designação sexual ou do gênero, mas a mesclagem deste aspecto com a situação de artista como descrição sob a qual sua arte é exibida.

---

<sup>375</sup> Craig Owens, “*The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*,” in *The Art of Art History: a critical anthology*, Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 2009), 336.

<sup>376</sup> Amelia Jones e Erin Silver, “Histórias da arte feminista queer, uma genealogia imperfeita,” in *Histórias da sexualidade: antologia*, Adriano Pedrosa e org. André Mesquita (São Paulo: MASP, 2017), 240.

<sup>377</sup> Richard Meyer, “Identity,” in *Critical Terms for Art History*, eds. Robert S. Nelson e Richard Shiff (Chicago: The University of Chicago Press, 2003), 347-348.

Chegado o momento de traçar a linha entre a sexualidade e a emancipação femininas, Simone de Beauvoir (1908-1986) recorreu mais ao culturalismo do que ao naturalismo de antes. Trabalhou sobre a ideia de diferença para estruturar um pensamento de relativismo, respeitando os aspectos particulares de cada cultura, sociedade etc. Foi assim que, em consequência, seu livro, *O Segundo Sexo* (1949), se tornou emblemático na sexualização do feminismo. De mesmo modo, sua centelha acendeu o que viria a ser o feminismo sexista diferenciatório.

Sob o prisma lacaniano, o falo se assume enquanto significante puro da potência vital, legitimando sua função simbólica, centro absoluto da economia libidinal. Se o falo não se especifica articulado ao órgão masculino estritamente, então não existe a condição de dominação masculina sobre a sexualidade feminina. Posta de lado a anatomia e conduzido ao centro o desejo estruturante da identidade sexual, galga-se uma pretensa realidade de igualdade entre os sexos. Posteriormente, abriu-se caminho para novas compreensões acerca do assunto. Novas perspectivas psicanalíticas sobre o gozo feminino, proposições de uma alteridade do feminino que feminize a sexualidade humana, dentre outras.

A partir das décadas de 1950 a 1970, observamos um processo de consolidação de mais uma transformação na postura criadora do artista. Mais do que incutir suas próprias subjetividades à obra, mais do que a intenção de transmissão de uma mensagem, ele passa a trabalhar produzindo “uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação”<sup>378</sup>, mesmo que pressupondo uma identidade entre causa e efeito, uma transparência límpida entre o que deseja transmitir e o que é

---

<sup>378</sup> Rancière, *O espectador emancipado*, 18.

recepcionado pelo espectador. Essa postura ratifica a tese principal da fenomenologia de Merleau Ponty: o que vemos também nos olha. Existe essa dinâmica de troca, de relações.

No Brasil, como dissemos ao início deste segmento do estudo, as mulheres tiveram uma participação de peso na história da arte. Entretanto, ainda é preciso se justificar quando curando uma exposição relativa a elas. “É irônico que as qualidades que têm sido celebradas na arte do século XXI – o posicionamento contra a ordem estabelecida, o experimentalismo, a originalidade e o não conformismo – muitas vezes não se apliquem quando se trata de artistas mulheres”<sup>379</sup>.

E, lembramos, esses trabalhos abriram caminho não apenas ao questionamento dessa condição sexual, mas também às estéticas tidas por alternativas, onde se incluem as lésbicas, gays, *queer*, transexuais... erodindo a normatividade hegemônica, mesmo frente a ditaduras altamente repressivas, onde metodologias de tortura com requinte de crueldade eram infringidos aos corpos das mulheres. E mais. Esse conhecimento profundo dos corpos “liberaram um poder, uma autoridade, para aqueles que estavam sujeitados a esquemas de representação que regulavam os corpos – aqui, em sua maior parte, os corpos que a sociedade classifica como sendo femininos. Esses trabalhos deram forma a um processo de descolonização do corpo e de sistemas de validação da arte, pondo em xeque o sistema estético patriarcal do modernismo em um processo de reformulação ainda em curso”<sup>380</sup>.

---

<sup>379</sup> Fajardo-Hill, “A invisibilidade,” 21.

<sup>380</sup> Giunta, “A virada iconográfica,” 33.

## DISCUSSÕES CONTEMPORÂNEAS DA SEXUALIDADE NA ARTE BRASILEIRA

Segundo Fernando Cocchiarale (1951), “a arte brasileira contemporânea possui história tão longa quanto a dos países culturalmente hegemônicos”<sup>381</sup>. Já se podem contar umas quatro gerações de artistas, que hoje “emprestam sentido genealógico às gerações mais novas, referenciando-as”<sup>382</sup> – o que nos remonta às décadas de 1950, 1960. Sem, contudo, experienciar as mazelas dos *Anos de Chumbo*<sup>383</sup>, a história da arte brasileira recente vislumbra sentido na tensa interseção entre tais referências e aquelas vindas do sistema global.

A contemporaneidade da arte traz, em si, uma rica polissemia de possibilidades de poéticas e narrativas. Por mais que na década de 1990 ainda imperasse um discurso acerca da coexistência justaposta de identidades culturais, monolíticas sob o olhar dos estudos europeus e norte-americanos, que organizavam exposições justapondo culturas cujas fricções eram ignoradas, teóricos como Homi Bhabba (1949), Stuart Hall (1932-2014) e Roland Robertson (1938-2022), dentre outros, já problematizavam a noção, então em voga, de “glocalização”<sup>384</sup>. Inevitavelmente, tais discussões impactaram o universo da produção artística, um campo em alteração na nova ordem mundial pós Guerra Fria (1947-1989). “Desde então a narrativa ocidental da história da arte começa a sofrer

---

<sup>381</sup> Fernando Cocchiarale, “A (outra) arte contemporânea brasileira,” in *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, org. Renato Rezende (São Paulo: Hedra; Circuito, 2022), 123.

<sup>382</sup> Cocchiarale, “A (outra) arte,” 123.

<sup>383</sup> *Anos de Chumbo* é uma nomenclatura referente aos duros anos de ditadura militar regida pelo Ato Institucional nº 5, que cerceava a liberdade de expressão.

<sup>384</sup> O conceito de *glocal* (global+local) se aplica à questão econômica, mas fora estendido a áreas como a história da arte. Consiste, basicamente, na compreensão da generalizante da globalização aliada a aspectos particularizantes da ceara local. O termo, cunhado no seio do *micromarketing*, dirigia-se a estratégias de propaganda e adaptação de produtos e serviços de base global às questões locais.

profundas revisões, a reboque das reformulações do conceito de modernidade e seu autoproclamado universalismo racionalista colonial”<sup>385</sup>.

Nesse ínterim, uma nova fase, que incluiria reflexões do conceito de arte, sim, mas também a constituição da arte das periferias globais, se instaura. O novo discurso era atravessado pela crítica, tanto aos ideais de progresso quanto a estrutura hegemônica de então. Esse não é um processo fácil. Borrarr as linhas que estabilizavam cada coisa no seu lugar, tendo claro o topo do mundo, é um processo complexo e que depende de progressiva insistência/persistência. Esse contexto abre portas para o pensamento decolonial, antecedido pelo descolonial e pós-colonial e ainda hoje em questão, com suas problematizações identitárias pós-modernas. As novas falas acolhem a situação do hibridismo cultural – a partir da junção de práticas e/ou estruturas separados são combinados para a formação de objetos, estruturas e práticas híbridos – tão caro à história e ao presente do Brasil e do mundo, o qual se reconfigura em complexo transnacional, interétnico e transclassistas. A homogeneização, portanto, dá lugar à pluralidade cultural, dando também espaço a artistas que acreditam em seu devir enquanto agentes modificadores da realidade, posicionando-se e intervindo sobre ela.

## Os Reflexos da AIDS

As décadas de 1980/1990, no Brasil, guardavam o registro de uma era política onde se articulavam e se viviam, no dia a dia, agressões ao sentido democrático e suas instituições, discriminação como um todo (tanto por viés étnico quanto por critérios sexuais ou religiosos que desviassem da norma vigente). Tratava-se de um projeto de país

---

<sup>385</sup> Labra, “O boom da arte,” 36.

calcado na exclusão de minorias e de um obscurantismo rondando os campos de educação e da cultura, um plano destruidor e excludente por essência, onde a ultraexploração do meio ambiente assumia traços de crueldade para com os quilombolas e comunidades indígenas.

Esses anos ainda assistiram à emergência do medo perante a chamada crise da AIDS, uma epidemia sem precedentes e que representava a morte, já que não havia cura. Não por acaso, o início do período “testemunhou a proliferação de práticas artísticas e culturais que privilegiam os aspectos imateriais do trabalho”<sup>386</sup>. Isso porque a situação limítrofe induzia à subjetivação e à reflexão. E, como bem assinala Marisa Flório Cesar (1962), “a arte é indissociável de uma dimensão comum que envolve desde nossas projeções da alteridade às figuras sonhadas de totalidade. Um ‘nós’ que implica e interroga desde a relação a dois até a mais vasta comunidade. A própria noção de humanidade está em questão”<sup>387</sup>.

A coletividade, impactada pela situação alarmante descrita, se dividia entre o designado “grupo de risco” – atribuído, em grande parte, aos homossexuais – e aqueles que se ocupavam de acusações e agressões àquele grupo. Naturalmente, isso refletiu na produção artística, com maior destaque para os trabalhos oriundos de artistas soropositivos ou cuja vida afetiva fora impactada diretamente pela doença.

A AIDS surgia e espalhava terror num período em que a liberdade sexual teve de se ajustar a novas estruturas, o vírus anunciava nas suas primeiras manifestações um ciclo de medo, insegurança e preconceito. Inicialmente vinculada às práticas homossexuais, a doença era pouco conhecida e as pesquisas se encontravam em fase embrionária. A síndrome de imunodeficiência adquirida – AIDS – designa não uma condição física, mas um estado clínico que carrega consigo o espectro

---

<sup>386</sup> Kiki Mazzucchelli, “Arte como projeto,” in *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, org. Renato Rezende (São Paulo: Hedra; Circuito, 2022), 225.

<sup>387</sup> Cesar, “Como se existisse a humanidade,” 229.

da presença de outras doenças, de estados de enfermidades oportunistas que aceleram um processo de fragilidade física e psicológica<sup>388</sup>.

Existe uma ambiguidade de referência à imagem da AIDS. Por um lado, a doença é entendida como uma invasão assimilável a um câncer. Por outro, dada sua eficiente e sexual cadeia de transmissão, remete-nos à sífilis, uma espécie de poluição à assepsia. O preconceito e a rejeição generalizados não param, contudo, o ímpeto criador de artistas que podemos notar por sua coragem. Uma peste do século XX, a AIDS impõe uma reformulação da ética dos corpos, da sexualidade e do próprio desejo. Culpa e flagelo são parte da nova semântica, que dota de um espírito de castigo o efeito da doença.

Por outro lado, a arte também atravessava uma considerável transformação. Desde o período modernista já se sabia bem que nosso reflexo no espelho não se constitui enquanto cópia e que à sua imagem acessamos através do outro. Segundo Ricardo Basbaum (1961), “os anos 1980 trazem um outro olhar, desafiador ao seu modo, que desconcerta certas programações de corpo [...] um *éthos* pós-moderno que não se deixa simplesmente caracterizar como decadentismo de fim de século (apesar do hedonismo e do espectro da AIDS a ele associado no momento)”<sup>389</sup>. E, no caso do Brasil, acrescenta-se, essa geração indicava o processo de redemocratização política.

Ao redor, pinturas indecifráveis a um primeiro olhar, posto que portavam uma “indefinição ideológica traduzida metaforicamente pelas imagens que predominavam sobre as telas”<sup>390</sup>. Os temas prosaicos se juntavam aos símbolos da cultura de massa, abarcando-se toda sorte de linguagem e objetos, sem nem mesmo a preocupação com o

---

<sup>388</sup> Bitu Cassundé, “Sobre o vulcão,” in *Leonilson: sob o peso dos meus amores*, Bitu Cassundé e Ricardo Resende (Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012), 49.

<sup>389</sup> Ricardo Basbaum, “Regiões de sombra dos anos 80 (& diamantes),” in *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, org. Renato Rezende (São Paulo: Hedra; Circuito, 2022), 257.

<sup>390</sup> Ricardo Resende, “Em busca de comunicação,” in *Leonilson: sob o peso dos meus amores*, Bitu Cassundé e Ricardo Resende (Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012), 11.

acabamento da pintura. Existia, outrossim, esse renovado interesse pelo *medium* da pintura, mas sem que ele agregasse o compromisso com o entendimento de pintura convencional, sem o apelo à abordagem tradicional.

O conjunto da obra de José Leonilson Bezerra Dias (1957-1993) – conhecido por Leonilson – constituído por mais de mil peças, é bastante diverso em seus *mediuns*. Temos desde desenhos e pinturas até objetos tridimensionais, sem deixar de mencionar os bordados confeccionados em seus últimos anos de vida. Todos esses objetos convergem a um ponto: a utilização da linguagem verbal escrita, marca de sua poética. Outra marca a se destacar é o caráter majoritariamente autobiográfico e intimista, frequentemente indagando sobre os desígnios do destino. Olhando assim, o todo se aproxima de um diário – hábito que o artista, de fato, mantinha. Sob um dos possíveis ângulos de observação de sua obra, podemos percebê-la segundo

a imagem de um artista solitário, ensimesmado e melancólico, cuja criação é conduzida apenas por amores platônicos, para confrontá-lo com a crueza, a realidade versus a ficcionalidade de uma experiência comprometida, disruptiva, jovial e enérgica situada entre o hedonismo e a libertação sexual gay dos anos 80, bem como as reivindicações *queer*, na qual muitos de seus trabalhos podem ser e estar associados hoje<sup>391</sup>.

Por mais que Leonilson acreditasse que *Leo não consegue mudar o mundo* (1989) e *Leo não pode mudar o mundo* (1991), notamos um ensejo de “sacudir” as ordens vigentes no mundo, seu desejo por impactar as estruturas a ponto de se mover no sentido de um mundo mais livre, justo, pacífico, democrático, amável etc. Isso porque tínhamos em sua figura um observador do mundo que o circundava de modo afiado. Em seu

---

<sup>391</sup> Augustín Pérez Rubio, *Leonilson: corpo político* (São Paulo: Almeida e Dale, 2023), 10.

trabalho, víamos sua perspectiva e seus sentimentos engajados em confissões íntimas e propósitos sociopolíticos plenos de um caráter provocativo.

Foi em 1991 que descobriu ser soropositivo para HIV. O registro consta no trabalho *34 with scars* (1991) – idade que tinha então. O objeto consiste em um tecido onde constam, bordados, o número referido e desenhos de cicatrizes. Os conteúdos de seu diário pessoal transpunham-se para desenhos e bordados, cujo cerne era, em maior parte, a sexualidade e o amor. “Minha vida é um diário. Toda minha atitude é esta”<sup>392</sup>, diz o artista a evidenciar o tom autobiográfico da obra. Imprimindo à obra seus dados autobiográficos, o artista nos proporciona uma aproximação que suplanta as questões plásticas implicadas pela visualidade, mas nos contextualiza sobre sua presença de modo ímpar. É entre 1991 e 1993, ano de seu falecimento, que se acentua o lirismo praticado através de recursos mínimos e de uma simplicidade representacional que enfatiza o silêncio junto às ironias, ambos espelhos de sua nova trajetória.

Nesses anos, o corpo e a obra se unem. Agora, um corpo adoecido e fragmentado, às vezes ausente, exposto em autorretratos constituídos por dados básicos – como peso ou idade – cuja metáfora se baseia em metonímias. A dor é compartilhada com o espectador em meio a dificuldades e atos de coragem que desnudam o artista mais e mais.

Esses relatos pessoais se organizam como um diário no qual se escreve imaginando que alguém o leia, com mensagens criadas para um destinatário específico — seu objeto de paixão do momento. As mensagens criadas por metáforas ou em referência a situações específicas reforçam a ideia de um desejo de comunicação endereçada a um leitor em especial<sup>393</sup>.

---

<sup>392</sup> Leonilson, citado em Lisette Lagnado, *São tantas as verdades = so many are the truths* (São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1998, 86.

<sup>393</sup> Daniela Cavalin Avelar, “Leonilson e as palavras,” in *Revista Gama Estudos Artísticos*, n.4, vol2, julho-dezembro 2014, 53, <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/50031>

Os anos finais de 1980 foram fulcrais para o artista. Sua poética legitima um repertório particular e de um léxico de signos que depõem por seu universo pessoal. Leonilson se debruça sobre uma “geografia que se fundirá com diálogos com o corpo, com os órgãos, e faz paralelos entre uma cartografia usual, com os rios e seus afluentes e estruturas corporais, articulando todo um circuito entre artérias, cidades, sentimentos”<sup>394</sup>, um universo subjetivo e autobiográfico.

Em *Todos os rios* (c.1989), temos uma acrílica sobre tela cujas linhas confluem para o centro vermelho e elíptico, como uma boca entreaberta. Nela, consta a representação do desejo como um lago, mas sem contato com as linhas onde se podem ler dizeres como “fala mansa”, “olhar fundo”, “todos os rios levam para a sua boca”, bem como nomes de cidades brasileiras.

A obra *Voilà mon cœur* (c.1989) é um exemplo dessa comunicação. A lona ancora cristais bordados. Essa simbologia para além da estética clarifica sua intenção de abordagem a algo íntimo, já que se utiliza de objetos frágeis sob o título de “eis meu coração”. Mas a consubstancialidade do trabalho estava alheia à fruição pública, “escondida” no verso, onde Leonilson bordou a frase “*Voilà mon cœur, il vous appartient* [sic]” — “Eis meu coração, ele lhe pertence” seguido do dizer “ouro de artista é amar bastante”.

Ainda em 1989, cria *Leo não consegue mudar o mundo* (1989), cujo contraponto será realizado, três anos mais tarde, em *Leo pode mudar seu mundo* (1992). Enquanto o

---

<sup>394</sup> Cassundé, “Sobre o vulcão,” 46.

primeiro trabalho se dedica a questões externas<sup>395</sup>, no mundo que o circunda, o segundo se refere a uma volta ao mundo interior e suas possibilidades de impactação no exterior.

Se, no primeiro momento, *Leo não consegue mudar o mundo*, afetar seus fatos e decorrências, ajustar a sociedade e evitar ou reparar suas injustiças, no segundo momento, vemos a mudança de perspectiva. Portanto, em *Leo não consegue mudar o mundo*, vemos a frase-título na porção superior e palavras como “abismo” e “luzes” se equilibrando na composição, em lados opostos da figura do coração, que parece apoiado sobre a representação de uma estrutura bifurcada. A esse respeito, podemos pensar em alternativas como “um enraizamento que impede a movimentação desejada [ou] vasos conectados ao coração, todavia, essas estruturas, da maneira como estão representadas na pintura, não existem de fato na anatomia humana”<sup>396</sup>. Sobre faixas brancas, dispostas opostamente, lemos “inconformado” (à esquerda) e “solitário” (à direita). Desse modo, o artista seria o solitário inconformado com seu pulsar do coração ou igualmente bifurcado – como a estrutura anteriormente referida – entre os polos. A flagrante relevância desse trabalho se reforça por sua mudança de atitude três anos depois. Após o diagnóstico HIV-soropositivo, Leonilson possivelmente vislumbra mudar a si, seu interior, seu mundo.

Este artista cria através da linguagem. Sua obra abarca uma imensidão de simbologias que tanto se exibem em palavras quanto em imagens. O resultado é um construto de todo um universo de representações. A função exercida pela escrita era acompanhada pela culminância de um relato íntimo e sentimental, daqueles que somente

---

<sup>395</sup> Em 1989, assistimos a eventos como a Queda do Muro de Berlim, as manifestações na Praça da Paz Celestial da China e, especialmente no contexto do artista, a primeira eleição para Presidente da República no Brasil, após um longo período de ditadura militar. Por outro lado, o medo ronda as relações sexuais em virtude da AIDS.

<sup>396</sup> Aline Siqueira Cordeiro e André “Sheik” Fernandes da Luz, “Leonilson: a biographical or political body of work?” in *Revista Concinnitas*, v22, n41, maio 2021, 72, <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/download/60717/39596>

confiamos aos diários, onde confiamos ao papel a organização e materialização dos tantos sentimentos. “Leonilson utilizava a escrita — e a leitura, como o faz todo aquele que escreve — como uma espécie de ferramenta para melhor compreender ou mesmo aceitar sua doença, paixões e desilusões”<sup>397</sup>. Seus deslocamentos abrangem desde outros idiomas até a subversão do uso dos artigos designadores de gênero, invertendo assim os polos masculino e feminino.

Autointitulado um romântico, trata do amor, sobretudo o platônico. “Sobre o peso dos meus amores. Eu vejo a distância. Eu vejo os perigos. Eu vejo os outros gritando. Eu vejo um. Eu vejo o outro. Não sei qual amo mais. Sob o peso dos meus amores”, diz a obra *Sob o peso dos meus amores* (1990). A aquarela de pequenas dimensões traz o poema iniciado com a sentença “sobre o peso dos meus amores”, o que relativiza a posição do artista enquanto acima desse peso. Mas termina com “sob o peso dos meus amores”, invertendo a situação, que agora se coloca debaixo de tal peso. Entre as frases, vemos a imagem de um homem que leva, sobre seus ombros, o peso do mundo. Tal qual no caso do castigo de Atlas, a simbologia nos redireciona ao peso da vida e suas componentes. “Subjetivamente, ‘sobre’ pode ser entendido como o que porta o amor, o que ama e está sobre tudo positivamente; e “sob” o peso dos meus amores pode ser entendido o que sofre de amor, negativamente”<sup>398</sup>. As confissões de Leonilson dão vazão ao enfoque sobre a condição da natureza humana e suas fantasias – como tal, inatingíveis.

Esse trabalho, embora não tenha grande impacto por suas dimensões físicas, tange questões profundas e muito caras ao conjunto de sua obra: o mundo, o amor, a distância, os perigos, o outro. Esse campo de significações não apenas tem a potência de definir seu universo, mas elabora, ainda, a liga entre os signos e símbolos de sua escolha.

---

<sup>397</sup> Avelar, “Leonilson e as palavras,” 55.

<sup>398</sup> Resende, “Em busca de comunicação,” 17.

Em verdade, a substância do conjunto de seus trabalhos reside justo naquilo a que poderíamos nos referir como a interseção das coisas, no intervalo relacional entre o Eu e o outro. É com esse olhar que podemos entender a repetição de signos e símbolos como ponte, ainda que seja um construto dedicado a unir partes que não se juntam, isto é, partes apartadas pelo espaço ou por barreiras, ambos impostos pelo próprio homem. A obra se dedica a transpor essa separação para desenvolver a ligação/relação com o outro.

A figura do homem estilizada se repete em *I'm always provoking family's drama* (1990), do mesmo ano. Nesse desenho, a figura se encontra sobre o abismo. O que lhe permite não despencar é sua capacidade de manter o equilíbrio, mesmo sob a tensão ocasionada por um possível medo da queda. Repetindo a analogia, Atlas agora estaria portando o céu no vazio do universo.

Essa figura que se equilibra sobre uma ponte, em meio a um abismo, e que avista uma paisagem distante, carrega muitos significados. Na linguagem simbólica dos românticos, a paisagem pode significar o paraíso que é ladeado pelas profundezas da terra, e também o incerto. A ponte, por sua vez, pode sugerir uma das características que marcavam a poesia e a pintura românticas, a sensação de estar suspenso no espaço, destacado e equilibrado no vazio de modo que o que é visto assume o caráter de uma visão<sup>399</sup>.

Na síntese, o que vemos é um traço confessional de alguém que se via no centro das atenções de dramas desencadeados por não se enquadrar nos padrões sociais e exigências às quais cada um é submetido mesmo no âmbito familiar.

*My love has green lips* (1990) é uma obra de pequeníssimas dimensões sobre papel, feita com tinta preta e azul, onde convivem um desenho e dizeres escritos. Como em outros trabalhos, “a experiência vivida converte-se em um elemento fundamental, não

---

<sup>399</sup> Resende, “Em busca de comunicação,” 18.

excluindo, necessariamente, a experimentação”<sup>400</sup>. Vê-se outro exemplo em *Isolado frágil oposto urgente confuso* (1990), ainda antes de descobrir sua doença. As palavras aparecem bordadas nas bordas de finos tecidos compartimentados, cada uma em um pedaço de pano, os cinco unidos pelas bordas superiores.

Já em *Rapazes com flores* (1990), temos uma delicada aquarela sobre papel, onde se veem duas figuras humanas sobrepostas horizontalmente, como que entrelaçadas na intimidade de um abraço, cobertos por flores, de igual modo ao que é feito sobre defuntos na cova. Portanto, se por um lado poderíamos nos ater ao amor romântico contido em um casal de rapazes deitados em união e à simbologia das flores confirmando a indicação de tal sentimento, por outro temos o estigma que rondava aos casais de rapazes: o da doença mortal.

A aquarela *As oliveiras* (1990), junto a “meus amores só os tenho na cabeça”, ratificando o aspecto amoroso platônico que ronda sua obra, vemos listas – elemento fundamental de sua produção – com palavras como: sinceridade, fragilidade, dignidade, cordialidade, bondade, generosidade, integridade; perigo, êxito, derrota, vontade, desejo, consciência; referências, verdade, ousadias, loucuras, medo; singelo, quieto, tímido, solitário, encantado, iludido, ávido, ansioso, confuso, desnorteado, abnegado, abandonado. Sob as manchas da aquarela predominantemente em vermelho – onde o vermelho invade a porção azul da pintura – outra listagem, agora com sentenças como “as árvores do caminho”, “a estrada estreita e longa”, “as bençãos”, “os mortos”, dentre outras e, principalmente, a assunção da negativa de uma situação anterior ao afirmar que “Leo pode mudar seu mundo”.

---

<sup>400</sup> Maria Esther Maciel, “O inventário dos dias: notas sobre a poética de Leonilson,” in *Leonilson: sob o peso dos meus amores*, Bitu Cassundé e Ricardo Resende (Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012), 33.

*Dignity? Fragility; Desire* (1991) traz uma escada que leva ao ano seguinte, que se equilibra através de uma fina haste e traz as seguintes sentenças: “honestidade não dói”, “dignidade não fere” e “namorar faz bem”.

Em *O Penélope, o recruta, o aranha* (1991), já no título notamos o uso subvertido dos artigos definidos, do feminino para o masculino. Tal inversão pode ser entendida como mais do que uma deturpação sobre os gêneros, mas também um desvio de linguagem. “O Penélope”, se refere ao mito grego de Penélope, personagem que aguarda pelo retorno do marido, vindo da guerra, Ulisses. Com o avançar dos anos, sem a esperada volta de Ulisses, Penélope vai sendo pressionada a casar-se novamente. A mulher se vê obrigada a aceitar, mas impõe uma condição: apenas se casaria ao término do tecer de um tapete. Entretanto, ela o tecia durante o dia e desfazia seu trabalho à noite, de modo que o tapete nunca se finalizaria. Isso a manteve a salvo do novo casamento, o que resulta, visto que décadas mais tarde Ulisses retorna ao lar e a encontra ainda à sua espera. A inversão do artigo, contudo, muda a natureza da história, pondo onde haveria uma mulher, um homem. Com “O Recruta”, vocábulo de duplo gênero, faz referência àquele(a) que se inicia na carreira militar. Já “O Aranha”, altera o substantivo feminino em questão ao “masculinizar” o desígnio do animal que tece sua teia, e nela captura, pacientemente, com precisão e precisão. Essa operação linguística aparentemente simples dispõe sobre as naturezas de liberdade de criação de uma linguagem própria e de ultrapassamento da normatividade de que goza a arte.

Poderíamos destacar a cartografia do afeto que marca seu legado, seja pela amizade, seja pelo espírito romântico. O uso das palavras também é um dos focos principais, pois por meio delas é composto um processo de diálogo em que se torna matéria de sedução e aspecto central na construção de sua poesia visual. [...] A palavra na obra de Leonilson materializa-se em imagem. Palavra e texto funcionam para o artista como forma ou desejo de “conversar” com o público na construção de suas realidades subjetivas. Por tratar-se de uma obra autobiográfica, o

artista fala em primeira pessoa, inscrevendo textos e palavras sobre os seus desenhos, pinturas e bordados. A realidade encontrada nessas narrativas, e não se pode dizer que existam verdades irrefutáveis em sua obra, muitas vezes são fatos fantasiosos ou subjetivos<sup>401</sup>.

Outro trabalho de vulto na sua produção, cujo cerne ronda sua relação com a AIDS, seu tratamento e a espiritualidade decorrente dessa difícil tratativa é a série *O perigoso*, de 1992, composta por sete desenhos feitos entre intonações por quadro de pneumonia. O primeiro dos trabalhos apresenta uma gota de sangue contaminado pelo HIV sobre papel branco encimando a sentença que dá nome à série. Perigosa, de fato, vem a ser a condição apresentada, na “vigorosa crueldade em expor as próprias chagas, ato de ironia latente que subverte seu calvário em alegoria que remete a um potente diálogo entre imagem e palavra”<sup>402</sup>. Quase todas as imagens elaboradas se referem diretamente à enfermidade e seu consequente tratamento. São soros, agulhas e comprimidos. As palavras, entretanto, referem-se a tipologias de flores. Isso surge como um eco de sua postura diante da morte. Desse modo, poder-se-ia entender os desenhos como pequenos relicários sobre sua *via crucis*.

Eu sou uma pessoa perigosa no mundo. Ninguém pode me beijar. Se eu tiver um corte, ninguém pode cuidar da minha ferida aberta. [...] Tem gente que é perigosa porque tem uma arma nas mãos. Eu tenho algo dentro de mim que me faz perigoso. Não preciso de uma arma. Só tenho que me cortar<sup>403</sup>.

Mesmo nessa condição limítrofe, Leonilson produz arte – uma arte confrontadora da própria situação. “É o olhar de um artista sobre o túmulo, o vazio se legitima na iconografia, as imagens ficam econômicas, mínimas e são emolduradas por espaçamentos, por silêncios”<sup>404</sup>. Essa abordagem franca e explícita da morte na arte é sua

---

<sup>401</sup> Resende, “Em busca de comunicação,” 12-13.

<sup>402</sup> Cassundé, “Sobre o vulcão,” 51.

<sup>403</sup> Leonilson em entrevista a Lisette Lagnado, *São tantas as verdades = so many are the truths* (São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1998, 123.

<sup>404</sup> Cassundé, “Sobre o vulcão,” 51.

forma de lidar com a vida, em um meandro entre arte e poesia. O artista lida com o esvaziamento que apenas se pode sentir diante do fim inexorável, “o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua falta, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que, no entanto, me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar”<sup>405</sup>. É esse olhar que lança sobre seu contexto peculiar, onde se vê e onde se é visto pela angular da morte e, ainda assim, se persiste sobre a poética. Não deixa de ser um modo de resistir. “A imagem da morte é projetada para a obra, e a obra reflete a projeção de um corpo fragmentado, traduzido pelo gestual do bordado, pelos tecidos leves, sóbrios, por panos que até então recobriam aquele corpo e são transformados em suportes para novas experimentações”<sup>406</sup>. Ao fim e ao cabo, o corpo se torna uma extensão da obra e também o contrário, em uma espiral de reverberações como em uma casa de espelhos.

São seus últimos trabalhos – bordados todos – algo como autorretratos. Só que a imagem é fragmentada, originando um corpo cada vez mais abstratizado – como em sua condição física verdadeira – segundo o qual Leonilson já não se reconhece. “O conjunto da obra na sua produção final ganha uma aura mais evidente e ativa de um Santo Sudário, revelada por impressões do corpo que se compõem por fragmentos metafóricos do autorretrato”<sup>407</sup>. A metáfora é rica, cheia de sutilezas cujo caráter cruel se impõe e revela para o espectador atento à sua angústia do fim. O grupo de trabalhos que antecede seu fim é ainda mais intimista e confessional. Existe neles “uma vital latência da memória agindo na composição da poética, fluxo contínuo de informações que migram da vida para a arte, tatuando sua obra com a própria vida”<sup>408</sup>.

---

<sup>405</sup> Georges Didi-Hubermann, *O que vemos, o que nos olha* (São Paulo: Editora 34, 2014), 38.

<sup>406</sup> Cassundé, “Sobre o vulcão,” 52.

<sup>407</sup> Cassundé, 53.

<sup>408</sup> Cassundé, 53.

Ainda em 1992, produziu *Quantos já se foram e para quê?*, uma acrílica sobre lona nas cores vermelho e azul. Dividida vertical e axialmente entre os campos de cor, o trabalho mostra a cor azul sendo invadida pelo vermelho do sangue e da morte, como não nos deixa escapar o título.

Criador de trabalhos ambíguos e, apesar da utilização da linguagem escrita, aberta a imensas possibilidades de abordagem. Muito longe de querer nos entregar uma verdade direta, o que sua obra opera é calcado em uma visão aberta, sem unicidade de sentido. É neste passo que Leonilson se categoriza como um curioso em maior medida do que um artista, deslocando palavras de seus sentidos atrelados ao lugar comum. “As palavras nas obras de Leonilson convidam-nos a voltar o nosso olhar e perder a si mesmo na tentativa de capturar as forças que estas produzem. Não há uma gramática na obra e sim uma linguagem própria ou inventada”<sup>409</sup>. Sua questão repousa sobre a comunicação enquanto dissolução de fronteiras entre o Eu e o outro, como que erguendo pontes de conexão.

Ao longo de sua breve carreira artística, vamos da pintura de aspecto violento, em telas de maiores dimensões, para uma expressão objetual mais contida e intimista, em fins dos anos de 1980, e, finalmente, a uma pequena escala, posta sua condição física lesada pelo vírus HIV. “De grandes pinturas para pequenos desenhos, pequenas esculturas e pequenos bordados. Afinal, para ele o mundo já era muito agressivo e não fazia sentido que um artista trouxesse para esse mesmo mundo ‘mais agressividade’”<sup>410</sup>.

---

<sup>409</sup> Wilma Farias Gois, “O pescador de palavras: Leonilson e o sensível na linguagem,” in *Revista Gama Estudos Artísticos* n.4, vol2, julho-dezembro 2014, 65, <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/50031>

<sup>410</sup> Resende, “Em busca de comunicação,” 19.

Suas criações possuem um aspecto confessional, segundo o qual podemos observar um aspecto taxonômico declarado por listagens, numerações, coleções e repetições. Por isso, seu conjunto se assemelha a um arquivo, dotado de memória viva espelhando a vida e seus elementos cotidianos. Esse espírito de colecionador acumulador reflete em signos que se repetem por toda a obra, a exemplo do símbolo do infinito, da ampulheta, da ponte e do farol, dentre outros.

A delimitar todo esse trajeto e costurar todos os pontos encontra-se a vida, o secreto, o particular, o romântico, que migrou de forma fluente e poética de seu cotidiano para sua produção artística. Nesse processo de catalogação ou arquivamento do eu, o “mundo” foi uma das metáforas mais utilizadas, assim como a geografia unida à topologia do corpo (mapas, globos, rios, caminhos, trajetos, artérias, vias, órgãos, cidades, desejos), que juntas constituem uma espécie de cartografia do desejo<sup>411</sup>.

Elementos centrais de sua existência, como a família e os amigos, amores e amantes, dividem espaço com as narrativas de desilusões e deslocamentos e, mais ao fim de sua breve vida, a morte. A partir desse universo, é possível desencadear o pensamento na direção de um entendimento de um mundo sem sentidos e dúbio. Na era do individualismo, religiões radicalizam no sentido da intolerância e mesmo ódio por todos que desviem à norma. Leonilson, de certa forma, tange tais questões como se aquela necessidade visceral de traçar pontes pudesse antever o que é nossa vida em sociedade na atualidade. Seríamos nós, então, através do contato com a obra do artista, arqueólogos de uma utopia extinta, que concentrava vislumbres de alternativas ao mundo contemporâneo, preocupações e desejos.

O sujeito que observa o mundo a partir de dentro de si e em relação ao outro como se investigasse a sua própria prática artística através de experiências vividas, de sua coleta de dados que se materializa em uma obra. Uma obra que parte do “eu” para a compreensão maior de mundo. Uma obra que se materializa como um grande “catálogo” composto

---

<sup>411</sup> Resende, “Em busca de comunicação,” 19.

pela ideia de taxonomia da própria memória nas amizades, nas palavras, nas emoções e frustrações<sup>412</sup>.

Leonilson opta, a cada trabalho, pelo aspecto provisório e fragmentário da natureza do mundo e da vida. Isso ratifica-se constantemente através do ato de elencar o prosaico em vez do enfático: são privilegiados os pequenos acontecidos, datas secretas e coisas dessa ordem. Um dos recursos para tal objetivo é sua frequente utilização de listagem, que representa uma ferramenta que “é pré-sintática, tem uma precariedade constitutiva e assenta no jogo entre continuidade e descontinuidade”<sup>413</sup>, na medida em que apresenta a continuidade do processo de enumeração, organizando assim a sequência das coisas, mas sem ser capaz de compilar nexos entre seus itens. Referente a tal dispositivo, observamos um exemplo de paradoxo: pode organizar, mas também pode dar origem a leituras que se fazem em diferentes direções. Assim sendo, a elaboração da listagem “desvia-se de sua função meramente pragmática e adquire uma dimensão lúdica e, por vezes, subversiva em relação aos discursos que têm na sintaxe a sua legitimação como texto”<sup>414</sup>. Tendo a escrita essa dimensão valorosa na obra, os próprios títulos integram a poética. A palavra se potencializa.

Os mapas constituem outro recurso do qual o artista frequentemente lança mão. Tal fascínio vem das viagens e refletem em mais essa atitude taxonômica. São esses diagramas abertos, cheios de possibilidades e potencialidades, com caminhos que se multiplicam, associados às ramificações das árvores e à cartografia do corpo humano, entendido como uma localidade onde se estruturam relevos, vascularizações e abismos. Soma-se, ainda, um terceiro recurso corriqueiro na obra de Leonilson, que consiste no inventário, a poética da coleção, uma história íntima. No intervalo entre as coisas, ecoam

---

<sup>412</sup> Resende, 23.

<sup>413</sup> Maciel, “O inventário dos dias,” 31.

<sup>414</sup> Maciel, 32.

também os vazios, os cacos e as perdas. “Colecionar, nesse sentido, torna-se para ele um trabalho melancólico de inventariar perdas e ruínas, configurando-se ainda como uma forma de recordação prática”<sup>415</sup> de caráter múltiplo e plural, mas sem a pretensão de esgotar o inventário do mundo.

É o caso do que se mostra em *Ninguém* (1992), um bordado sobre fronha branca de algodão rendado onde se demarca o vazio, uma ausência deixada. Não nos encaminharia ao erro afirmar que sua ênfase é mais particular.

E é nesse sentido que, com suas listas, textos, imagens, mapas e coleções, o artista nos deixa uma espécie de diário do mundo em que viveu e de sua história pessoal que culminou na doença e na morte precoce. Um diário que não se coloca propriamente sob o amparo das datas, mas se abre aos fluxos da contingência e aos desvios do acaso, configurando-se como uma tela sem moldura. A narrativa autobiográfica que ele esboça, pela via do precário e do efêmero, dá-se, assim, menos como figuração do que como fulguração do vivido. É como se ele nos perguntasse, entre lírico e irônico, com quantos arquivos, com quantas imagens se pode construir a história de vida de uma pessoa e em que medida os rastros biográficos dessa pessoa podem servir de pontos de referência para que seja traçado um mapa do mundo<sup>416</sup>.

O desenrolar processual da vida, de um organismo vivo e transformante, que se situa em um tempo, um lugar, uma história. Essa potencialidade da natureza da vida pode se revelar poesia. Pode ainda enveredar-se pelo sentido de terreno fértil, onde há de brotar tudo aquilo que se entender poético. Segundo Bitu Cassundé (1974), “essência, próprio, espontâneo, o que não é artificial. A natureza é o instante do primeiro sim. É no trajeto da vida que a natureza é conjugada, força pulsante, motriz, agente decisiva no ato da continuação.”<sup>417</sup>. A vida como um diamante bruto a ser lapidado. O permanente “é o eixo

---

<sup>415</sup> Maciel, “O inventário dos dias,” 35.

<sup>416</sup> Maciel, 39-37.

<sup>417</sup> Cassundé, “Sobre o vulcão,” 39.

criador, transposição, arquivo, inventário, tatuagem, meio, a vida lapidando a poética, a poética lapidando a vida”<sup>418</sup>.

Leonilson está sempre a abordar a relação existente entre vida e arte, a qual moldaria toda a sua trajetória criativa. Desde o princípio, quando recorrendo a elementos que permeiam suas memórias de infância e juventude, alcança uma pintura leve e descontraída.

O vulcão preso em uma garrafa, o vulcão em erupção, o vulcão de neve, o vulcão de areia, metáforas de uma tensão contida, de um desejo em ação; a fonte, também um signo recorrente, ejacula, goza, põe para fora uma busca que se localiza na cartografia do prazer. O fogo do vulcão em oposição ao jato de água que a fonte goza, oposições de uma natureza que evoca um complemento<sup>419</sup>.

O que busca está no outro. A complementaridade inalcançável do desejo: o objeto *a*. O Eu evoca o Nós, independentemente de o outro se constituir em um alvo amoroso ou no fruidor.

Note-se a opção do artista em trazer ao primeiro plano “relações de afeto, desejo e erotização para a representação de corpos, mesmo no momento mais grave da crise da AIDS, contrapondo-se à exibição midiática massiva de indivíduos debilitados em decorrência da doença”<sup>420</sup>. Ainda que seu enfoque intencional não repouse sobre um espírito militante, ao lançar mão de uma poética onde a subjetividade estrutura uma política de afetos, Leonilson está a redelinear o que é ser político na arte – mesmo porque “nem sempre o ser político apresenta os contornos de revolta e oposição esperados para sua representação”<sup>421</sup>. Bem como na arte, na política não é possível haver um monopólio

---

<sup>418</sup> Cassundé, 39.

<sup>419</sup> Cassundé, “Sobre o vulcão,” 47.

<sup>420</sup> Cordeiro e Luz, “Leonilson,” 77.

<sup>421</sup> Cordeiro e Luz, 77.

de discurso. Em ambos os casos, são viáveis pontos de vista diversos, que variam no tempo e no espaço.

Acompanhando a discussão presente no artigo *Leonilson: a biographical or political body of work?*<sup>422</sup> – onde podemos afirmar sem erro que a resposta seria *both* – podemos recorrer a Rancière, segundo o qual uma reação às dominações econômicas, políticas e/ou ideológicas, dada sua vertente de resposta opositora, origina aquilo que podemos entender como político. O teórico ainda propõe a compreensão de que a atitude da arte, frequentemente dissidente, já configura uma postura política, posto que tanto a arte quanto a política reverberam sobre alterações na experiência do sensível<sup>423</sup>. Baseados nisso, podemos assumir outro aspecto, segundo o qual há “uma lógica dos corpos que cria uma distribuição do comum e do privado, do visível e do invisível, do mundo e do ruído”<sup>424</sup>. Mas mais do que isso. De fato, Leonilson dispunha de um acervo de ideias que contemplava preocupações coletivas e desabafos intimistas.

## O *Queer* em Solo Brasileiro

Também escrito como *cuir*, um termo cunhado como “estratégia de contaminação, apropriação indevida de um *queer* [...] que se funda no descompromisso com a forma original [...] em busca de uma maior proximidade com as realidades do Sul global e de sua profícua produção intelectual e estético-política”<sup>425</sup>. O neologismo se

---

<sup>422</sup> Cordeiro e Luz, “Leonilson,” n.p..

<sup>423</sup> Rancière, *O espectador emancipado*, n.p..

<sup>424</sup> Cordeiro e Luz, “Leonilson,” 83.

<sup>425</sup> Altmayer, “De *tropicamp* a *tropicuir*,” 69.

aplica perfeitamente ao contexto de uma construção de um sentido histórico estruturado por práticas, tanto poéticas quanto políticas, que vão de encontro às limitações do binarismo de gênero.

A contar da década de 1960, quando a sexualidade se tornou um dos escopos centrais da prática artística, observa-se justamente a elevação das temáticas gay, lésbica e *queer*, ou seja, LGBTQIAP+, na arte. Existe, então, uma “identificação da arte com a destreza sexual ou expressão sexual ou repressão ocorridas no período moderno e [...] crenças sobre a sexualidade e a arte foram alteradas com a ascensão de debates sobre pós-modernismo, globalização e arte contemporânea”<sup>426</sup>.

Na década seguinte, foi a vez do desenvolvimento de um pensamento crítico ante a arte em relação à sexualidade. Justo nesse momento, assistiríamos à expansão das tensões entre dois campos fundamentais de discurso: de um lado, a arte como elemento sexualmente moldado; de outro, o aprimoramento da força de críticas dessa mesma arte feita por vozes feministas, *queer* ou antirracistas. Qual é a relação de mudança estabelecida por essas componentes? O confronto com uma estrutura de peso onde todo o universo da arte, inclusive o mercado, é patriarcal, heteronormativo e racista. A globalização e a teoria de gênero e sexualidade impactaram incontornavelmente a arte e como nos entendemos, através dela, tal como seres sexuados que somos. “Estamos lidando aqui com o que Louis Althusser [1918-1990] chamou de interpelação ideológica: a identidade ideológica conferida a nós é o resultado do modo como a ideologia dominante nos ‘interpela’”<sup>427</sup>.

---

<sup>426</sup> Jones, *Sexuality*, 13.

<sup>427</sup> Žizek, *Como ler Lacan*, 47.

No Brasil, os termos outrora pejorativos foram assimilados pela comunidade *queer* com base em sua ressignificação, a exemplo de bixa, sapatão, travesti e afins. A introdução de *cuir* no vocabulário invocou, fonética e ortograficamente, o cu. Essa componente do corpo é importante para a simbolização da culpa judaico-cristã, que condena os saberes isentos da vergonha. Tais saberes se situam como uma zona de possibilidades de transformação social, como nos diz Altmayer, ao desloca-los de seu lugar habitualmente privado para uma dinâmica social. Em conformidade com essa mentalidade, existiria um incessante processo de controle, ao qual Paul Preciado (1970) se refere como “controle do esfíncter”<sup>428</sup>. O processo descrito delinea um corpo sexo-político apartado da economia libidinal sob as ingerências da heteronormatividade.

Moacir dos Anjos (1963) constrói todo um texto sob a afirmação justificada de que, no Brasil, grupos específicos “são continuamente destituídos, por poderes normativos e normalizadores, dos meios que os poderiam proteger de uma condição de vulnerabilidade material e psíquica”<sup>429</sup>, aqueles a que se refere como submetidos a uma despossessão. Essa condição, ainda segundo o autor, resulta em desigualdades no acesso à defesa de contra as violências material e afetiva, “dos efeitos opressivos da regulação biopolítica dos corpos”<sup>430</sup>. Ao que indaga se a arte contemporânea brasileira vem sendo capaz de representar tais situações de despossessão. Seu questionamento é legítimo, uma vez que, de fato, o Brasil apresenta uma produção tímida de arte voltada à questão.

O artista Kleper Reis (1961), tendo por referência o poema *Objeto de Amor*, de Adélia Prado (1935), exclama abertamente que “cu é lindo!”. Desta frase e de seus trabalhos, tiramos uma instigação a um “exame histórico de como a sublimação de um

---

<sup>428</sup> Paul B. Preciado, *Manifesto contrassexual*, (São Paulo: n-1 Edições, 2017), n.p..

<sup>429</sup> Moacir dos Anjos, “Cães sem plumas,” in *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, org. Renato Rezende (São Paulo: Hedra; Circuito, 2022), 47.

<sup>430</sup> Anjos, “Cães sem plumas,” 47.

órgão impede uma maioria de explorar seus prazeres, ao ter suas possibilidades reduzidas à função única de órgão excretor”<sup>431</sup>. A partir disso, decorre a elucubração acerca do ânus como ponto capaz de emblematizar a diversidade. Essa censura ao ânus atua como pilar do sistema binário de sexualidade e também de gênero, uma vez que tal fragmento do corpo é comum a pessoas de qualquer gênero e sexo. Dessa maneira, ele desmantela a dicotomia fundadora entre feminino e masculino. E, assim, circunscreve a possibilidade de apagamento entre heterossexualidade e homossexualidade.

A ideia central deste capítulo repousa sobre um olhar sobre práticas não canônicas/hegemônicas, algumas das quais contranormativas. Conseqüentemente, expandimos nossa zona visual para além dos museus e instituições. Aqui, as políticas do corpo extrapolam, indo no sentido oposto ao de uma estetização catedrática do corpo e de suas políticas. “Arte como lugar de desidentificação [...] práticas micropolíticas de devires transviados”<sup>432</sup>.

Seriam essas micropolíticas do desejo “questionadoras radicais de movimentos de massa que produzem indivíduos normatizados em série”<sup>433</sup>? De fato, essas micropolíticas são hábeis em fazer face à dominação conservadora. Em sua polissemia, elas enfrentam o *status quo*, momento em que ganham sentido, uma vez postas em relação ao todo. Isso é, em sua multipluralidade, forma um grande organismo, não uníssono, mas um rizoma contranormativo. Nesse “lugar” se configuram os devires transviados, com suas novas relações de afeto, existência e sobrevivência. Aqueles sexualmente dissidentes são sondados pela hipótese de significarem uma ruptura na sociedade através de seu não pertencimento, seu isolamento da linha normativa e hegemônica. Tais micropolíticas

---

<sup>431</sup> Altmayer, “De *tropicamp* a *tropicuir*,” 70.

<sup>432</sup> Altmayer, 71.

<sup>433</sup> Altmayer, 71.

enfrentam, então, a relação com o dominante e se mantêm em um campo do sensível que constantemente muda, característica pertinente à presença viva da alteridade – o que Altmayer vai chamar de “campos de força que afetam nossos corpos incessantemente”<sup>434</sup>. Elas podem ainda se ajustar ao entendimento de contrassexualidades, para mencionar Preciado<sup>435</sup>, um contraponto à disciplinação/homogeneização das sexualidades em nosso contexto fantasiado de tolerância, redundando em produção de prazeres e saberes alternativos.

“Micropolíticas transviadas são opostas ao modelo tradicional de política como guerra, e que se configuram em determinadas práxis que propõe um novo modelo baseado nas relações, trocas de afeto, no fervor, na comunicação na autoexperimentação e no prazer”<sup>436</sup>. Isso altera irreversivelmente a norma vigente, a contagiam através das criações artísticas. O segmento *queer* ganha força durante a década de 1980.

O que mais retornou a reboque nos anos de 1980? A pintura, certamente, foi uma das coisas. A outra foi o debate acerca do pós-modernismo, já desencadeado durante a *pop art*, com sua indistinção entre o fenômeno estético e os demais. A dinâmica é de mudança. A obra de arte passava à condição de “expressão de identidades particulares que faziam uso da história da arte de forma independente e por vezes irônica”<sup>437</sup>, equalizando linguagens e poéticas diversas. O crítico Frederico de Moraes, que com bons olhos via aquele período, falava de uma rebelião contra a “ordem do terror”, anti-autoritarismo e antigas ditaduras estéticas.

---

<sup>434</sup> Altmayer, “De *tropicamp* a *tropicuir*,” 72.

<sup>435</sup> Paul B. Preciado, *Manifesto contrassexual*, n.p..

<sup>436</sup> Altmayer, “De *tropicamp* a *tropicuir*,” 73.

<sup>437</sup> Ligia Canongia, “Os anos 80 e o retorno à pintura,” in *Anos 80: embates de uma geração*, Ligia Canongia (Rio de Janeiro: Barléu, 2010), 8.

“Os anos 80 trouxeram de volta a questão da subjetividade, do gesto e da emoção pictórica”<sup>438</sup>. Assim sendo, era essencial a reconciliação de linguagens diferentes e contraditórias. Isso punha a atitude do artista ao centro de uma consideração isolada, não mais os interligando por afinidade linguística. Tratava-se de um estado de crise incrementado por um desejo de devorar o passado, a cena cotidiana e seus objetos. “Os artistas convergiram para uma atitude antropofágica, em que tudo [...] era deglutido e devolvido em formas caóticas: manchas, figuração suja, desalinho dos suportes e contaminação de linguagens”<sup>439</sup>.

A diferença entre o moderno e o pós-moderno consistia em “três motivações: o questionamento da estética modernista e suas aspirações em definir modelos autônomos e conclusivos; as ressonâncias de um novo capitalismo, atrelado à publicidade, ao consumo de massa e à tecnologia eletrônica; e, por fim, a dissolução do estilo”<sup>440</sup> bem como a mercantilização velozmente progressiva da arte. A isso, acrescenta-se o maior problema de saúde pública do século: a epidemia da AIDS.

No caso do Brasil, há ainda um outro acréscimo. O país saía de uma ditadura para a campanha das Diretas Já, de 1984. A abertura que se passava e da qual se falava ganhava, na concepção dos artistas brasileiros, um sentido de amplitude e libertação, o que ocasionava um processo de, esteticamente, renovação – tanto ideológica, quanto social e institucional. Por outro lado, “por força da pobreza institucional reinante naquele Brasil pós-ditadura, e de falta da consciência pública na condução de políticas culturais

---

<sup>438</sup> Canongia, “Os anos 80,” 8.

<sup>439</sup> Canongia, 18.

<sup>440</sup> Canongia, 20.

eficientes, pesou-se que, ao final, apenas nos conformávamos com as convenções ditadas pelo poder influente de potências”<sup>441</sup>.

Em meio a esse contexto sociopolítico, um anseio pelo caráter público permeia a obra de Hudinilson Jr. (1957-2013), por mais que esta seja ainda íntima e particular. As experiências do sujeito prestaram-se a investigar os efeitos de se expor, posicionando-se passível de relações e disputas de um repertório comum. Referindo-se a si próprio como um Narciso, fazia sentido sua exibição e sua paixão por sua imagem e seus reflexos. Contudo, existia um outro lado, um lado que contemplava a agenda de sua época, “de modo a enfrentar estigmas, suscitar dúvidas e propor narrativas”<sup>442</sup>. Era necessário, então, que o artista adotasse uma postura explícita. O dar a ver dos assuntos relevantes de então e sua subjetividade questionadora somente podem ser entendidos mediante leituras de contexto e da percepção da inteligência tática que representava. “Exige dominar um jogo de mostrar e esconder, aderir e recusar, conquistar e trair acordos”<sup>443</sup>.

A temática do afeto em toda a sua complexidade já era alvo de suas pesquisas desde o ano anterior, tendo por cenário o museu, sua casa de experimentações. Foi nesse contexto que promoveu a inovação: lançou mão do corpo como matriz para criação de imagens através do uso de máquinas de fotocópia e performatizou o processo. No início dos anos de 1980, despido, reproduzia partes de seu corpo expostas à superfície com o feixe de luz. Seu interesse na tecnologia se pautava na busca por seu potencial enquanto meio expressivo e de subversão.

A essência conceitual da série *Exercício de me ver* (1980-1986) estendeu-se a outros trabalhos. “Entre desejo e embate, sujeição e resistência, o artista vivencia uma

---

<sup>441</sup> Canongia, “Os anos 80,” 42.

<sup>442</sup> Ana Maria Maia, *Hudinilson Jr.: Explícito* (São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020), 9.

<sup>443</sup> Maia, *Hudinilson Jr.*, 10.

espécie de coito com o equipamento. É no contato e contágio com esse ‘outro’ que se define seu ‘eu’<sup>444</sup> e seus reflexos no mundo. Sendo o mercado, o deus hegemônico mantenedor dos meios de vida, seu empenho tocava as formulações individuais ou de grupos diminutos. Contra essa corrente, suas ações visavam expor divergências, sem, contudo, abrir mão do pertencimento. Hudinilson Jr. partiu em direção a criações conscientes do circuito e da conduta normativos, ensejando enunciar outros sujeitos.

Seus cerca de cento e vinte cadernos de referência – um misto de diário, livro e arquivo – reuniam imagens do público ao privado. “Guiado por seu próprio desejo homoerótico, Hudinilson pouco incluiu referências a mulheres, que apareciam ‘eventualmente em situações muito especiais’<sup>445</sup>. A predominância do corpo masculino e Narciso incluía astros de Hollywood, cenas de pornografia gay, a nudez (do clássico ao contemporâneo), arcanjos renascentistas, artistas da música e da teledramaturgia nacionais e referências à epidemia da AIDS, chegada ao país em inícios dos anos de 1990. Contrariando sua tendência à profusão de imagens, utilizou-se da economia na série *Detalhe do detalhe* (1981-1983), em que extrai a parte do todo para viabilizar uma poética que tudo tinha para causar controvérsias e/ou bloqueios de ordem social e/ou moral, vista sua natureza erótica e pornográfica.

Hudinilson Jr integrou o movimento *Arte Pornô* no princípio da década de 1980 e lançou mão de sua inteligência tática para burlar o destino quase certo do movimento: a censura/isolamento. Tendo fotocopiado seu corpo nu em contato com a própria máquina de xerox, o artista trabalhou sobre ampliações e fragmentações que levavam à abstração/desidentificação. Sua intenção residia em atrair a partir de imagens que, se postas em todo, tenderiam a repelir. Assim o foi em *Zona de tensão* (1983), em que a

---

<sup>444</sup> Maia, *Hudinilson Jr*, 17.

<sup>445</sup> Maia, 21.

glande de seu pênis em grandes dimensões não fora vetada em projeto por não ter sido identificada como tal – na ocasião da instalação do outdoor, sim, posto o reconhecimento do órgão em questão houve censura por parte da diretoria do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC USP). A resposta do artista foi incorporar o veto à imagem, na forma de uma tarja vermelha. Sua postura crítica reverberou em grafites com a inscrição *Pinto não pode* (1981) nos muros. Ora,

ante fisiologias e sexualidades expostas, aos corpos de quem mostra e de quem esconde reagem uns aos outros. A “zona de tensão” é zona de tensão, quase nunca consumado de fato. Como indicativo de relações por vir, o erotismo em que Hudinilson envolveu vida e obra pressupõe riscos e, em alguns casos, enfrentamentos efetivos<sup>446</sup>.

Vítima de homofobia durante uma Parada LGBTQIAP+ no centro de São Paulo, lesionou-se para escapar da agressão. As radiografias de seu fêmur operado deram origem à série *(Des)construir Narciso* (2000) onde expõe o mal que pode causar o preconceito e a vulnerabilidade humana. Esse último aspecto já havia marcado presença em uma performance anterior, chamada *Pugnar radical* (1984), em que Claudia Alencar (1950) depila o peito de Hudinilson Jr com uma pinça, em um franco ato de masoquismo, onde o artista faz questão de compartilhar publicamente sua experiência em concomitância de prazer e dor.

Alair Gomes (1921-1992) figurou nesse cenário enfaticamente. Sua “janela indiscreta” flagrava corpos masculinos na praia de Ipanema, Rio de Janeiro, e traduzia seu olhar sobre a sensualidade desses corpos, em maioria da década de 1970. A revista de fotografia ZUM fez um rico levantamento de mais de cento e cinquenta mil imagens, diários e manuscritos, hoje pertencentes ao acervo da Biblioteca Nacional do Rio de

---

<sup>446</sup> Maia, *Hudinilson Jr*, 25.

Janeiro. Na mesma publicação, o historiador da fotografia Pedro Vasquez comenta a relação entre *voyeurismo*, prazer e arte no trabalho de Gomes.

O artista habitava um apartamento de fundos na rua Prudente de Moraes, atrás da beira-mar, Vieira Souto, por onde, através da restrita visão de uma nesga da praia de Ipanema, mergulhava no “mundo idílico e eternamente cambiante da praia, onde o vento, o mar, as nuvens e os banhistas encenam ainda hoje o sensual e sedutor espetáculo que deslumbrava o fotógrafo”<sup>447</sup>. O fotógrafo foi o *voyeur* que transubstanciou aquela paisagem, para a cidade, banal, em arte.

Arte pura, no sentido de verdadeira arte, e arte pura – embora carregada de erotismo – em oposição à carnal concretude da arte nua e crua que ele viria a produzir entre as quatro paredes de seu apartamento-ateliê. Isso porque uma nasceu do anseio pela carne, que permaneceu idealizada e intocada, ao passo que a outra é fruto da consumação do ato sexual, do desejo realizado e saciado. Entre esses dois tempos, um longo momento: aquele que vai do reconhecimento do desejo à sua consumação. Aquele que levou o fotógrafo de sua janela indiscreta às areias da praia e de lá de volta ao labirinto inescapável do apartamento, em que, Minotauro de si mesmo, Alair devorou e foi devorado por suas fantasias eróticas<sup>448</sup>.

Nos anos de 1970, quando se iniciou sua produção da obra homoerótica que ostenta, a situação política era ainda bastante adversa. Foi por essa razão que, em um primeiro momento, não expôs os trabalhos de natureza mais abertamente sensual e que não muitas eram as pessoas que conheciam sua produção. A emergência de suas tantas fotografias coincide com dois momentos: a consolidação do surfe e a implantação de aparelhamento de ginástica na orla da cidade naqueles anos. Suas lentes acompanharam a transformação no perfil masculino dos cariocas, que, a partir da década de 1980, trocou o aspecto de intelectual magricela para garotões sarados, farto peitoral, cabelos

---

<sup>447</sup> Pedro Vasquez, “A janela indiscreta de Alair Gomes,” in *Revista Zum* 6, julho de 2014, n.p., <https://revistazum.com.br/zum-magazine-6/janela-indiscreta-alair/>

<sup>448</sup> Vasquez, “A janela indiscreta,” n.p..

parafinados e “corpos com gosto de sal e sol”<sup>449</sup>, aqueles que canta Caetano Veloso (1942) em *Menino Deus* (2002) ou cantava Baby do Brasil (1952) em *Menino do Rio* (1980).

Acontece o seguinte: a resolução final de começar a praticar fotografia sistematicamente deve ter sido fruto sobretudo da necessidade de homenagear o que entendo como o tema central da minha fotografia, que é a imagem do jovem, a imagem do corpo masculino. Esse fascínio, é claro, era muito anterior ao início da prática de fotografia. E exatamente por ser um fascínio de ordem visual, ele tentou se prestar inicialmente por meio de artes visuais mais convencionais. Nunca cheguei a tentar o estudo sistemático de nenhuma arte visual. Mas por conta própria, durante um período de vida, eu tentei desenhar e as vezes cheguei até o pastel, fazendo um número muito grande de cópias de desenhos ou de pinturas, principalmente a partir de reprodução. E também durante um longo tempo eu tive um prazer enorme em tentar fazer desenhos de garotos, principalmente garotos nus, que posavam para mim, que tinham a paciência de posar para mim<sup>450</sup>.

Aos poucos, sua nesga da janela dos fundos foi sendo substituída pela própria calçada da praia e, posteriormente, pela areia, nos *Trípticos de Praia*. A ousadia ganhou lugar nas imagens conforme a timidez do fotógrafo ia-se apagando. Uma nova fase se inicia quando Gomes passa a fotografar modelos na sala de seu apartamento. Originar-se-iam ali fotografias como um close de pênis ou de preservativos usados. Uma porção de sua obra que chocava, razão pela qual Gomes cuidadosamente acondicionadas em separado das restantes. Infelizmente, ao substituir os modelos involuntários da classe média que ocupavam a praia por outros que para ele posavam por interesse pecuniário para sua *Symphony of Erotic Icons*, terminou por ocasionar seu bárbaro assassinato por um deles, findando sua trajetória de um trabalho sem pares no Brasil de então.

---

<sup>449</sup> Vasquez, “A janela indiscreta,” n.p..

<sup>450</sup> Gomes em entrevista para Joaquim Paiva, “Joaquim Paiva entrevista Alair Gomes, 1983,” in *Revista Zum 6*, agosto de 2014, [https://revistazum.com.br/revista-zum\\_6/alair-gomes-joaquim-paiva/](https://revistazum.com.br/revista-zum_6/alair-gomes-joaquim-paiva/)

Muito mais recente é a produção de Lyz Parayso (1994), mas estabelece diálogo justo com essa atmosfera de vulnerabilidade e dor. “Conexão com o(a) outro(a) era uma opção desejada por ela(e), mas nem sempre possível pela via do encontro. Desencontro talvez fosse a melhor proposta, sobretudo naquele momento, naquele contexto”<sup>451</sup>. Isso porque a troca é o ponto fundamental do encontro e isso a artista não conseguia obter então. Sua estratégia deu uma guinada, portanto, no sentido do desencontro, a partir da premissa de que, se o que restava dentre as possibilidades era o desencontro, “não se podia amenizar o que não era conciliável, coerente, bem resolvido. Não há lugar para a não verdade, para a meia verdade. Essa busca de coerência pode trazer à cena o lugar do encontro”<sup>452</sup>.

Buscando assim o descompasso, Parayso o revela no intervalo entre o discurso e a ação. Trabalhando em dinâmicas de subversão, a artista penetra o universo da arte por recursos ousados, como a falta de autorização e a inclusão não desejada, que já são matéria de sua própria vida enquanto pessoa transexual de gênero fluido, fora dos limites da norma social conservadora. E assim foi intervindo na escola de arte livre que não permitia ser livre, na galeria de arte rendida a um mercado conservador, as instituições que só admitem a transgressão dentro dos moldes já acatados pelo sistema da arte: são esses alguns dos lugares por onde Parayso marca a sua presença.

Uma artista em progressiva ascensão, a escultora e *performer* elabora boa parte de suas obras a partir de um material – atípico para o estereótipo feminino – metálico. Na série *Bixinhas*, se apropria do trocadinho para nos remeter ao trabalho *Bicho* de Lygia

---

<sup>451</sup> Angela Moss e Tania Queiroz, “Lyz Paraíso: artista do fim do mundo,” in *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017, n.p..

<sup>452</sup> Moss e Queiroz, “Lyz Paraíso,” n.p..

Clark, formal e linguisticamente. Suas chapas de alumínio também se tornam armaduras e escudos protetivos com acabamentos em formas de lâminas.

A minha escultura, que tem um lugar de beleza, que brilha, que seduz, que gira e tem luz rosa, ao mesmo tempo, ela pode cortar justamente para criar um debate público sobre os corpos que não são cisgênero, que são racializados e que se veem diariamente. [...] Eu resolvi fazer esculturas que colocassem o público vulnerável para eles saberem a sensação que é ter o meu corpo<sup>453</sup>.

O aspecto auto defensivo logo adquire cortes e dobras que o transforma também em armas. A artista considera, a respeito de uma criação mais recente, *Tempête Magique* (2024), que surge a partir da *Cuir Mouvement* (2022), os móveis instalados na *100% L'Expo*, em Paris, este ano:

É uma arma para criar um debate público e político sobre determinados corpos na sociedade. Aqui, por questões de segurança, os móveis estão flutuando... Mas quando os fiz na Beaux-Arts, eles estavam perto do corpo, giravam muito forte com motores e podiam cortar. Então as pessoas tinham medo. E é justamente isso. O meu corpo, às vezes, cria um lugar de medo porque as pessoas podem desejá-lo, sendo que não é permitido desejar ou amar uma mulher trans<sup>454</sup>.

Seu corpo, que atrai e repele, segundo a própria, não só veste essas armas, mas guia sua pesquisa autoral. Resignificando uma estética construtiva moderna brasileira, Parayzo transporta para o seu corpo e sua experiência a violência sofrida pelo feminino. A necessidade do material cortante surgiu por sua própria história. Ser trans no Brasil é, afinal, ainda hoje, um ato de grande resistência. Não apenas ser trans. Ter a coragem de se fazer arte também o é. Sobretudo sem contar com dinheiro ou sobrenome influente, conhecer essa ou aquela pessoa de interesse. Ou seja, enquadrar-se na norma, dotar-se de coragem, ter os contatos certos, estar no lugar e na hora propícios. Lyz Parayzo não

---

<sup>453</sup> Lyz Parayzo, *entrevista para a rádio RFI*, Paris, 2024, vídeo, 00:49, <https://www.rfi.fr/pt/programas/em-directo-da-redac%C3%A7%C3%A3o/20240321-lyz-parayzo-a-artista-que-transforma-a-viol%C3%Aancia-em-escultura>

<sup>454</sup> Parayzo, *entrevista para a rádio RFI*.

cumprir nenhum desses requisitos. Por isso, fica clara a urgência de sua obra em ser “ousada, abusada, e, claro, política”<sup>455</sup>.

Sua primeira intervenção, feita aos 21 anos de idade apenas, foi no banheiro designado masculino, no contexto de uma exposição de jovens curadores na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Fotografias de seu ânus foram dispostas dentro das cabines. Como mais um dos episódios de opressão à sexualidade e à arte, o trabalho foi censurado. Logo, a jovem tornou-se o centro de uma discussão imensa acerca de liberdade criativa e arte institucional. E foi a partir desse episódio que ganhou o respeito devido.

Em *Fato-Indumento* (2015), a artista, em parceria com Augusto Braz, se apresenta imóvel sobre tijolos, trajando apenas um *caleçon* de renda. Por aproximadamente uma hora, permanece imóvel. Com a utilização de cola PVA comum e rolos de papel cor de rosa, dois assistentes – e quem mais da audiência desejasse participar – besuntam o corpo de Parayso e aplicando longas tiras do papel, o que resulta em algo como um vestido de baile. A escolha de tal tipo de papel foi particularmente relevante, visto que se trata do papel mais barato do mercado, encontrado em banheiros mais simples e embrulhos de lojas de baixos preços. O fato de se tratar do mais barato tipo de papel, carrega o índice de grupos de baixa renda. Sua cor, em acréscimo, harmoniza com o resultado visual da performance. Feito o vestido, usando todo o material disponível, a artista desce dos tijolos e caminha feito uma princesa, bem lentamente, enquanto a cauda de seu vestido se arrasta dramaticamente pelo chão.

*Manicure Política* (2016) é uma performance inicialmente executada em edifícios ocupados em risco de ruína. “Fora do circuito das artes, que já havia

---

<sup>455</sup> Moss e Queiroz, “Lyz Paraíso,” n.p..

conquistado com todo o direito, Lyz procurou fazer essa performance onde ela fosse mais necessária”<sup>456</sup>. Montada sua pequena mesa de manicure e trabalhando com esmalte rosa Paraíso perolado, seja em um ônibus ou em um dos edifícios condenados, ela pinta as unhas de qualquer pessoa que deseje participar. Com ou sem a montagem de seu salão estilizado, Parayso opera mais um ato político. Em uma realidade que a cerca de preconceitos, onde aqueles que diferem da norma estão fortemente sujeitos a agressões ou mesmo assassinato, a artista se expõe com seus trajes femininos, maquiagem e a pintura das unhas – pintura essa que está intimamente ligada à história e da amalgama dos sujeitos (a artista e quem ocupa o papel de “cliente”).

A “manicure política” é um momento em que as pessoas têm um toque com o meu corpo, têm um diálogo, têm um lugar de humanização, um lugar de ressignificação do imagético sobre esta população. De todas as vezes, o salão é feito por mim ou por outras mulheres trans para criar uma rede de apoio e de distribuição de capital simbólico e financeiro. (...) É um trabalho para criar um lugar de acolhimento, de cuidado com o outro e também para criar novos imaginários sobre estes corpos fora de um lugar marginal. Um lugar que pode ser construtivo. Um lugar que pode fazer arte e um lugar que pode ser descontraído. É um lugar para atacar a imaginação e para reconstruir imaginações. Juntos<sup>457</sup>.

O devir da artista é inseparável de seu Eu em seu modo de performar a vida. “Sua ambiguidade sexual explícita, sua recusa a qualquer tipo de rótulo, assim como a sua recusa a ocupar o lugar que lhe foi destinado na sociedade a(o) tornam o ‘ser arte’ e ‘ser político’ por excelência”<sup>458</sup>. Isso é: lançando-se de uma perspectiva autobiográfica, nascem performances e esculturas que falam abertamente sobre violência e opressão. A criação artística torna-se, assim, uma arma potente. Por outro lado, temos também outra arma a dotar de consistência a primeira. Sua arma para que não cumprisse o destino habitual de pessoas com sua origem humilde foi – e é – o estudo. Parayso não economiza

---

<sup>456</sup> Moss e Queiroz, “Lyz Parayso,” n.p..

<sup>457</sup> Parayso, *entrevista para a rádio RFI*.

<sup>458</sup> Moss e Queiroz, “Lyz Parayso,” n.p..

esforços em sua procura por conhecimento, principalmente aqueles que se referem à sua atuação artística. Ela é considerada um dos nomes fortes da sua geração na contemporaneidade no Brasil por ser considerada necessária. Necessária à conscientização de muitas pessoas acerca de seus privilégios, sim, mas igualmente necessária na área da arte, onde evidencia que a arte não se rende à exclusividade de uma elite nada inclusiva e que nem mesmo requer grandes investimentos financeiros. Assim, trilha seu caminho rumo à defesa do espaço do diferente, ensejando trazer à luz uma arte que é liberdade – e uma liberdade a ser sempre pensada. Indubitavelmente libertária, Parayzo não abre mão deste aspecto e faz sua arte a partir de sua própria vida, mesmo que a arrisque para isso. Ciente e consciente da necessidade da transgressão, ela seguiu com suas produções.

“Sua arte é política no sentido de quebrar tabus e se apresentar como uma alternativa viável de arte sem amarras, sem concessões ao mercado e ao sistema”<sup>459</sup>. E foi assim que se estendeu pelo circuito da arte e foi, progressivamente, marcando sua presença em um sistema que tinha, apesar da aparência “livre”, toda a condição de rejeitar sua adesão ou até subtraí-la por completo de sua estrutura; foi através de sua inserção no discurso de arte subversivo de cunho decolonial, como um contraponto às formas e mecanismos estéticos que reverberam ainda sob o modelo colonial. “É urgente para alguns corpos relatar as suas realidades, considerando intensidades sensitivas, vozes e escutas, tensões e paralisias”<sup>460</sup>.

Lyz Parayzo surge com e na consciência dessa exclusão da diferença. Não é viável depender de permissão para existir. Esse universo acolhedor não existe, em seu

---

<sup>459</sup> Moss e Queiroz, “Lyz Parayzo,” n.p..

<sup>460</sup> Tertuliana Lustosa, “Manifesto traveco terrorista,” in *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, org. Renato Rezende (São Paulo: Hedra; Circuito, 2022), 392.

país, de modo a contemplar a todos. Seu trabalho é calcado no enfrentamento, consubstanciado no estudo e no fazer. Suas questões pessoais projetam-se de modo universal e aquilo que é universal afeta seu cosmo. O desafio ao sistema da arte, a originalidade na abordagem dos problemas pertinentes à marca do gênero e a relação com o público são emblemas de sua obra. Para essa artista, a arte e a militância não se separam, porque, afinal, ainda há pouca representatividade dos corpos dissidentes. O não-normativo é seu “vírus” a invadir a arte e alargar horizontes.

Segundo Guilherme Altmayer, é admissível que utilizemos o termo transviado como algo a qualificar tudo que circunscreve ações sexo dissidentes, sejam elas fruto de “bichas, sapatões, trans, travestis”<sup>461</sup>, aproximando-o assim de uma tradução para *queer*, imbuído de um caráter tensionador e contestador, capaz de enfrentar as condições violentas estruturais que retiram dos corpos não normativos seus direitos e lhes impõem o silêncio/apagamento, abjetando e marginalizando esses corpos. Concordando o autor, “interessa aqui pensar a reunião de uma multiplicidade de expressões estético-políticas transviadas como práticas não higienizadas, contra canônicas como estratégias de perturbação do dispositivo arte contemporânea desde dentro, a partir da penetração, do desconforto e do gozo”<sup>462</sup>. Isso não seria um esforço no sentido de fechar esses discursos em isolamento identitário, mas sim uma pretensão de movimentar, de modo a desmanchar, as estruturas cis-heteronormativas e até as homonormativas. Entretanto, seria ingenuidade acreditar que o território das artes é efetivamente livre. Ele se faz perfeitamente suscetível a esses mecanismos de controle dos corpos. Poderíamos dizer que, majoritariamente, ele ainda perpetua essas estruturas excludentes e cruéis.

---

<sup>461</sup> Guilherme Altmayer, “Notas para uma curadoria transviada,” in *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, org. Renato Rezende (São Paulo: Hedra; Circuito, 2022), 369.

<sup>462</sup> Altmayer, “Notas para uma curadoria transviada,” 372.

Frequentemente, ainda assim, encontramos muitos casos de ativismos. E o que é o ativismo? O ativismo é ação. E é por isso que o mundo das artes precisa de tais movimentos. Porque tais ações, de pouco a pouco, questionam a legitimidade de um sistema de arte que ainda está muito distante de alcançar equidades. A teoria *queer* carrega o potencial de “questionar a construção social de sexo biológico, assim como a forma como são tratadas as minorias sexuais e de gênero”<sup>463</sup>. É preciso que os embates por ela causados impactem a normatividade, de modo a converter tal situação tão desigual na distribuição de protagonismo – histórica e atualmente. Em um cenário onde a construção da sexualidade decorreu em solo político, traçando e instituindo ontologias, não é de se espantar que sejam ocasionados mecanismos de apagamento social em nome da “normalidade”, que admite tão somente uma correspondência entre sexo, sexualidade e identidade de gênero. “As vidas indesejáveis – vidas que desafiam os deuses nas desmedidas de seus corpos e de modos de existência – são reduzidas à sua condição biológica, à negação de sua condição política e de sua própria humanidade. Jogadas em zonas de anomia, podem ser mortas”<sup>464</sup>.

Um exemplo da desigualdade em pauta é o fato de que “muitas travestis foram expulsas de diversos espaços, começando por suas casas, foram estupradas, tiveram seus corpos impedidos, distorcidos, invadidos, destroçados e mortos”<sup>465</sup>. Estendemos esse destino trágico à realidade de transexuais. Sem esquecermos, contudo, que essa sina não se afasta muito das estatísticas de violência contra a mulher na sociedade brasileira.

Aliás, somente muito recentemente começamos a ter exemplos de mulheres lésbicas circulando pelo universo da arte do Brasil. Até então, sobretudo em posse da

---

<sup>463</sup> Lustosa, “Manifesto traveco terrorista,” 394.

<sup>464</sup> Marisa Flórido Cesar, “Das bordas dos mundos,” in: *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, org. Renato Rezende (São Paulo: Hedra; Circuito, 2022), 441.

<sup>465</sup> Lustosa, “Manifesto traveco terrorista,” 392.

herança de uma severa ditadura, não era possível vê-las em evidência. Ou mesmo hoje. São poucas e cuja produção remonta a poucos anos passados. A maioria dessa minoria é jovem e se ocupa artisticamente dos afetos que suas relações constituem. O primeiro grande exemplo que podemos trazer a este caso é o *Grupo Ação Lésbica Feminista*, o *GALF*. O movimento, de 1981, fora fundado em São Paulo e resistira por quase uma década. Suas ferramentas de impacto iam de publicações, como *Chanacomchana* (1981-1987) e *Um Outro Olhar* (1987-1990), e as atividades promovidas no sentido de aproximação do movimento lésbico internacional, ainda incipiente. O MASP deu destaque à primeira publicação na exposição *Histórias da Sexualidade* (2018). Isso porque, a partir de colagens e textos ainda datilografados, ela reunia a produção das integrantes do grupo e, posteriormente, de colaboradoras de todo o país. A primeira delas, criação do *GALF* junto ao coletivo *Lésbico-Feminista*, era essencialmente lésbica e feminina/feminista e se tornou ainda mais arraigada ao viés das questões lésbicas conforme se converteu no título subsequente. Os boletins foram cruciais para a organização política de resistência lésbica. “Por meio de matérias que investigaram e questionaram os lugares ocupados pelas lésbicas na sociedade, de entrevistas que buscaram trazer à tona vozes silenciadas”<sup>466</sup>. Mas não apenas. O *Chanacomchana* fazia circular as ideias através de fóruns de discussão, de encontro e paquera, de trocas literárias lésbicas e tantas outras vivências que abarcou. É por essa razão que não se dificulta a compreensão de que o boletim pode ser entendido como um “espaço inaugural na escrita de sua própria história e da demarcação de sua identidade como potente e política”<sup>467</sup>.

---

<sup>466</sup> Emir Mello Lucrecia e Renata Moreira Marquez, “Impressos dissidentes: memória LGBT e manifestações editoriais na ditadura militar do Brasil,” in *Anais do Primeiro Colóquio Design e Memória* (Belo Horizonte: Sobrado, 2022), 563.

<sup>467</sup> Lucrecia e Marquez, “Impressos dissidentes,” 563.

A contemporaneidade veio a conferir à lesbianidade uma liberdade criativa que engloba desde os afetos até o ativismo – aspectos comumente conjugados, afinal um afeto não normativo já é uma forma de resistência e reexistência. Essas frestas se abriram para nomes como Mariana Pacor (1989) e Jade Marra (1992).

A primeira artista supramencionada é também pesquisadora e se dedica, em ambas as esferas, à visibilidade lésbica. “O começo da minha produção foi muito centrado na minha experiência de mundo, sendo eu sapatão, a lesbianidade entrou por esse caminho, o da subjetividade”<sup>468</sup>. Como pesquisadora, dedica-se a delinear uma historiografia que contemple aproximações e distanciamentos entre produções de artistas lésbicas, o que a leva a crer que se trata de um trabalho que desmancha a noção de sujeito universal (homem branco hetero cisgênero), que desfaz a história da arte unívoca e abre a possibilidade de novas narrativas e histórias. Uma das metas de vida de Pacor é montar um arquivo de artistas lésbicas brasileiras, algo inédito.

Concomitantemente, Pacor produz arte, grande parte em cerâmica. Suas criações são sobre lésbicas e para lésbicas, de viés bastante político e engajado na causa. “A arte lésbica sempre vai correr pelas bordas, ser marginal. A lesbianidade não é (e não será) um grande tema da arte”<sup>469</sup>.

Nesse ínterim, somos levados ao contato com Jade Marra. Dizemos contato por ser essa a palavra que exerce centralidade no conjunto de sua obra, seguida de expressão. Inicialmente orientada por uma extensa pesquisa de pautas políticas, Marra encontrou

---

<sup>468</sup> Pacor em entrevista para Mariana Payno, in *Revista Gama*, agosto de 2020, <https://gamarevista.uol.com.br/formato/repertorio/oito-artistas-que-promovem-a-visibilidade-lesbica-em-suas-producoes/>

<sup>469</sup> Pacor em entrevista para Marcela Reis, in *Revista Medium*, agosto de 2018, <https://medium.com/guiamariafirmina/mariana-pacor-r-exist%C3%Aancia-l%C3%A9sbica-na-hist%C3%B3ria-da-arte-a7b495c237f6>

sua linguagem através da afetividade. Mas não qualquer afetividade. Referia-se precisamente ao afeto lésbico. Daí nasceu a série de pinturas intitulada justamente *Toque* (2018), pintada com os dedos, sem o uso do pincel, cujas imagens são construídas através de *prints* de videochamadas por *Skype* com a ex-parceira, em ocasião da estadia da artista na Alemanha, enquanto sua parceira estava no Brasil.

Após seu retorno da Europa, seu desejo predominante ainda se pautava por representar sua relação. O motivo era simples: aqueles eram os sentimentos que recebiam seu enfoque pessoal, de modo que se tornavam, por conseguinte, o centro de suas criações. Fazia todo o sentido, portanto, que essa continuidade das obras integrasse o próprio corpo do relacionamento, na qualidade de demonstração afetiva e engajamento no casal. Colocando o próprio corpo em perspectiva, Marra dá visibilidade a reflexões sobre gênero e ao afeto entre mulheres.

“Ser lésbica carrega em si signos e referências estéticas próprias que, por serem constituintes da minha própria vivência, se fazem também presentes no meu trabalho”, afirma a artista<sup>470</sup>. E isso aparece na série de três trabalhos elaborados a partir da ausência de sua namorada, agora ela a fazer intercâmbio. O primeiro, *Você faz/eu desfaço* (2018) é constituído por um vídeo em preto e branco onde o cabelo de sua parceira, deixado a Marra como lembrança (e presença) é posicionado ao centro da imagem capturada de cima enquanto a referida companheira o trança – cuidadosamente, para entregá-lo à artista – e, posteriormente, as mãos da própria Marra adentram a narrativa para destranchá-lo, sendo a sequência encadeada em *looping*. É um trabalho que trata de entrega, de afeto e de cuidado, onde o cabelo poderia trazer um viés fetichista, mas implica doação e fica

---

<sup>470</sup> Marra, em entrevista a Mariana Payno, in *Revista Gama*, agosto de 2020, <https://gamarevista.uol.com.br/formato/repertorio/oito-artistas-que-promovem-a-visibilidade-lesbica-em-suas-producoes/>

como índice de um objeto *a* ausente. Depois, a artista, com o mesmo cabelo, cria *Inútil* (2018), uma composição tridimensional que consiste em dois pincéis interligados por este elemento, ratificando sua perspectiva de união e complementaridade entre os pares dentro de uma relação, além da gratuidade de um sentimento amoroso. Por fim, em *Instrumento* (2018), o objeto é utilizado por Marra para construir uma pintura que retrata a imagem de sua namorada na cama, ao lado de um travesseiro amarrotado – que opera como índice de uma presença pregressa, uma então ausência. O tom de intimidade se realça – e se repete – a partir dessa demonstração de relação e afetividade.

Diferente de seu ensejo inicial de trabalhar pautas políticas nítida e diretamente, “hoje entendo que eu colocar minhas relações afetivas no meu trabalho de forma muito verdadeira, eu estou trazendo o afeto lésbico, que tem sido historicamente inviabilizado de foco, de pauta, e isso por si só é extremamente político”<sup>471</sup>. Mais recentemente, o cerne de seu trabalho tem se circunscrito à captura de momentos – razão pela qual a artista costuma andar com uma câmera. Às vezes espontâneos, às vezes pautados em textos de sua própria autoria que lhe suscitam alguma cena que lhe convém retratar pictoricamente – ou seja, montados – são esses momentos que retomam o tom de intimidade a partir do eleito retratado.

Os copos de vidro, que aparecem em muitas de suas composições, são como elos, mediadores de relações subliminarmente inseridos no contexto enfocado. Esses mediadores de relações são como receptáculos de um corpo que é líquido e que adentrará o corpo de outrem. Um elemento corriqueiro que representa o compartilhamento e a intimidade.

Meu trabalho me ajudou a “sair do armário”, então sou muito grata e feliz da forma que me coloquei no mundo a partir das minhas pinturas

---

<sup>471</sup> Marra, em entrevista a Mariana Payno.

e como elas foram aceitas. A resposta das pessoas sempre foi positiva, e de admiração, talvez por ter chegado de uma forma tão sensível para as pessoas, de um lugar de amor...que não houve espaço para nada negativo<sup>472</sup>.

“À teoria da arte politicamente engajada não basta a formulação poética, plástica, estilística ou estética”<sup>473</sup>. De fato, se quisermos dar visibilidade àqueles excluídos pelo sistema, afirmar sua existência, encontramos na arte as condições para que eles apareçam e gerem no outro respostas a essa aparição – por mais que seja assumido o risco de discordâncias e conflitos. O diverso também tem direito à imagem.

## Discursos e políticas do sexo na arte brasileira

Ainda que a arte contemporânea brasileira trace uma curva crescente no interesse do panorama internacional, no país, ela ainda é encarada com reservas. Isso porque ela se situa em uma zona de percepção de interseção entre a curiosidade natural e uma dose de incompreensão. Se, como nos diz Agnaldo Farias (1955), cada obra de arte constitui, em si, um sinal de descontentamento<sup>474</sup>, todo artista está, através de seu impulso criador, indo além. Isso pode ocasionar uma percepção de uma crítica à noção de arte ou mesmo alterar essa noção do que é arte.

Portanto, a arte contemporânea tem seu desenvolvimento como resposta a um esgotamento de um ensimesmamento da arte canônica. Abordar criticamente a arte contemporânea no Brasil significa ver-se de frente a um vasto universo, apesar da relativa

---

<sup>472</sup> Marra, em entrevista a Mariana Payno.

<sup>473</sup> Lustosa, “Manifesto traveco terrorista,” 402.

<sup>474</sup> Agnaldo Farias, “Anos 80/90 – um retrato 3x4 a cores,” in *Anos 80: embates de uma geração*, Ligia Canongia (Rio de Janeiro: Barléu, 2010), 14.

quantidade pouca de artistas. Além disso, por mais que também se tratem “temáticas, instrumentos e preocupações provenientes de fora, depende em essência do que já aconteceu por aqui, das sendas abertas pelos artistas que vieram anteriormente e que transpuseram os modelos da arte europeia para nosso meio”<sup>475</sup>.

Neste país continental, sob a insígnia de arte contemporânea, juntam-se artistas de diferentes gerações, desde a origem moderna até a posterior ruptura desses cânones. Isso quer dizer que, ao contemplarmos suas origens, estaríamos fazendo uma digressão até as décadas de 1950/1960, passando pelos anos de 1970 e sua respectiva expansão do objeto artístico, até chegarmos ao ponto em que as obras rompem de modo mais radical, e em um caminho sem volta, a dicotomia limitada que separa retina e intelecto. As obras em questão dirigem-se à retina e outros sentidos como também ao intelecto, não exclusivamente a um ou outro. No fundo, é o livre jogo das faculdades de que falava Kant.

Anjos cor de açafrão e um longínquo dragão chinês vigiam este portal. Paraíso fechado desde o pecado original. [...] Eles se entregam ao ostracismo do mundo para celebrar suas formas, seus sabores, a consistência da sua carne. Terra, vista, polo, marco, mapa. Nesta cartografia se costura o entrelaçamento das linhas como uma joia, ornamento da sedução dos contrários. Ouro amalgamado dos continentes. Seda, pedraria, orientais especiarias e mais, e mais, e mais. Pau de tinta. E a joia se avoluma carnuda em sua devoração canibal de gentes, de culturas. [...] Ouro bruto e seda adornam nossos santuários pagãos, pois aqui, caro viajante, se desconhece o limite entre o paraíso e o inferno. Doce e amargo<sup>476</sup>.

O conjunto da obra de Adriana Varejão (1964) entrelaça histórias múltiplas, que estruturam um tecido de narrativas e referências. “Nesse repertório híbrido e polifônico, um elemento surge como motivo condutor [...]: o corpo, seja ele cortado, rasgado,

---

<sup>475</sup> Agnaldo Farias, *Arte Brasileira Hoje* (São Paulo: Publifolha, 2002), 17.

<sup>476</sup> Buarque, Pedro e Waddington, Andrucha (dirs.), *Adriana Varejão: entre carnes e mares*, prod. Conspiração Filmes, 2023, documentário, 84:00.

dilacerado, esquartejado, em fragmentos ou em pedaços”<sup>477</sup>. Corpo e pele da pintura, o corpo surge em abordagens variadas, preponderantemente em uma linguagem típica dos excessos barrocos, seu drama, sua teatralidade, sua porosidade. Porosidade essa que se permite penetrar pela miscigenação e pela mestiçagem. O tensionamento de culturas diversas incorre em um tipo de contraconquista colonial ou desocidentalização da história. O resultado dessa estruturação da obra é a admissão de histórias marginais de tantas naturezas que a pintura ganha uma qualidade literária. Ademais, o detalhe ganha uma importância sobre o todo, um universo tão vasto quanto inatingível.

A história do Brasil e sua colonização têm um papel central em muitas das narrativas nas obras de Adriana Varejão, das quais ressaltamos dois exemplos: *Filho Bastardo* (1992) e *Filho Bastardo II* (1995). Aqui, tratamos da questão do abuso sexual sob um prisma colonial. A partir de sua pesquisa histórica e cultural acerca da tradição brasileira, a artista transforma a carne humana em conteúdo estético e símbolo da trágica colonização no país, demasiadamente violenta, impressa sobre superfícies pictóricas inspiradas nas gravuras da obra *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, de Jean-Baptiste Debret (1768-1848), obra editada na França, em 1834. O formato oval logo nos indica, falaciosamente, o sentido de pureza e inocência, além de repercutir a forma dos painéis de Leandro Joaquim feitos para ornamentação do passeio público do Rio de Janeiro – muito utilizado nas decorações das habitações burguesas de então. O corte central, preenchido por poliuretano pintado em tons de carne, nos remete imediatamente ao corte na carne dos colonizados por esse processo agressivo de apropriação e exploração. Os corpos, tanto social quanto histórico e individual, são articulados entre sua existência carnal e a busca por si. A carne, de carga barroca indiscutível, surge em

---

<sup>477</sup> Adriano Pedrosa, *Adriana Varejão: histórias às margens* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013), 12.

propósito de explorar sensações exteriores, uma vez que a pele está nua e indefesa, desnuda ante a experiência da vida, mas se caracteriza também por uma fragilidade de superfície passiva, uma vez que exposta. A ferida estabelece a conexão entre interior e exterior.

Esse processo de destruição e violência no plano da pintura toma o espectador, arrebatando-o por uma sensação de confusão entre a crueza das violências sexuais e as demais, tanto reais quanto imaginárias. O que se desenrola a partir disto é uma transformação contínua, onde a agressão origina, por consequência, uma experiência fragmentada via plano imaginário, ou seja, através de sintomas, sinais, percursos etc. Sua pintura se situa na interseção entre a sensualidade plástica e visual e a razão.

No quadro *Filho Bastardo*, tendo por cenário a floresta, observamos dois núcleos de temática de dominação. O primeiro se refere ao estupro de uma escrava, com seu pescoço atado a uma árvore, como um bicho, por um padre e o segundo, a dois soldados, em representação do Estado, que amarraram os pés e as mãos de uma indígena a outra árvore, aparentemente prontos para açoitá-la. Esta tela nos apresenta o poder autoritário da colonização centrada na violação do corpo, uma História ainda não contada. A incisão aberta em ferida ratifica essa intenção. Com isso, Varejão caminha em direção a um exorcismo desse aspecto sangrento do passado por via da profanação da tela que culmina em um sexo avermelhado e volumoso, vítima da violência do abuso.

Não difere este trabalho, neste sentido, de *Filho Bastardo II*. Nesta pintura, Varejão se põe ao lado da história que não é a dos vencedores, mas que também integra a narrativa do que vem a ser o Brasil. Aqui, no entanto, os filhos bastardos deste Brasil colônia, já concebidos, encaram destinos similares ao de suas abusadas mães. À direita, uma mulher negra acorrentada é penetrada por um homem ao lado de seu pequeno filho.

Ao centro, parece ocorrer uma negociata para venda do(a) filho(a) da mulher indígena amarrada pelo pescoço como à uma coleira. A criança parece ter seu seio tocado por um dos colonizadores, enquanto outro personagem observa tudo com aparente naturalidade. Tudo sob os olhos da Virgem Maria e seus querubins.

*Comida* (1992) é uma composição que contém o autorretrato da artista, mas não nos moldes históricos, sim como um dos múltiplos revestimentos que a artista assume nas abordagens de sua própria imagem, atribuindo-se novas subjetividades. A azulejaria da cozinha portuguesa dá o tom da pintura, mas com traços tão finos que remetem a um desenho, sobretudo quando posta sobre um fundo bege-papel. Na composição, caças aparecem enquanto decorativismo do ambiente da cozinha onde são preparadas. Dentre os elementos, a própria artista surge posando pendurada pelos pés unidos, como os demais animais, apropriados de ilustrações de Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815). Quem é devorada nesse contexto: a mulher ou a artista? É Varejão pendurada nua ofertada como comida, em sua caracterização chinesa, ao espectador.

“Um vermelho profundo surge em relevo que forma cinco órgãos que se aderiram à superfície da cena de cozinha: [...] um estômago, [...] um seio, [...] cobrindo a coxa direita da figura feminina, um pênis esfacelado; [...] um rim; [...] um intestino”<sup>478</sup>, todos confeccionados em laca sanguínea com a sobreposição de motivos chineses em dourado. Esse pênis, por mais que destroçado, liga-se à vulva da mulher. Os demais órgãos, sem excetuá-lo, ligam-nos à ideia de antropofagia. Essa ideia não vem apenas do Modernismo brasileiro, como vimos às páginas iniciais desta pesquisa, mas do próprio ato canibal presente em muitas tribos que aqui habitavam antes da ação do colonizador.

---

<sup>478</sup> Pedrosa, *Adriana Varejão*, 32.

Em *Cena de Interior II* (1994), a referência histórica nos transporta à China, alvo do interesse das pesquisas artísticas de Varejão. O tratamento da superfície cria a ilusão de um antigo papel de arroz, suporte comum em gravuras orientais, já amarelado. No momento em que a tela “se torna” visualmente papel, ela reforça sua característica de documento e, portanto, sua historicidade. Envolvida em um episódio de tentativa de censura, a pintura alude a elementos do tradicional *Shunga*<sup>479</sup>. E então surgem as figurações de jogos sexuais diversos. Ao todo, somam-se quatro núcleos de relações sexuais explicitamente expostas. Acima, a única de ponta-cabeça, vemos duas gueixas a compartilharem da nudez e dos prazeres em um cômodo tipicamente regional, incorporando, além do ato em si, um fetiche contido em seus papéis. À esquerda, sobre uma rede de deitar, uma figura que não se sabe ser um samurai ou outra gueixa, visto que seu corpo é coberto por um robe e que existe uma similaridade entre o arranjo do cabelo de samurai e de gueixa, envolve o corpo de um homem negro que está a lhe penetrar o ânus. O par formado por um(a) loiro(a) e um(a) moreno(a), segura uma cabra branca pelas patas enquanto a primeira figura penetra o ânus do animal. Essas personagens têm um aspecto ambíguo em termos de gênero. Por fim, no canto inferior direito, temos um trio de rapazes. O rapaz branco de pé penetra o ânus do rapaz negro curvado que, por sua vez, pratica felação em um rapaz branco sentado. Tempo, espaço, lugar e regras soam

---

<sup>479</sup> *Shunga* (春画) é um termo japonês aplicado à arte erótica desta cultura, retratando cenas eróticas e pornográficas. Originada durante o período Edo (1603-1868), as obras *shunga* eram frequentemente feitas a partir de matrizes em madeira e estavam disponíveis como gravuras e livros. Também são encontradas em pinturas sobre pergaminho e papel. Essas obras exploram a sexualidade de maneira aberta e muitas vezes incluem elementos de humor e fantasia, refletindo a cultura e os costumes da época. O *shunga* também desempenhou um papel significativo na educação sexual e na expressão artística, sendo considerado um importante componente do patrimônio cultural japonês. Em tradução literal para o português, o vocábulo *shunga* é lido como “imagem de primavera”, eufemismo no qual “primavera” aparece como “sexualidade”. Para além da tradução literal do termo, ele cumpre com a função de abreviação de *shunkyū-higi-ga* (春宮秘戯画), expressão japonesa para conjuntos chineses de 12 pergaminhos com representações dos 12 atos sexuais que o príncipe herdeiro tinha de cometer como expressão *yin yang*.

indefinidos ou indefiníveis, ainda que os shorts *Adidas* do rapaz negro nos aproximem desse tempo.

O casal de japonesa e negro sobre a rede é apropriado de um *netsuke* japonês, um pequeno objeto esculpido em marfim ou madeira retratando cenas da vida cotidiana ou paisagens; suas versões eróticas são consideradas as mais preciosas. As duas lésbicas de ponta-cabeça são japonesas de uma pintura *Shunga* [...] e, enquanto uma oferece à outra um *dildo* negro, na pintura original lê-se, em japonês: “rápido, quero ter vários orgasmos”. As duas outras cenas, dois brancos com uma cabra e dois brancos com um negro, são inspiradas em histórias de iniciação sexual que a artista, à época, escutou em Alagoas<sup>480</sup>.

Ainda assim, não podemos afirmar sem o risco de incorrer em erro a ação de cada personagem no contexto dos jogos sexuais. “Na obra de Adriana Varejão, todos os destinos se cruzam”<sup>481</sup>. A partir de perspectivas inúmeras, suas histórias podem ser lidas e transformadas. Suas referências e alusões são de um sem fim de coisas, de tempos e de espaços. Vê-se uma obra híbrida e diversa. “Eu tenho curiosidade sobre assuntos muito variados, que não tratam unicamente de arte. [...] Eu leio para entender coisas diferentes daquelas que estão escritas, literalmente, nesses livros”<sup>482</sup>. É através desse processo que a artista dota o que lê de uma carga poética, no momento em transição de narrativas em pinturas. “Assim viaja, também, a artista, que desenvolve, de maneira recorrente em sua obra, o tema da colonização – que vai da exploração econômica ao uso de expedientes de intimidação violenta, sem deixar de sublinhar as práticas sexuais e o prazer também cotidiano”<sup>483</sup>.

É no estabelecimento do diálogo entre povos, mundos e projeções que são estabelecidos condicionamentos e hierarquias sob a tutela da sensualidade. Em *Éden*

---

<sup>480</sup> Pedrosa, *Adriana Varejão*, 76.

<sup>481</sup> Lilia Moritz Schwarcz e Adriana Varejão, *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão* (Rio de Janeiro: Cobogó, 2014), 21.

<sup>482</sup> Schwarcz e Varejão, *Pérola imperfeita*, 39.

<sup>483</sup> Schwarcz e Varejão, 320.

(1992), existe uma clara referência à laca chinesa, engendrada na escolha da palheta e também no estilo do desenho. Os elementos dourados sobre o fundo vermelho incluem duas cenas de cópula humana inspiradas em cenas de ioga sexual chinesa. “O erotismo está por toda parte: até mesmo nos animais inesperados, que contracenam com criaturas igualmente estranhas, com muitos dentes e arestas”<sup>484</sup>. O próprio centro do trabalho é ocupado por uma meia esfera que centra um orifício, que designa justamente o segundo nome da obra: *O cu do mundo*.

“Na obra de Adriana Varejão são, portanto, muitas vezes as projeções que ganham protagonismo, assim como a memória, que outrora escondida por detrás da imagem perfeita, ganha aqui o primeiro plano”<sup>485</sup>. Memórias que vão ao encontro da atmosfera de intimidação sexual, racial e política, uma marca da história brasileira.

Essa imagem geral nos traz proposições de reflexões sobre o tempo da perversão, suas possíveis praticantes e o que nos abisma diante dela. “É o que parece ser que realmente é”<sup>486</sup> enquanto adentramos à remontagem da cena do conflito referente à introdução do profano. Outro aspecto importante é a abordagem do consentimento sobre as relações e sua antítese contida na agressão. Não apenas a agressão referente ao trauma do conhecimento do dogma, uma fissura. Mas também na violência contida nas trocas culturais. E ainda a própria questão da maneira como o caráter sexual penetra essas existências. A própria artista nos diz que “existe uma dimensão potente naquilo que foi relegado ao esquecimento. Memória e resistência são irmãs”<sup>487</sup>. O apagamento dos fatos

---

<sup>484</sup> Schwarcz e Varejão, *Pérola imperfeita*, 59.

<sup>485</sup> Schwarcz e Varejão, 69.

<sup>486</sup> Buarque e Waddington, *Adriana Varejão: entre carnes e mares*, 2024.

<sup>487</sup> Buarque e Waddington, *Adriana Varejão: entre carnes e mares*, 2024.

históricos como o são a leva a uma crítica subversiva, ao mesmo tempo delicada e poética, resgatada ao passo da exploração das camadas.

Diz-nos ainda Varejão: “a carne é matéria rica em plasticidade, sedutora de ser pintada”<sup>488</sup>. Começa-se pela carne do corpo e vai-se, em suas fissuras, ao corpo da carne. E esse corpo da carne é voluptuoso e erótico em si. Rompe a assepsia, a preponderância racional e a frieza que poderiam estar contidas no ambiente da sua série *Saunas* (2002-2018), por exemplo. O que aparentemente se limitaria aos ambientes fechados e vazios se desdobra em espaço “onde se projetam corpos, cenas, fantasias, personagens e desejos dos mais íntimos. O corpo humano, embora ausente nos espaços, permanece como um fantasma, emanando fragilidades, dor e prazer. [...] transpiram resíduos de vida, a quietude de uma ação que acaba de evaporar”<sup>489</sup>. Não há corpo, mas há índice. Preenchidas pelo eco do vazio, onde vemos apenas luz e azulejos, “produzindo uma atmosfera única e nebulosa, carregada com a latência do desejo humano”<sup>490</sup>.

Sua marca, as feridas abertas nas telas, suas fissuras, são um modo perverso de inverter as lógicas da colonização, profanando a versão da história dos vencedores que se destaca com o estatuto de verdade. Elas rompem essa superfície e liberam a emergência de uma história à margem da oficial. Um bom exemplo é seu entendimento das igrejas barrocas<sup>491</sup> de Ouro Preto, as quais seriam como plantas carnívoras, cheias de opulência e horror. Um olhar decolonial sobre um período artístico fundamental à história da arte brasileira.

---

<sup>488</sup> Buarque e Waddington, *Adriana Varejão*.

<sup>489</sup> Buarque e Waddington, *Adriana Varejão*.

<sup>490</sup> Buarque e Waddington, *Adriana Varejão*.

<sup>491</sup> O Barroco é um elemento frequentemente refletido pela obra de Varejão. A artista explica que enxerga um lado perverso no Barroco e que as referências do período lhe abriram, poeticamente, muitos caminhos, com outras histórias e perspectivas suprimidas, vozes caladas.

Para além disso, essa diversidade de gênero e raças – e até animais – amplia o leque da discussão. Como nos trabalhos anteriores, a artista não ignorou o lastro histórico de cultura no estupro que acompanha nosso passado escravagista, sem deixar escapar as práticas de alcova. “Enfim, Adriana atua como ‘escavadora’ dessas histórias plurais da sexualidade, dos desejos, das performances de gênero e de seus jogos; práticas milenares e que nos fazem, a todos, humanos”<sup>492</sup>.

Historicamente, podemos dizer que sempre houve um enfoque destacado da perversão nas artes, por todo o mundo. Naturalmente, incluem-se aí diversidade e nuances em função de tempo, lugar e cultura, visto que os costumes e interditos ditam os moldes da perversão local e temporalmente. Se em determinado momento as práticas pervertidas eram marginalizadas e mesmo condenadas sob o crivo da sociedade e, principalmente, da religião, em outro instante essas mesmas práticas eram enaltecidas no terreno das artes, da literatura e da filosofia, que não as compreendiam como anormalidades.

Contudo, não se pode afirmar sem equívoco que essas práticas sexuais são realmente intrinsecamente perversas. Uma vez que se produza, a partir delas, prazer, a leitura que se pode fazer as aproxima da realidade do polimorfo. Deste modo, inferimos ainda que a designação de perversão é extrínseca à atividade sexual em si e se define por uma exclusão de outras práticas prazerosas. Essa perversão não se definiria pelo que se executa, mas pelo que se deixa de executar. Trata-se tão simplesmente de uma questão de perspectiva.

Transitando entre as múltiplas camadas da pintura e as múltiplas camadas da história, seja ela da pintura ou do próprio Brasil, Daniel Lannes (1981) integra narrativas

---

<sup>492</sup> Lilia Schwarcz, “A Obra de Adriana Varejão e nossa Cena de Interior,” in *Jornal Nexa*, 25 de setembro de 2017, n.p., <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2017/A-obra-de-Adriana-Varej%C3%A3o-e-nossa-Cena-de-Interior>

anti-panfletárias em que o paraíso dos trópicos revela uma face onde cultura pop e periférica se mesclam ao falso decoro das linhas oficiais da História. Suas primeiras pinturas refletem o erotismo popular brasileiro através das imagens de estereótipos sensuais. E vão além. Retratam homens, mulheres, transexuais, muitas vezes em cenas absolutamente eróticas. Mas isso foi uma estrada a ser calçada pelo artista ao longo dos últimos anos.

Nos anos 2000, seu interesse rondava a abordagem realista de frutos tropicais típicos do Brasil, assim como buscava referências na história da arte e da cultura de massa do Ocidente, estabelecendo um diálogo muito rico entre Manet e Zé Carioca, para exemplificarmos. Sua pesquisa sobre os universos da “cultura erudita” e da “cultura popular” o leva pelo caminho de um hibridismo entre culturas visuais. Como é o caso, “através de seu olhar, os bailes funks cariocas poderiam ter sido pintados pelos grandes mestres da ‘pintura brasileira’ do século XIX”<sup>493</sup>. De igual modo, a monumentalização machista da bunda da mulher brasileira – uma tara nacional – pode perfeitamente se tornar fonte para o fazer pictórico.

É esta espécie de olhar liquidificador que impulsiona a pesquisa artística de Daniel Lannes e, do mesmo modo que o aparelho eletrodoméstico, as relações entre figura e fundo, tradição e apropriação, se tornam pastosas, misturadas e mesmo literalmente escorridas através de experimentações cromáticas que cada vez mais pedem ao artista um lugar de exploração específico<sup>494</sup>.

*Exporta* (2010) trata justamente dos produtos de exportação do Brasil. Mas não sob os mesmos critérios dos índices econômicos. Da crítica ao tráfico de animais amazônicos às bundas das beldades periféricas, Lannes conjuga as questões em uma só pintura. O tema das bundas dessas mulheres retornará em outras obras de sua autoria, a

---

<sup>493</sup> Raphael Fonseca, “Daniel Lannes,” texto para a *ArtNexus* set. 2015, n.p., <https://raphaelfonseca.net/Daniel-Lannes>

<sup>494</sup> Fonseca, “Daniel Lannes,” n.p..

exemplo de *Sem título* (2018), para citarmos apenas um. O mesmo espírito de oferta objetificante da mulher brasileira se encontra em *As melhores pernas do Brasil* (2015), em referência ao programa do apresentador Chacrinha (1917-1988), onde muitos quadros do tipo eram veiculados.

A pintura de Lannes constrói expedições ao cerne da tríade sexo, poder e violência. Caminhando sobre o hibridismo de figurativo e abstrato, somos abordados tanto por uma figura histórica pintada nitidamente quanto por manchas que instigam nossa imaginação. Outra marca do rigor técnico é sua disposição das cores, distribuídas em rica fatura pictórica e composições complexas, complementada por seu vigor experimental. O acidente processual é abraçado pelo artista em mescla com sua narrativa intencional. Com essas imagens, o artista não intenciona explicar contextos, mas narrá-los. Operando em modo similar ao de um cronista visual, conjuga, em suas telas, encontros pouco prováveis por questões de tempo, espaço e origens das personagens figuradas. Através de suas pinceladas, vemos um Rio de Janeiro que convive com a culpa cristã e mesmo assim é elevado ao patamar de símbolo sexual.

Em 2015, expôs *Colônia*, um título provocativo para sua exposição individual. O trabalho de Lannes é, por si, provocativo. Nesse caso, se utiliza de um termo que se ativa polissemicamente, mas que, para quem o conhece, liga-se diretamente à História das imagens brasileiras. O artista não se desvencilha das experimentações na linguagem pictórica, nem do emprego de uma iconografia que alcançou o status de símbolo no país.

Além de provocativo e dado a experimentações (a arte como invenção de possíveis), Lannes também mantém a irreverência em sua lista de qualidades. Elementos como o flamingo rosa aparecem em cenas despojadas, típicas das periferias cariocas. Isso vai na contramão de um Brasil cujo campo artístico frequentemente ignorou ou

caricaturou os grupos invisíveis àqueles que sustentam o mando hegemônico. “É mesmo possível dizer que as artes visuais no Brasil têm produzido (salvo evidentes exceções), ao longo de décadas, um tipo de representação em que quase não cabem os indícios das exclusões e das interdições que marcam a dinâmica da sociedade brasileira”<sup>495</sup>, a partir do que aliena tudo aquilo que perturba a ordem.

Progressivamente, o realismo de antes vai tomando o corpo de pinceladas cada vez mais soltas, com uma aplicação de cor mais rica e expressiva, ostentando uma liberdade narrativa sobre suas figuras humanas. E não é apenas isso que se vai libertando aos poucos. Também a ideia de uma brasilidade unívoca – cujas raízes remontam ao Romantismo e ao Modernismo. Os elementos da cultura de massa e da cultura erudita se imbricam, derivando em um panorama de conceitos multívocos. A brasilidade é, em verdade, produto de sentidos subjetivos e plurais. Nessa direção, Lannes opera como o artista que transita entre mundos socioculturais e os traduz, compreendendo que o cerne identitário do país conjuga os eventos do cotidiano, alçados à categoria do memorável e desempenhando um papel de ponte entre arte e vida, e aqueles traços que a História fornece – ou seja, um caldeirão de manifestações heterogêneas. “A contemporaneidade parece nos apontar que a intertextualidade, a hibridação, a fragmentação vieram aceitar uma reinvenção conceitual polissêmica”<sup>496</sup>.

Em suas pinturas mais recentes, a sexualidade e a sensualidade transbordam as redes da representação e assumem francamente a centralidade de seus jogos de cor em pinceladas. Em *Venda* (2023), os seios da figura particionada são ofertados por entre as

---

<sup>495</sup> Moacir dos Anjos, “Arte Brasileira e crise de representação,” in *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, org. Renato Rezende (São Paulo: Hedra; Circuito, 2022), 301.

<sup>496</sup> Marcelo Campos, “Arte contemporânea brasileira nas fronteiras do pertencimento,” in *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, org. Renato Rezende (São Paulo: Hedra; Circuito, 2022), 273.

vestes recatadas de tal maneira que não conseguimos ter a certeza se o título advém de uma transação de venda ou de uma venda nos ocultos olhos da figura. Ou até, quem sabe, essas vendas sejam para nós, engolidos pelo aspecto direto da oferta. *Erase and Rewind* (2023) nos traz uma composição cujos traços e manchas de cor nos tomam em um movimento grupal integrado aos corpos pintados, embrenhados em um acontecimento sexual onde sequer podemos definir a posição de cada um – deles e de nós. *O Desejo como Performance* (2023) traduz o mesmo movimento, mas nos brinda com um grupo heterogêneo de nus emaranhados em expressão de despojo e deleite. Esses interesses sexuais perpassam sua obra desde os primórdios, de modo que tantas outras de suas pinturas poderiam ser elencadas aqui dado o enfoque desta tese. Em sua mais atual exposição, *Entre poses* (2024), Lannes refere-se diretamente ao desejo do corpo na formação de seu discurso.

*Le Couple Gris* (2024) nos traz à memória as aquarelas de Ismael Nery, onde existe uma fusão sexual entre as partes, desafiando o postulado lacaniano de que não existe encontro sexual. É de uma sutileza absolutamente díspar da evidência imagética de *A dúvida ululante* (2024). E assim, entre idas e vindas na escala do erotismo, as pinturas vão construindo essa narrativa que se afirma em 2024 por toda a sua produção. O artista não apenas nos obriga a refletir sobre assuntos como estereotipação da mulher brasileira, sexualização dos corpos e erotismos não necessariamente normativos. Mais do que isso, nos impulsiona a exercitar nossas reações diante de um significante aberto. E o que pensamos nos leva ao encontro dos outros que conosco compartilham desse significante. “Às vezes, este compartilhamento se dá na forma da discordância, do dissenso, do não chegar a um sentir comum; sendo que os termos usados para traduzirmos nossos sentimentos e diferenças ajudam-nos a compreender melhor, de

forma mais complexa, o mundo em que vivemos”<sup>497</sup>. Sobretudo quando se trata da exposição de um ponto-chave do nosso ser: o sexo.

---

<sup>497</sup> Luiz Camillo Osório, “O que ainda pode um corpo: da intolerância à diferença,” in *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, org. Renato Rezende (São Paulo: Hedra; Circuito, 2022), 416.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após este primeiro sobrevoo da história da sexualidade na arte do Brasil, assimilamos suas peculiaridades, que se relacionam intimamente com a imparidade de sua História. “Para começarmos a compreender o Brasil, não devemos nos fixar em uma identidade, mas na subjetividade dinâmica e complexa de um sujeito heterogêneo que se cria e recria como efeito de uma mistura infinita”<sup>498</sup>. Por seus caminhos entre a fetichização e a hipersexualização, as subjetividades e a experiência, esbarramos em questões complexas como censura e hipocrisia. Dizemos hipocrisia pelo disparate entre discurso e conduta. Como se diz popularmente no país: “o Brasil não é para amadores”.

“Nestas terras, em se plantando tudo dá”<sup>499</sup> é outra máxima popular da qual nos apropriamos metaforicamente para falar de uma trajetória na história da arte na qual de tudo se semeia. Nem tudo – por enquanto – floresce – vide o exemplo referente à escassez de nomes no rol de artistas lésbicas a se destacarem na história da arte brasileira, dados os critérios preconceituosos com que ainda se elenca aquilo a ser alçado à história da arte. Mas muito se planta. E por isso, podemos concordar com Sérgio Romagnolo (1957), quando afirma que, “no fundo, a arte brasileira nunca foi realmente entendida porque nela existe esse traço híbrido muito marcante e, até agora, se olhava para ela buscando uma rigidez que nunca foi própria da nossa cultura”<sup>500</sup>.

Felizmente, o hibridismo de que nos fala o professor vem se cristalizando progressivamente, processo do qual o reflexo podemos ver em nosso percurso desde o

---

<sup>498</sup> Altmayer, “De *tropicamp* a *tropicuir*,” 68.

<sup>499</sup> Aforismo a Pero Vaz de Caminha (1450-1500).

<sup>500</sup> Sergio Romagnolo, “Arte híbrida,” in *Arte Híbrida* (Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: Funarte; MAM; Espaço BFB, 1989), n.p..

raiar do século XX até a atualidade. A arte brasileira reflete sua formação cultural diversa e não linear. Histórias que a História e a História da Arte contam de pontos de vista plurais e nada isonômicos. Vimos essa multiplicidade de possibilidades desde os fins do século XIX, nas já híbridas *Faceira* e *Marabá*, passando pelo Modernismo autopromovido da década de 1920 e cursando uma trajetória que rumou ao século XXI, com sua profusão de temáticas e seu aspecto político.

Falar nesse hibridismo, tanto quanto na multiplicação de perspectivas, é também entrar em um universo de estudo relativamente recente, onde se versa sobre a decolonialidade no eixo dos países e corpos periféricos.

A brasilidade, portanto, não existe em essência, não apresenta conteúdo *a priori* e, no caso contemporâneo, não se busca como objetivo último das artes, como acontecia no projeto nacionalista modernista. Ao contrário, as realidades se tangenciam, hibridizam-se em emblemas visíveis repletos de sinais da cultura de massa e da cultura erudita. Portanto, a arte reside na imbricação de materiais e conceitos polissêmicos<sup>501</sup>.

Saber e poder não se apartam, como bem aprendemos com Foucault. A oralidade, a escrita e o poder organizam uma escala de valores em que se apoia a sociedade disciplinar, onde o registro escrito – seu acesso e circulação inclusive – consolida as estruturas de poder. No seio da arte ou até em “atravessamento às suas instituições e instâncias, a reação de repressão sistêmica costuma ser incitada quando o ato artístico desloca politicamente alguma estrutura naturalizada, seja dentro ou fora do campo artístico”<sup>502</sup>. É a recusa aos silenciamentos.

---

<sup>501</sup> Campos, “Arte contemporânea brasileira,” 263.

<sup>502</sup> Lustosa, “Manifesto traveco terrorista,” 402.

Os modos de produção do mundo em imagens, escritos e gestos são reconhecidamente vias que não mais são capazes de compreender esse mundo para nele atuar.

Algo também parece estar definitivamente acontecendo nas artes visuais no Brasil. Uma movimentação que talvez não tenha ainda uma aparência definida ou coesa, e que talvez não seja mesmo o caso de ter. Mas que certamente responde, a seu modo – no que lhe cabe e no que lhe é possível –, a esse desmonte das equivalências entre viva vivida e formas de representá-la que por tanto tempo pareceram seguras e adequadas<sup>503</sup>.

Isso nos permite entender que as produções contemporâneas têm, em grande parte, procurado enfrentar tal descompasso localizado entre a realidade e aquilo que se mostra no campo do sensível. Essencialmente, estamos a falar de gerar e alimentar uma discussão acerca do sentido último da arte representar a realidade de modos diversos das narrativas legitimadas e hegemônicas. Moacir dos Anjos nos chama a atenção para “a potência que a arte embute de não somente resistir ao que aí está e antecipar o que pode vir, mas de algum modo participar da invenção desse lugar que ainda não há”<sup>504</sup>.

Contudo, entendemos ainda que seu poder de representação não é ilimitado. Uma representação artística – assim como o presente texto – não abarca todas as possíveis as possibilidades sensíveis da realidade, minimamente inscrita em espaço e tempo, impossibilitada de alcançar mais do que um recorte do universo que engloba uma inexorável diversidade. Sua potencialidade é a de uma “abstração de um todo inapreensível por ser, em certa e relevante medida, opaco ao olhar de qualquer um dentre os muitos que ali coexistem”<sup>505</sup>, sem obliterar a estrutura sociopolítica que define uma hegemonia em qualquer formato de sociedade, o que ou quem ganha evidência.

---

<sup>503</sup> Anjos, “Arte Brasileira,” 299.

<sup>504</sup> Anjos, 300.

<sup>505</sup> Anjos, “Arte Brasileira,” 300.

Nesse sentido, sendo a sexualidade um aspecto central da existência do ser humano absolutamente alienada pela ordem hegemônica, se torna política e ganha o dever de resistir a determinados contextos e não de naturalizá-los. “Somos tomados por uma urgência que convoca o ‘saber-do-corpo’ – saber de nossa condição de vivente –, da sexualidade, dos afetos, da linguagem, da imaginação e do desejo de agir em oposição à paralisia melancólica e fatalista”<sup>506</sup>. Daí a necessidade extrema da arte de lançar luz sobre questões ligadas à sexualidade.

Corpos estranhos existem. Isso é um fato. E o contato entre eles pode ocasionar descobrimentos que levam ao entendimento de realidades diversas. Esse estranhamento não deveria ser julgado como algo negativo, mas simplesmente como o contato com o outro. A partir disso, seria possível pensar em uma sugestão de reabilitação de nossos conceitos, abrindo caminho a outras práticas e conhecimentos. Mesmo porque, “arte latina é comover: *com-* (‘junto’) + *movere* (‘mexer, deslocar, mover’) = *commovere* (do latim) = ‘mobilizar, mover conjuntamente’<sup>507</sup>, nutrindo concomitantemente o desejo de gozar de um estado de liberdade no circuito institucional.

Existe uma dificuldade “da sociedade brasileira contemporânea em lidar com as diferenças e com o campo simbólico da arte”<sup>508</sup>. Ainda que saibamos que a arte envolve ir além do que já se tem por dado, abrindo caminhos à apreensão de novos horizontes de sentido. “Este ir além não se descola do real, mas o desloca, ampliando-o e complicando-o”<sup>509</sup>. Se Gullar estava correto em admitir que “a arte é um exercício experimental de

---

<sup>506</sup> Michelle Sommer, “Furor da margem,” in *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, org. Renato Rezende (São Paulo: Hedra; Circuito, 2022), 317.

<sup>507</sup> Clarissa Diniz et al., “Contrapensamento selvagem,” in *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, org. Renato Rezende (São Paulo: Hedra; Circuito, 2022), 383.

<sup>508</sup> Osório, “O que ainda pode um corpo,” 416.

<sup>509</sup> Osório, “O que ainda pode um corpo,” 416.

liberdade”<sup>510</sup>, também estamos certos ao captarmos tal mensagem em termos de uma grande complexidade. Encará-la requer disposição e disponibilidade de sentir e pensar autonomamente – mesmo que se traduza o desconforto.

Arte é perigo. É contaminação. É septicemia e, anagramaticamente, pesticemia. É curto-circuito. É violência e destruição. É nódoa (mais do que mácula). É inacessibilidade. É interdição arrombada. É contrapensamento. É contra-norma. É pulsão de morte [...]. Nada de isolamento gestáltico ou pedestáltico. Nenhuma pureza visual ou conceitual. Invenção de outra saúde<sup>511</sup>.

Então, tendo por ensejo inicial a abordagem das histórias da arte criadas a partir da sexualidade, sem apegarmo-nos a uma questão de identidades, reclamamos o papel das metodologias que consideram as matrizes sexuais do objeto artístico – até então ignoradas ou mesmo excluídas, quando não reduzidas a leituras psicanalíticas – enquanto agentes de afirmação da radical liberdade do potencial artístico e da sua diversidade na construção de mundos. As sexualidades, porque é desse plural que se trata, promovem possibilidades artísticas que se afirmam enquanto tal e abrem, na consideração da arte e sua história, outras possibilidades e novos valores.

## REFERÊNCIAS

“Um escritor – pelo que não me refiro ao possessor de uma função ou um servente de uma arte, mas o sujeito de uma práxis – tem de ter a persistência do observador que está no cruzamento das

---

<sup>510</sup> Aforismo de Mário Pedrosa (1900-1981).

<sup>511</sup> Clarissa Diniz et al., “Contrapensamento selvagem,” 385.

estradas de todos os outros discursos (*trivialis* é o atributo etimológico da prostituta que aguarda na interseção de três estradas)” (Roland Barthes).

Abbagnano, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Abhiyana. “O cu é o erotismo do ânus.” In *As Subversões do Erótico*, organizado por Pedro Ambra. São Paulo: Bregantini, 2022.

Acconci, Vito. “In Conversation with Cindy Nemser (1971).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Adams, Beverly. “Muitas Marias.” In *Maria Martins: desejo imaginante*, Isabella Rjeille. Catálogo. MASP e Casa Roberto Marinho, 2021.

Aguilar, Gonzalo. *Hélio Oiticica: a asa branca do êxtase*. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016.

Albuquerque, Fernanda. “Acredite nas suas ações.” In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022.

Aliaga, Juan Vicente. “Um mapa infinito: sobre as representações da diversidade sexual na arte, dos anos 1960 até agora.” In *Histórias da sexualidade: antologia*, Adriano Pedrosa e organizado por André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

Altmayer, Guilherme. *De tropicamp a tropicuir: escritas das histórias da arte sexo e gênero dissidentes*. Florianópolis: Revista Palíndromo v14, n34, 2022. (1)

\_\_\_\_\_. “Notas para uma curadoria transviada.” In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022. (2)

Alvarez, Mariola V. “De Nova York e de volta do Rio de Janeiro: Maria Martins e a arte abstrata.” In *Maria Martins: desejo imaginante*, Isabella Rjeille. Catálogo. MASP e Casa Roberto Marinho, 2021.

Alves, Deocleciano Bendocchi. “A psicanálise e a arte e suas infinitas formas de expressão.” *Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo* (blog), 2021.  
<https://www.sbpsp.org.br/blog/a-psicanalise-e-a-arte/>

Amaral, Aracy A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 2021.

\_\_\_\_\_. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005). Volume 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. São Paulo: Editora 34, 2006.

(1)

\_\_\_\_\_. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005). Volume 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2006. (2)

\_\_\_\_\_. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005). Volume 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2006. (3)

Ambra, Pedro. *As Subversões do Erótico*, organizado por Pedro Ambra. São Paulo: Bregantini, 2022. (1)

\_\_\_\_\_. “Por uma (re)erotização da psicanálise.” In *As Subversões do Erótico*, organizado por Pedro Ambra. São Paulo: Bregantini, 2022. (2)

Andrade, Gênese. *Modernismos: 1922-2022*, organizado por Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Andrade, Karlene Silva e Chagas, Juliana Silva. “Tramas narrativas, um mergulho com o artista Leonilson.” In *Revista de Arte e Antropologia (PROA)*, v8, n1, Campinas, 2018.  
<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/17313/11963>

\_\_\_\_\_. “Memórias do Modernismo.” In *Modernismos: 1922-2022*, organizado por Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Andrade, Mário de. “As Artes Plásticas no Brasil.” In *Revista da Academia Paulista de Letras*, ano VII, n26, São Paulo, 1944.

Andrade, Oswald de. “Aspectos da Pintura Através de “Marco Zero” (1944),” In *Ponta de Lança*. São Paulo: Globo, 2004.

Anjos, Moacir dos. “As ruas e as bobagens: anotações sobre o *delirium ambulatorium* de Hélio Oiticica.” In *Revista ARS*, ano 10, n20, 2012.  
<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/64418/67081>

\_\_\_\_\_. “Arte Brasileira e crise de representação.” In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022. (1)

\_\_\_\_\_. “Cães sem plumas.” In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022. (2)

Antelo, Raul. “O Impossível de Maria Martins.” In *Maria Martins: metamorfoses*, Veronica Stigger. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

Aquino, São Tomás de. *Suma Teológica (1265-1273)*.  
[https://www.academia.edu/71061936/Suma\\_Teol%C3%B3gica\\_Santos\\_Tom%C3%A1s\\_de\\_Aquino](https://www.academia.edu/71061936/Suma_Teol%C3%B3gica_Santos_Tom%C3%A1s_de_Aquino)

Archer, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Arte Moderna na Europa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Arnason, Hjorvardur Harvard e Mansfield, Elizabeth. *History of Modern Art*. Londres: Pearson, 2013.

Arnheim, Rudolf. *Towards a psychology of art*. Califórnia: University of California Press, 1966.

Arnold, Dana org. *Art history: contemporary perspectives on method*. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2010.

Arya, Rina. *Abjection and Representation: An exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2014.

ASSUME VIVID ASTRO FOCUS. “Cyclop Trannies (2011).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Ataíde, Artur Almeida de. “O Êxtase de Donne.” In *Cadernos de Literatura em Tradução*, n13, 2020. <https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/96630>

Athanassoglou-Kallmyer, Nina. “Ugliness.” In *Critical terms for art history*, editado por Robert Nelson e Richard Shiff. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Athey, Ron. “In Conversation with Martin O’Brien (2011).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Aurier, Albert. “Essai sur une nouvelle méthode critique.” In *Teorias da Arte Moderna*, Herschel Browning Chipp. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (1)

\_\_\_\_\_. “Les peintres symbolistes.” In *Teorias da Arte Moderna*, Herschel Browning Chipp. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (2)

Avelar, Daniela Cavalin. “Leonilson e as palavras.” In *Revista Gama Estudos Artísticos*, n.4, vol2, julho-dezembro 2014, 53, <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/50031>

Avolese, Cláudia Mattos e Meneses, Patrícia D., orgs. *Arte não europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade: Vasto, 2020.

Azevedo, Bertha Hoffmann. “Trauma: um conceito para o tratamento clínico contemporâneo.” In *Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo* (blog), 2018. <https://www.sbpsp.org.br/blog/trauma-um-conceito-para-o-pensamento-clinico-contemporaneo/>

Baconsky, Irina. “The Photographer Who Documented the Underbelly of Chilean Society.” In *AnOther Magazine*, Abril, 2018. <https://www.anothermag.com/art-photography/10759/the-photographer-who-documented-the-underbelly-of-chilean-society>

Bann, Stephen. “Meaning/Interpretation.” In *Critical terms for art history*, editado por Robert Nelson e Richard Shiff. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Baratto, Cristiane Camponogara. “A Perversão na Psicanálise de Freud a Lacan: uma trajetória rumo ao discurso.” In *Revista CEPdePA*, v.23, 2016. Centro de Estudos Psicanalíticos de Porto Alegre. <https://cepdepa.com.br/revista-edicao-2016/>

Barcelos, Leonardo. *O que Pode o Corpo?* Produzido por Tanderá Filmes, 2023. Documentário. 73:00.

Barnes, Rachel. *Salvador Dalí*. Londres: Quercus, 2009.

Barr Jr., Alfred Hamilton. *Picasso: forty Years of his art*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1939.

Barros, Regina Teixeira de. “As Mulheres na Semana de 22 e Depois.” In *Modernismos: 1922-2022*, organizado por Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Barrus, Edson. “GerAção Comum/ A mania e dizer a gente.” In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022.

Basbaum, Ricardo. “O papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito da arte.” In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022. (1)

\_\_\_\_\_. “Pintura dos anos 80: algumas observações críticas.” In *Anos 80: embates de uma geração*, Ligia Canongia. Rio de Janeiro: Barléu, 2010.

\_\_\_\_\_. “Possible bodies.” In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. (1)

\_\_\_\_\_. “Regiões de sombra dos anos 80 (& diamantes).” In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022. (2)

\_\_\_\_\_. “Tricyclage.” In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. (2)

\_\_\_\_\_. “X: percursos de alguém além de equações.” In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. (3)

Bataille, Georges. *As lágrimas de Eros*. Lisboa: Sistema Solar, 2015. (1)

\_\_\_\_\_. *Documents: Georges Bataille*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

\_\_\_\_\_. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da Arte*. Lisboa: Sistema Solar, 2015. (2)

Bechelany, Camila. “Acontecências: devir-mulher nos jornais de Teresinha Soares.” In *Quem tem medo de Teresinha Soares?* São Paulo: MASP, 2017.

Belvedere, Simona de. “Terapia sexual para cornos.” In *As Subversões do Erótico*, organizado por Pedro Ambra. São Paulo: Bregantini, 2022.

Bessa, Sergio. “X-Rated.” In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

Besset, Vera Lopes; Vasconcelos, Susane Zanotti; Vieira, Marina Pereira; Costa, Luciana de Siqueira; Silva, Gabriella Valle Dupim da; Brito, Bruna Pinto Martins e Maluf, Adriana Penatti. “Trauma e sintoma: da generalização à singularidade.” In *Revista Mal-Estar e Subjetividade* v.VI, n.2, 2006.

<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/malestar/v6n2/03.pdf>

Bhabba, Homi Kharshedji. "Postmodernism/Postcolonialism." In *Critical terms for art history*, editado por Robert Nelson e Richard Shiff. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Boaventura, Maria Eugenia. *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*, organizado por Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

Bois, Yves-Alain. "Formalism and structuralism." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016. (1)

\_\_\_\_\_. "1900b." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016.

(2)

\_\_\_\_\_. "1906." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016.

(3)

\_\_\_\_\_. "1942a." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016.

(4)

\_\_\_\_\_. "1946." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016.

(5)

\_\_\_\_\_. "1959a." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016.

(6)

\_\_\_\_\_. "1959b." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016.

(7)

\_\_\_\_\_. "1959e." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016.

(8)

Bois, Yves-Alain e Krauss, Rosalind. *Formless: a user's guide*. Nova York: Zone Books, 1997.

Bonan, Amanda e Rezende, Renato orgs. *Flávio de Carvalho: expedicionário*. Rio de Janeiro: Circuito, 2017.

Botelho, Shannon. *200 Anos de Crítica de Arte no Brasil: 1822-2022*, organizado por Shannon Botelho; Rio de Janeiro: Editora dos Autores, 2023.

Bourgeois, Louise; Semmel, Joan; Steckel, Anita; McNeely, Juanita e Wilke, Hannah. "Statements for "The Female View of Erotica" (1974)." In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

\_\_\_\_\_. "Statements from an Interview with Donald Kuspit." In *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

Braga, Paula. *Oitocica: singularidade, multidisciplinaridade*. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2013.

Brakhage, Stan. "Letter to Jonas Mekas (1967)." In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Branco, Miguel Rio. Depoimento. In *Maria: não esqueça que eu venho dos trópicos*. Dirigido por Elisa Gomes. Produzido por Liligo Produções Artísticas, 2017. Documentário. 77:00.

Brennand, Francisco. Depoimento. In *Cícero: o compadre de Picasso*. Dirigido por Vladimir Carvalho. Produzido por Vertovisão e Canal Brasil, 2016. Documentário. 79:00.

Brett, Guy. "Lygia Clark: à procura do corpo." In *Lygia Clark: Projeto para um planeta*, PINACOTECA. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2024.

Brito, Ronaldo. "O moderno e o contemporâneo (O novo e o outro novo)." In *Anos 80: embates de uma geração*, Ligia Canongia. Rio de Janeiro: Barléu, 2010.

Brown, Norman Oliver. "Art and Eros (1959)." In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Bryan-Wilson, Julia. "Comércio sujo: o trabalho artístico e o trabalho sexual desde a década de 1970." In *Histórias da sexualidade: antologia*, Adriano Pedrosa e organizado por André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

Buarque, Pedro e Waddington, Andrucha. *Adriana Varejão: entre carnes e mares*. Produzido por Conspiração Filmes, 2023. Documentário. 84:00.

Buchloh, Benjamin H. D. "The social history of art: models and concepts." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016. (1)

\_\_\_\_\_. "1925b." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016.

(2)

\_\_\_\_\_. "1962a." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016.

(3)

\_\_\_\_\_. "1962b." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016.

(4)

\_\_\_\_\_. 1963. In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016. (5)

Buchloh, Benjamin e Krauss, Rosalind. "1909." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016.

Bueno, Guilherme. "É a modernidade nossa Antiguidade?" In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022.

Burt, Eugene C. *Dictionary of erotic artists*. Carolina do Norte: McFarland Company, 2010.

Butler, Connie. "Monumentos caídos: o *continuum* feminista." In *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

Butler, Cornelia. "Arte e feminismo: uma ideologia de critérios em transformação." In *Histórias da sexualidade: antologia*, Adriano Pedrosa e organizado por André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

Butler, Judith. "Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory." In *The art of art history: a critical anthology*, Donald Preziosi. Nova York: Oxford University Press, 2009.

\_\_\_\_\_. "The Body You Want: In Conversation with Liz Kotz (1992)." In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Calirman, Claudia. "Lygia Pape: a gula e a luxúria." In *Invenções da Mulher Moderna: para além de Anita e Tarsila*, Paulo Herkenhoff. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2017.

Camille, Michael. "Simulacrum." In *Critical terms for art history*, editado por Robert Nelson e Richard Shiff. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Campos, Marcelo. “Aparição e desapareção nas matas do parque.” In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

\_\_\_\_\_. “Arte contemporânea brasileira nas fronteiras do pertencimento.” In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022.

Canclini, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

Canongia, Ligia. “O Brasil nos anos 80.” In *Anos 80: embates de uma geração*, Ligia Canongia. Rio de Janeiro: Barléu, 2010. (1)

\_\_\_\_\_. “O debate da pós-modernidade.” In *Anos 80: embates de uma geração*, Ligia Canongia. Rio de Janeiro: Barléu, 2010. (2)

\_\_\_\_\_. “Os anos 80 e o retorno à pintura.” In *Anos 80: embates de uma geração*, Ligia Canongia. Rio de Janeiro: Barléu, 2010. (3)

Canseco, Beto. “Sobre Eros e sua força subversiva: carta a quem quiser mudar o mundo.” In *As Subversões do Erótico*, organizado por Pedro Ambra. São Paulo: Bregantini, 2022.

Canton, Katia. *Corpo, identidade e erotismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

Cardoso, Rafael. *Modernidade em Preto e Branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Carl, Klaus e Charles, Victoria. *The Viennese Secession*. Nova York: Parkstone, 2011.

Carneiro, Mário. *Lygia Clark 'Memória do Corpo'*. Produzido por Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura e Educação do Rio de Janeiro e Instituto Municipal de Arte e Cultura – RIOARTE, 1984. Documentário. 28:00.

Carvajal, Fernanda. “Injúria, Animalidade e Vergonha: políticas sexo-dissidentes em contextos de violência no Cone Sul.” In *Histórias da sexualidade: antologia*, Adriano Pedrosa e organizado por André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

Carvalho, Flávio de. “Uma concepção da cidade de amanhã. (1932).” In *A cidade do homem nu*. Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. (1)

\_\_\_\_\_. “Uma tese curiosa: a cidade do homem nu. (1930).” In *A cidade do homem nu*, Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. (2)

Carvalho, Paulo de. “Flávio de Carvalho e a Estética do Corpo Humano.” In *Revista Estado da Arte*. Uberlândia, v.2 n.2 jul-dez 2021. <https://seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/article/view/63251/34160>

Cassundé, Bitu. “Sobre o vulcão.” In *Leonilson: sob o peso dos meus amores*, Bitu Cassundé e Ricardo Resende. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

Cassundé, Bitu e Resende, Ricardo. *Leonilson: sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

Cavalcante, João Victor de Sousa. “A imagem informe: reflexões sobre alteridade dos corpos sem rosto.” In *Revista Galáxia*, Mai/Ago, nº 44, 2020.

Cavalcanti, Lauro. “A estética do desencontro.” In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

\_\_\_\_\_. “Maria Martins na Casa Roberto Marinho.” In *Maria Martins: desejo imaginante*, Isabella Rjeille. Catálogo. MASP e Casa Roberto Marinho, 2021.

Celant, Germano. “Robert Mapplethorpe’s Man in Polyester Suit.” In *Artforum*, Set, Vol. 32, No. 1, 1993. <https://www.artforum.com/print/199307/robert-mapplethorpe-s-man-in-polyester-suit-33866>

Cerchiaro, Marina Mazze. “Maria Martins: entre a Bienal de São Paulo e o Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro.” In *Maria Martins: desejo imaginante*, Isabella Rjeille. Catálogo. MASP e Casa Roberto Marinho, 2021.

Cesar, Marisa Flório. “Como se existisse a humanidade.” In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022. (1)

\_\_\_\_\_. “Das bordas dos mundos.” In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022. (2)

Chacal. “X.” In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

Chakravarthi, George. “In Conversation with Tina Jackson (2007).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Chiarelli, Tadeu. *Um Modernismo que Veio Depois*. São Paulo: Alameda, 2012.

\_\_\_\_\_. “Às margens do modernismo.” In *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999.

Chicago, Judy. “A mulher como artista.” In *Histórias da sexualidade: antologia*, Adriano Pedrosa e organizado por André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

Chicago, Judy e Schapiro, Miriam. “Female Imagery (1973).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Chipp, Herschel Browning. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Chow, Rey. “Postmodern automatons.” In *The art of art history: a critical anthology*, Donald Preziosi. Nova York: Oxford University Press, 2009.

Christov-Bakarglev, Carolyn. Depoimento. In *Maria: não esqueça que eu venho dos trópicos*. Dirigido por Elisa Gomes. Produzido por Liligo Produções Artísticas, 2017. Documentário. 77:00.

Clark, Eduardo. *O Mundo de Lygia Clark*. Dirigido por Eduardo Clark, 1973. Filme. 97:00.

Clark, Kenneth. *O nu*. Lisboa: Ulisseia, 1956.

Clark, Lygia. “Texto autoral.” In *O Mundo de Lygia Clark*. Dirigido por Eduardo Clark, 1973. Filme. 97:00

\_\_\_\_\_. “A propósito da magia do objeto (1965).” In *Lygia Clark: Projeto para um planeta*, PINACOTECA. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2024. (1)

\_\_\_\_\_. “Bichos.” Texto datilografado. 1960.

<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/10179/os-bichos-174261-texto>

\_\_\_\_\_. “Carta para Hélio Oiticica (Diário 1).” 1971. In: *Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark*. <http://portal.lygiaclark.org.br/acervo/65570/carta-para-helio-oiticica-diario-1>

\_\_\_\_\_. “Do ato (1965).” In *Lygia Clark: Projeto para um planeta*, PINACOTECA. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2024. (2)

\_\_\_\_\_. “Pensamento mudo.” In *Lygia Clark: Projeto para um planeta*, PINACOTECA. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2024. (3)

Clunas, Craig. “Social History of art.” In *Critical terms for art history*, editado por Robert Nelson e Richard Shiff. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Cocchiarale, Fernando. “A (outra) arte contemporânea brasileira.” In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022.

\_\_\_\_\_. “A volta da pintura na era das exposições.” In *Anos 80: embates de uma geração*, Ligia Canongia. Rio de Janeiro: Barléu, 2010.

\_\_\_\_\_. “Uma obra iconoclasta.” In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

Coli, Jorge. *O Copo da Liberdade*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Colling, Leandro. *A vontade de expor: arte, gênero e sexualidade*. Salvador: EDUFBA, 2021.

Copjec, Joan. *Read my desire: Lacan against the historicists*. Nova York: Verso, 2015.

Cordeiro, Aline Siqueira e André “Sheik” Fernandes da Luz. “Leonilson: a biographical or political body of work?” In *Revista Concinnitas*, v22, n41, maio 2021. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/download/60717/39596>

Corinne, Tee e Shelley, Martha. “Cunt Coloring Book, 1975 (1981).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Correia, Victor. *A censura e o vandalismo na arte*. Lisboa: Página a Página, 2019.

Costa, Richard Santiago. “Marabá em frente ao espelho.” In *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Nº 23. Universidade de Campinas, 2015. <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2023%20-%20artigo%204.pdf>

Cotrim, Cecilia. “Cair em si.” In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 201.

Crimp, Douglas. “AIDS: análise cultural/ ativismo cultural.” In *Histórias da sexualidade: antologia*, Adriano Pedrosa e organizado por André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

Dabhoiwala, Faramerz. *As origens do sexo*. São Paulo: Globo, 2013.

Dabrovski, Magdalena e Leopold, Rudolf. *Egon Schiele*. Nova York: DuMont Buchverlag e The Museum of Modern Art, 1997.

Davidson, Vanessa K. “O Homem Nu: representação e transgressão corporais.” In *Past/Future/Present: Contemporary Brazilian Art from the Museum of Modern Art*. Phoenix, Arizona: Phoenix Art Museum; São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2017.

Davies, Penelope J. E; Denny, Walter B.; Hofrichter, Frima Fox; Jacobs, Joseph; Roberts, Ann M e Simon, David L.. *A Nova História da Arte de Janson*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010.

Davis, Whitney. "Gender." In *Critical terms for art history*, editado por Robert Nelson e Richard Shiff. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Deleuze, Gilles e Gatarri, Félix. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.

Delvoye, Wim. "Vim and Vigor: In Conversation with Robert Enright (2005)." In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Descharnes, Robert e Néret, Gilles. *Salvador Dalí*. Colônia: Taschen, 2006.

Dias, Cícero. Escrito. In *Cícero: o compadre de Picasso*. Dirigido por Vladimir Carvalho. Produzido por Vertovisão e Canal Brasil, 2016. Documentário. 79:00.

Didi-Hubermann, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2014.

Dimitrikaki, Angela. "Labour, Ethics, Sex and Capital: On Biopolitical Production in Contemporary Art (2011)." In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Diniz, Clarissa; Herkenhoff, Paulo; Honorato, Caio e Maneschy, Orlando. "Contrapensamento selvagem." In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022.

Döpp, Hans-Jürgen; Thomas, Joe A. e Charles, Victoria. *1000 Erotic works of genius*. Nova York: Parkstone International, 2008.

Dória, Antonio de Sampaio. “A revolução de 1930.” In *Revista da Faculdade de Direito de São Paulo*, v. 26, 1930.

Doyle, Jennifer. “Queer wallpaper.” In *The art of art history: a critical anthology*, Donald Preziosi. Nova York: Oxford University Press, 2009.

\_\_\_\_\_. “The Effect of Intimacy: Tracey Emin’s Bad-Sex Aesthetics (2002).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Duarte, Luisa. “Performance no *Free Zone* – Síntese no circo multimídia.” In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

Duarte, Paulo Sérgio. “Exigência reflexiva e rigor poético.” In *Antonio Dias*, Paulo Sérgio Duarte e Achille Bonito Oliva. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Duchamp, Marcel. “The Bride Stripped Bare (1934).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Duncan, Carol. “As mãezonas do MoMA.” In *Histórias da sexualidade: antologia*, Adriano Pedrosa e organizado por André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

Dunker, Christian Ingo Lenz. “Dossiê Perversão.” In *Revista Cult*, 2023.  
<https://revistacult.uol.com.br/home/dossie-perversao/>

Duque Estrada, Luís Gonzaga. *A arte brasileira*. Coleção Arte: Ensaios e Documentos. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

Fajardo-Hill, Cecilia. “A arte erótica singular de Teresinha Soares.” In *Quem tem medo de Teresinha Soares?* São Paulo: MASP, 2017. (1)

\_\_\_\_\_. “O corpo emancipado - Radical Women: Latin American Art, 1960-1985.” In *Histórias da sexualidade: antologia*, Adriano Pedrosa e organizado por André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017. (2)

\_\_\_\_\_. “A invisibilidade das artistas latino-americanas: problematizando práticas da história da arte e da curadoria.” In *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

Fajardo-Hill, Cecilia e Giunta, Andrea. “Introdução.” In *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

Farias, Agnaldo. “Anos 80/90 – um retrato 3x4 a cores.” In *Anos 80: embates de uma geração*, Ligia Canongia. Rio de Janeiro: Barléu, 2010.

Fausto, Boris. “A Revolução de 1930.” In *Brasil em perspectiva*, v. 10, 1970.

Favaretto, Celso. “Prefácio.” In *Oiticica: singularidade multiplicidade*, Paula Braga. São Paulo: Perspectiva, 2013.

Ferreira, Glória. “Pancake.” In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

Ferreira, Sílvia e Sousa, Edson Luiz André. “Marcas do abjeto na arte contemporânea.” In *Tempo psicanal*, v.42, no.1. Rio de Janeiro, jun 2010.  
[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-48382010000100004](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382010000100004)

Fialho, Ana Leticia. “Desenvolvimento e descompasso.” In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022.

Fiduccia, Joanna. "Diplomacia em bronze." In *Maria Martins: desejo imaginante*, Isabella Rjeille. Catálogo. MASP e Casa Roberto Marinho, 2021.

Flórido, Marisa. "O X que indaga e multiplica." In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

Fliedl, Gottfried. *Gustav Klimt: The World in Female Form*. Colônia: Taschen, 1998.

Fonseca, Raphael. "Daniel Lannes," texto para a *ArtNexus* set. 2015, n.p.  
<https://raphaelfonseca.net/Daniel-Lannes>

Fontenele, Sabrina e Guimarães, Bruna Bonfim. "Construção e abrigo: o espaço arquitetônico em Lygia Clark." In *Lygia Clark: Projeto para um planeta*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2024.

Foster, Hal. "1900a." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016. (1)

\_\_\_\_\_. "1903." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016. (2)

\_\_\_\_\_. "1907." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016. (3)

\_\_\_\_\_. "1914." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016. (4)

\_\_\_\_\_. "1922." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016. (5)

\_\_\_\_\_. "1927c." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016.

(6)

\_\_\_\_\_. "1931a." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016.

(7)

\_\_\_\_\_. "1942b." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016.

(8)

\_\_\_\_\_. "1949b." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016.

(9)

\_\_\_\_\_. "1956." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016.

(10)

\_\_\_\_\_. "1960c." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016.

(11)

\_\_\_\_\_. "1964b." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016.

(12)

\_\_\_\_\_. "1966b." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016.

(13)

\_\_\_\_\_. "1969." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016.

(14)

\_\_\_\_\_. "1974." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016.

(15)

\_\_\_\_\_. "1975a." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016.

(16)

\_\_\_\_\_. "1987." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016.

(17)

\_\_\_\_\_. "1994a." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016.

(18)

\_\_\_\_\_. "An Art of Missing Parts." In *October* 92, 2000: 129-56.

<https://www.jstor.org/stable/779236?seq=1>

\_\_\_\_\_. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. "Obscene, Abject, Traumatic." In *October* 78, 1996.

<http://www.jstor.org/stable/778908>

\_\_\_\_\_. "Psychoanalysis in modernism and as method." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016. (19)

\_\_\_\_\_. "Subversive Signs." In *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, Charles Harrison e Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

\_\_\_\_\_. "Two Exhibits." In *October* 102, 2000. <http://www.jstor.org/stable/779236>

Foster, Hal *et al.*. *Art since 1900*. Londres: Thames & Hudson, 2016.

\_\_\_\_\_. "Art at mid-century." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016. (1)

\_\_\_\_\_. “The Politics of the Signifier II: a conversation on the “Informe” and the Subject.” In *October* 67, 1994. <https://www.jstor.org/stable/778965>

\_\_\_\_\_. “The predicament of contemporary art.” In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016. (2)

Foucault, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017. (1)

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017. (2)

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017. (3)

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 4: confissões da carne*. Lisboa: Relógio D’Água, 2019.

\_\_\_\_\_. *Subjetividade e verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

\_\_\_\_\_. “The Gay Science: In Conversation with Jean Le Bitoux (1978).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Fox, Dan. “On Gerard Byrne’s New Sexual Lifestyles (2006).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Franklin, Paul B. “Prière de toucher: Marcel Duchamp et le fetiche (Press Release).” Paris: Thaddeus Ropac, 2021.

Franz, Rainald e Pötschner, Angelina. “O pintor de Salão: primeiros trabalhos – início da carreira.” In *Gustav Klimt*, organizado por Tobias G. Natter. Colonia: Taschen, 2018.

Freud, Sigmund. "On Dreams." In *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, Charles Harrison e Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

\_\_\_\_\_. "Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade." In *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade, Análise Fragmentária de uma Histeria e Outros Textos (1901-1905)*, Sigmund Freud. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. *Totem e tabu*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

Fry, Roger. "An Essay in Aesthetics." In *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, Charles Harrison e Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

Furlani, Jimena. *Mitos e tabus da sexualidade humana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

Furtado, Beca, (dir.). *Histórias da Gente Brasileira*. Produzido por Giros Produção. Série de documentários, 2023. 18 episódios.

Gaskell, Ivan. "Beauty." In *Critical terms for art history*, editado por Robert Nelson e Richard Shiff. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Gazire, Patrícia Cabianca. "Bissexualidade, narcisismo, identidade e a escuta psicanalítica do nosso tempo." *Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo* (blog). 2017. <https://www.sbpsp.org.br/blog/bissexualidade-narcisismo-identidade-e-a-escuta-psicanalitica-do-nosso-tempo/>.

Geis, Terri. "Minhas deusas e meus monstros". In *Maria Martins: desejo imaginante*, Isabella Rjeille. Catálogo. MASP e Casa Roberto Marinho, 2021.

Giunta, Andrea. “A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas.” In *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

Glusberg, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

Gois, Wilma Farias. “O pescador de palavras: Leonilson e o sensível na linguagem.” In *Revista Gama Estudos Artísticos* n.4, vol2, julho-dezembro 2014. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/50031>

Goldberg, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

Gómez-Peña, Guillermo. “Culturas-in-extremis: Performing Against the Cultural Backdrop of the Mainstream Bizarre (2005).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Gonzalez-Torres, Felix. “In Conversation with Robert Storr (1995).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Gomes, Elisa (dir.). *Maria: não esqueça que eu venho dos trópicos*. Produzido por Liligo Produções Artísticas, 2017. Documentário. 77:00.

Gotti, Sofia. “Um Pop Pantagruélico: a ‘arte erótica de contestação’ de Teresinha Soares.” In *Quem tem medo de Teresinha Soares?* São Paulo: MASP, 2017.

Grunenberg, Christoph. “‘Primavera sagrada’ e a aurora de uma nova era: a Sesseção de Viena.” In *Gustav Klimt*, organizado por Tobias G. Natter. Colonia: Taschen, 2018.

Guérin, Daniel. “Wilhelm Reich today (1968).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Guinle, Jorge. “Papai era surfista profissional, Mamãe fazia mapa astral legal. ‘Geração 80’ ou como matei uma aula de arte num shopping center.” In *Anos 80: embates de uma geração*, Ligia Canongia. Rio de Janeiro: Barléu, 2010.

Gullar, Ferreira. “Lygia Clark: uma experiência radical (1954-1958).” In *Lygia Clark: Projeto para um planeta*, PINACOTECA. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2024.

\_\_\_\_\_. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

Hamburger, Alex. “Biografema.” In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. (1)

\_\_\_\_\_. “Bufê bugiganga.” In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. (2)

\_\_\_\_\_. “In memorandum.” In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. (3)

\_\_\_\_\_. “Mediúnica.” In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. (4)

\_\_\_\_\_. “MX Soneto.” In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. (5)

Hammond, Harmony. “Lesbian Art in America (2000).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Han, Byung-Chul. *A agonia do eros*. Petrópolis: Vozes, 2017.

Hanru, Hou. "The impossible formulation of the informe." In *Third Text*, 10: 37, 1996.

<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/09528829608576645>

Heartney, Eleanor. "In Defence of Pornography: a Necessary Transgression (1988)." In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Hennefeld, Maggie e Sammond, Nicholas. "Not It, or, The Abject Objection." In *Abjection Incorporated*. Londres: Duke University Press, 2020.

Herkenhoff, Paulo. "Antonio Dias: nexos entre diferenças." In *Antonio Dias*; Paulo Herkenhoff e Jorge Molder Catálogo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Cosac Naify, 1999.

\_\_\_\_\_. "Bienal 1998." In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022. (1)

\_\_\_\_\_. "Brasil/Brasis." In *Arte Contemporânea Brasileira (2000-2020)*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022. (2)

\_\_\_\_\_. Depoimento. In *Maria: não esqueça que eu venho dos trópicos*. Dirigido por Elisa Gomes. Produzido por Liligo Produções Artísticas, 2017. Documentário. 77:00. (1)

\_\_\_\_\_. *Invenções da Mulher Moderna: para além de Anita e Tarsila*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2017. (2)

\_\_\_\_\_. "Lygia Clark." In *Lygia Clark: Projeto para um planeta*, PINACOTECA. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2024.

\_\_\_\_\_. "Pintura/Sutura." In *Adriana Varejão*. São Paulo: Galeria Camargo Vilça, 1996; reeditado em *Imagens de Troca*, Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1998.

Hermann Nitsch: *Das Orgien Mysterien Theater*. Disponível em:  
<https://www.nitsch.org/en/aktionen/>

Herrmann, Fábio. “Interpretação psicanalítica da sexualidade.” In *Jornal de Psicanálise*, 54(100), 2021. <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/jp/v54n100/v54n100a12.pdf>

Hesse, Eva. “Interview with Cindy Nemser.” In *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

Hill, Charlotte e Wallace, William. *Erótica: uma antologia ilustrada da arte e do sexo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

Hughes, Cassidy. *Sex in Art: Pornography and Pleasure in the History of Art*. Maidstone: Crescent Moon, 2012.

Husslein-Arco, Agnes. “Love, Psyque and Obsession: The Women of Klimt, Schiele and Kokoschka.” In *The Women of Klimt, Schiele and Kokoschka*, Agnes Husslein-Arco, Jane Kallir e Alfred Weidinger. Viena: Belvedere, 2015.

Jardim, Ana Teresa. Entrevista com Márcia X para o Jornal Capacete. In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. (1)

\_\_\_\_\_. “Universo X.” In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. (2)

Jardim, Ana Teresa e Saldanha, Claudia. Entrevista. In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

Jay, Martin. *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century french thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Johnson, Claudette. “Issues Surrounding the Representation of the Naked Body of a Woman (1991).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Jones, Amelia. “Body.” In *Critical terms for art history*, Robert Nelson e Richard Shiff. Chicago: The University of Chicago Press, 2003. (1)

\_\_\_\_\_. “Every man knows where and how beauty gives him pleasure.” In *The art of art history: a critical anthology*, Donald Preziosi. Nova York: Oxford University Press, 2009.

\_\_\_\_\_. “Re-Viewing Modernist Criticism.” In *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishing, 2003. (2)

Jones, Amelia (ed.). *Sexuality*. Cambridge: MIT Press, 2014.

Jones, Amelia e Silver, Erin. “Histórias da arte feminista *queer*, uma genealogia imperfeita.” In *Histórias da sexualidade: antologia*, Adriano Pedrosa e organizado por André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

Jorge, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da Psicanálise: de Freud a Lacan. Volume 1 – As Bases Conceituais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

Joselit, David. “1977b.” In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016. (1)

\_\_\_\_\_. “2009a.” In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016. (2)

Kahlo, Frida. "Moses." In *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

Kalin, Tom. "O Pornógrafo Moral." In *Histórias da sexualidade: antologia*, Adriano Pedrosa e organizado por André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

Kallir, Jane. "Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka: Men Looking at Women Looking at Men." In *The Women of Klimt, Schiele and Kokoschka*, Agnes Husslein-Arco, Jane Kallir e Alfred Weidinger. Viena: Belvedere, 2015. (1)

\_\_\_\_\_. "Egon Schiele – "A Nice Young Man from a Respectable Middle-Class Family." In *The Women of Klimt, Schiele and Kokoschka*, Agnes Husslein-Arco, Jane Kallir e Alfred Weidinger. Viena: Belvedere, 2015. (2)

Kandel, Eric. "Competing Influences that Gave Rise to the Modern Representation of Women." In *The Women of Klimt, Schiele and Kokoschka*, Agnes Husslein-Arco, Jane Kallir e Alfred Weidinger. Viena: Belvedere, 2015.

\_\_\_\_\_. *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind and Brain – From Vienna 1900 to the Present*. Nova York: Random House, 2012.

Katz, Jonathan D. "Art and the Sexual Revolution (2010)." In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Kelley, Mike. "Dirty Toys: Mike Kelley Interviewed." In *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

Kelly, Mary. "No Essential Femininity: In Conversation with Paul Smith (1982)." In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Kemp, Wolfgang. "Narrative." In *Critical terms for art history*, Robert Nelson e Richard Shiff. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Klein, Jennie. "Feeding the Body: The work of Barbara Smith (1999)." In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Kokoschka, Oskar. "On the Nature of Visions." In *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

Krause, Rubén Solís. *Erotismo: a cultura libertina*. Lisboa: Estampa, 2007.

Krauss, Rosalind. "1918." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016. (1)

\_\_\_\_\_. "1919." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016. (2)

\_\_\_\_\_. "1924." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016. (3)

\_\_\_\_\_. "1927a." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016. (4)

\_\_\_\_\_. "1927b." In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016. (5)

\_\_\_\_\_. “1930b.” In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016.

(6)

\_\_\_\_\_. “1931b.” In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016

(7)

\_\_\_\_\_. “1959c.” In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016

(8)

\_\_\_\_\_. “1960b.” In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016

(9)

\_\_\_\_\_. “1966a.” In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016

(10)

\_\_\_\_\_. “1977a.” In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016

(11)

\_\_\_\_\_. “1993a.” In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.* Londres: Thames & Hudson, 2016

(12)

\_\_\_\_\_. “‘Informe’ without Conclusion”. In: *October* 78, 1996. MIT Press.

<http://jstor.org/stable/778907>

\_\_\_\_\_. “Poststructuralism and deconstruction.” In *Art since 1900*, Hal Foster *et al.*

Londres: Thames & Hudson, 2016. (13)

Kristeva, Julia. “Approaching Abjection (1980).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones.

Cambridge: MIT Press, 2014.

\_\_\_\_\_. “Interview with Catherine Francklin.” In *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

\_\_\_\_\_. *Powers of horror*. Nova York: Columbia University Press, 1982.

Kronhousen, Eberhard e Kronhousen, Phyllis. *The complete book of erotic art*. Nova York: Bell, 1978.

Kruger, Barbara. “‘Taking’ Pictures.” In *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

Kulterman, Udo. *Historia de la historia del Arte: el camino de una ciencia*. Madri: Akal, 2013.

Kusama, Yayoi. “Homosexual Wedding (Press Release) (1968).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Labra, Daniela. “O boom da arte contemporânea brasileira nos anos 2000.” In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022.

Lacan, Jacques. *O Seminário: Livro 6 – O Desejo e sua Interpretação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

\_\_\_\_\_. “The Mirror-Phase as Formative of the Function of the I.” In *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

Lacoste, Jean. *A filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

Lagnado, Lisette. *São tantas as verdades = so many are the truths*. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1998.

Latimer, Tirza True. “A Construção de um Mito: Maria Martins entre os Surrealistas na Nova York dos anos 1940.” In *Maria Martins: desejo imaginante*, Isabella Rjeille. Catálogo. MASP e Casa Roberto Marinho, 2021.

Leite, Janaína. “Pornografia *on the spot* e a noção de documento em Georges Bataille.” In *As Subversões do Erótico*, organizado por Pedro Ambra. São Paulo: Bregantini, 2022.

Lemos, Beatriz. *Márcia X*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

Lenti, Bianca (dir.). *Matizes do Brasil: Hélio Oiticica*. Produzido por Giros Produção, 2022. Documentário. 25:00.

\_\_\_\_\_. *Matizes do Brasil: Tarsila do Amaral*. Produzido por Giros Produção, 2022. Documentário. 26:00.

Leszkowicz, Pawel. “Ars Homo Erotica.” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Levinson, Jerrold e Maes, Hans (org.). *Art and pornography: philosophical essays*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

Lima, Ana Luisa. “Pretérito (im)perfeito.” In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022.

Lippard, Lucy. “Trocias vastas: a contribuição do feminismo para a arte dos anos 1970.” In *Histórias da sexualidade: antologia*, Adriano Pedrosa e organizado por André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

Lopes, Fernanda. “Não se Esqueçam que Vocês Vieram dos Trópicos.” In *Maria Martins: desejo imaginante*, Isabella Rjeille. Catálogo. MASP e Casa Roberto Marinho, 2021.

López, Miguel A. “A Morte Obscena: corpos estranhos, violência política e história da arte.” In *Histórias da sexualidade: antologia*, Adriano Pedrosa e organizado por André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

Lucrecia, Emir Mello e Marquez, Renata Moreira. “Impressos dissidentes: memória LGBT e manifestações editoriais na ditadura militar do Brasil.” In *Anais do Primeiro Colóquio Design e Memória*. Belo Horizonte: Sobrado, 2022.

Lustosa, Tertuliana. “Manifesto traveco terrorista.” In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022.

Luxor, Dommenique. “A gargalhada da dominatrix.” In *As Subversões do Erótico*, organizado por Pedro Ambra. São Paulo: Bregantini, 2022.

Luz, Ângela Ancora da; Pereira, Sonia Gomes e Oliveira, Miriam Andrade Ribeiro de. *História da Arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

Luz, Ângela Ancora da. “Arte no Brasil no Século XX.” In *História da Arte no Brasil: textos de síntese*, Ângela Ancora da Luz, Sonia Gomes Pereira e Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

Macedo, Ana Gabriela e Rayner, Francesca (org.). *Género, cultura visual e performance: antologia crítica*. Ribeirão: Húmus, 2011.

Maciel, Maria Esther. “O inventário dos dias: notas sobre a poética de Leonilson.” In *Leonilson: sob o peso dos meus amores*, Bitu Cassundé e Ricardo Resende. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

Mahon, Alyce. “‘A abundância imediata da vida’: Maria Martins e o surrealismo global.” In *Maria Martins: desejo imaginante*, Isabella Rjeille. Catálogo. MASP e Casa Roberto Marinho, 2021.

Maia, Ana Maria. *Hudinilson Jr: Explícito*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

Maple, Sarah. “Islam Is the New Black: In Conversation with Anikka Maya Weerasinghe (2008).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Marcuse, Herbert. “Eros and Civilization: a Philosophical Inquiry into Freud (1955).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Martin, Clarice Arantes. *Erotismo e transgressão em Georges Bataille e Jacques Lacan*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2014.

Martins, Heitor e Pedrosa, Adriano. “Teresinha Soares no MASP.” In *Quem tem medo de Teresinha Soares?* São Paulo: MASP, 2017.

Martins, Maria. Depoimento. In *Maria: não esqueça que eu venho dos trópicos*. Dirigido por Elisa Gomes. Produzido por Liligo Produções Artísticas, 2017. Documentário. 77:00.

Martins, Maria. “Correio da Manhã (29/10/67) A Bienal e o Itamaraty.” In *Maria Martins: metamorfoses*, Veronica Stigger. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013. (1)

\_\_\_\_\_. “Correio da Manhã (12/11/67) Poeira da Vida.” In *Maria Martins: metamorfoses*, Veronica Stigger. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013. (2)

\_\_\_\_\_. “Correio da Manhã (19/10/68) Poeira da Vida.” In *Maria Martins: metamorfoses*, Veronica Stigger. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013. (3)

\_\_\_\_\_. “Correio da Manhã (27/10/68) Poeira da Vida.” In *Maria Martins: metamorfoses*, Veronica Stigger. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013. (4)

\_\_\_\_\_. “Correio da Manhã (03/11/68) Poeira da Vida.” In *Maria Martins: metamorfoses*, Veronica Stigger. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013. (5)

\_\_\_\_\_. “Correio da Manhã (10/11/68) Poeira da Vida.” In *Maria Martins: metamorfoses*, Veronica Stigger. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013. (6)

Martins, Sérgio. *Arte negativa para um país negativo: Antonio Dias entre o Brasil e a Europa*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

\_\_\_\_\_. “A dificuldade da forma difícil.” In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022.

Matesco, Viviane. "Alviceleste." In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

\_\_\_\_\_. "Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão." In: *Revista Poiésis*. n. 20. Dez. 2012.

Mattar, Denise. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

Mattick Jr., Paul. "Context." In *Critical terms for art history*, Robert Nelson e Richard Shiff. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Mayer, Mónica; PEÑA, Julia Antivilo e ROSA, María Laura. "Arte feminista e "ativismo" na América Latina: um diálogo entre três vozes." In *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

Mazzucchelli, Kiki. "Arte como projeto." In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022.

McCarthy, Paul. "In Conversation with Benjamin Weissman (2003)." In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

McDonald, Helen. *Erotic ambiguities: the female nude in art*. Nova York: Routledge, 2002.

Medeiros, Izabella Maria da Silva. *O projeto de arte-vida de Lygia Clark: rupturas e desafios na formulação de um projeto de arte contemporânea*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, 2012.

Meiches, Mauro. “Acerca da arte e do desejo.” In *O desejo na academia: 1847-1916*, Ivo Mesquita. Catálogo, PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. São Paulo: PW, 1991.

Meireles, Ana Renata. *O interdito à sexualidade nas artes visuais*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

Mekas, Jonas. “A Statement (1964).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Melendi, Maria Angélica. Para construir novas casas e desconstruir velhas metáforas da fundação. In *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

Mendieta, Ana. “Arts and Politics.” In *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

Mercer, Kobena. “Skin Head Sex Thing: Racial Difference and the Homoerotic Imaginery (1991).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Mesquita, André. “MASP nos territórios da sexualidade.” In *Histórias da sexualidade: antologia*, Adriano Pedrosa e organizado por André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

(1)

\_\_\_\_\_. (org.). *Histórias da sexualidade: antologia*. São Paulo: MASP, 2017. (2)

\_\_\_\_\_. “Ruídos no concreto.” In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022.

Mesquita, Ivo. *O Desejo na Academia*. Catálogo, PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. São Paulo: Pinacoteca, 1993.

\_\_\_\_\_. *Leonilson: use, é lindo, eu garanto*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Mesquita, Tiago. “Maria Martins: variações sem série.” In *Maria Martins: metamorfoses*, Veronica Stigger. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

Meyer, Richard. “Identity.” In *Critical terms for art history*, Robert Nelson e Richard Shiff. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Minh-ha, Trinh T. “Difference: ‘A Special Third World Women Issue’ (1989).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Mitchell, W. J. T. “Mostrar o ver: uma crítica à cultura visual.” In *Journal of Visual Culture* 1 (2), 2002. <https://seer.utp.br/index.php/i/article/view/20/17>.

\_\_\_\_\_. “Word and image.” In *Critical terms for art history*, Robert Nelson e Richard Shiff. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Moira, Amara. “E se Eu Fosse Puta.” In *Histórias da sexualidade: antologia*, Adriano Pedrosa e organizado por André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

Molder, Jorge. “Introdução.” In *Antonio Dias*; Paulo Herkenhoff e Jorge Molder. Catálogo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Cosac Naify, 1999.

Mombaça, Jota. “Rumo a uma Redistribuição Desobediente de Gênero e Anticolonial da Violência.” In *Histórias da sexualidade: antologia*, Adriano Pedrosa e organizado por André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

Mondzain, Marie-José. *Homo spectator: ver, fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

Mora, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

Morais, Frederico. “Realista e erótica, minha arte é como a cruz para o capeta.” In *Quem tem medo de Teresinha Soares?* São Paulo: MASP, 2017.

\_\_\_\_\_. “‘Gute nacht Baselitz’ ou Hélio Oiticica onde está você?” In *Anos 80: embates de uma geração*, Ligia Canongia. Rio de Janeiro: Barléu, 2010.

Moreschi, Marcelo. “Flávio de Carvalho, de novo In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022.

Moss, Angela e Queiroz, Tania. “Lyz Paraíso: artista do fim do mundo.” In *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017.

Motta, Gustavo. “Notas de inverno sobre impressões de verão.” In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022.

Moura, Rodrigo. “Quem tem medo de Teresinha Soares?” In *Quem tem medo de Teresinha Soares?* São Paulo: MASP, 2017.

Mulvey, Laura. “Fears, Fantasies, and the Male Unconscious, or “You Don’t Know What’s Happening, Do You Mr Jones? (1972).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

\_\_\_\_\_. “Prazer visual e cinema narrativo.” In *Histórias da sexualidade: antologia*, Adriano Pedrosa e organizado por André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

Muthesius, Angelika e Néret, Gilles. *Arte erótica*. Colônia: Taschen, 2000.

Myers, Bernard (ed.). *Encyclopedia of Painting: painters and painting of the world from prehistoric times to the present day*. Nova York: Crown, 1979.

Nascimento, Ana Reis. *Performance. Corpo Contexto: trajetos entre arte e desejo*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia, 2011.

Natter, Tobias G. "Gustav Klimt: controvérsia e relevância." In *Gustav Klimt*, organizado por Tobias G. Natter. Colonia: Taschen, 2018.

Nauman, Bruce. "Interview with Michele De Angelus." In *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

Naumann, Francis. Depoimento. In *Maria: não esqueça que eu venho dos trópicos*. Dirigido por Elisa Gomes. Produzido por Liligo Produções Artísticas, 2017. Documentário. 77:00.

Navas, Adolfo Montejo. "Limiar (para Márcia X)." In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

Negrão, Maria Cristina Gomes. *Antonio Dias: uma poética entre o bem e o mal*. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.

Nelson, Robert S. e Shiff, Richard. *Critical terms for art history*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

Neshat, Shirin. "In Conversation with Arthur C. Danto (2000)." In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Netto, Geraldino Alves Ferreira. “Perversões ou Perversão.” In *Estilos clin.* vol.4, n.6, São Paulo, jul. 1999. [citado 2023-10-12].

[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1415-71281999000100016&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71281999000100016&lng=pt&nrm=iso). ISSN 1415-7128.

Nicola, José de e Nicola, Lucas de. *Semana de 22: antes do começo, depois do fim*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2021.

Nochlin, Linda. “Por que não existiram grandes mulheres artistas?” In *Histórias da sexualidade: antologia*, Adriano Pedrosa e organizado por André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

Nogueira, Isabel. *A imagem no enquadramento do desejo*. Silveira: BookBuilders, 2016.

Núñez, Geni. “O sistema de monoculturas da sexualidade, da fé e dos afetos: reflorestando imaginários.” In *As Subversões do Erótico*, organizado por Pedro Ambra. São Paulo: Bregantini, 2022.

O’Grady, Lorraine. “Olympia’s Maid: Reclaiming Black Subjectivity (1992). In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

O’Reilly, Sally. *The body in the contemporary art*. Londres: Thames & Hudson, 2015.

Oiticica, Hélio. “Appearance of the Supra-Sensorial.” In *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

\_\_\_\_\_. *Experimantar o experimental*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

Olin, Margaret. "Gaze." In *Critical terms for art history*, Robert Nelson e Richard Shiff. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Oliva, Achille Bonito. "Modelos de tolerância linguística." In *Antonio Dias*, Paulo Sérgio Duarte e Achille Bonito Oliva. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Oliveira, Eduardo Jorge de. "O verbete, o dicionário e o documento: uma leitura da montagem em Georges Bataille." In *Revista Poiésis*, n. 13. ago. 2009.

Ono, Yoko. "Score for Film no. 6 (1968)." In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Opie, Catherine. "In Conversation with Amy Kellner (2009)." In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Orlan. "Carnal Art Manifesto (c.2000)." In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Orsini, Cecília. "Entre heteros, homos, cis, x e trans." Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (blog), 2019. <https://www.sbbsp.org.br/blog/entre-heteros-homos-cis-x-e-trans/>

Osório, Luiz Camillo. "MÁRCIA X MAM: como guardar o efêmero?" In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. (1)

\_\_\_\_\_. "O que ainda pode um corpo: da intolerância à diferença." In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022.

\_\_\_\_\_. “Uma trajetória radical, desenvolvida à margem do circuito institucional.” In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. (2)

Owens, Craig. “The discourse of others: feminists and postmodernism.” In *The art of art history: a critical anthology*, Donald Preziosi. Nova York: Oxford University Press, 2009.

Paiva, Alessandra Simões. *A virada decolonial na arte brasileira*. Bauru: Mireveja, 2022.

Paiva, Joaquim. “Joaquim Paiva entrevista Alair Gomes, 1983.” In *Revista Zum 6*, agosto de 2014. [https://revistazum.com.br/revista-zum\\_6/alair-gomes-joaquim-paiva/](https://revistazum.com.br/revista-zum_6/alair-gomes-joaquim-paiva/)

Parayso, Lyz. Entrevista para a RFI. Paris, 2024. <https://www.rfi.fr/pt/programas/em-directo-da-redac%C3%A7%C3%A3o/20240321-lyz-parayzo-a-artista-que-transforma-a-viol%C3%Aancia-em-escultura>

Partsch, Susanna. “Pinturas de mulheres.” In *Gustav Klimt*, organizado por Tobias G. Natter. Colonia: Taschen, 2018.

Payno, Mariana. In *Revista Gama*, agosto de 2020. <https://gamarevista.uol.com.br/formato/repertorio/oito-artistas-que-promovem-a-visibilidade-lesbica-em-suas-producoes/>

Pedrosa, Adriano. *Adriana Varejão: histórias às margens*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

Pedrosa, Adriano e Martins, Heitor. “Maria Martins no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.” In *Maria Martins: desejo imaginante*, Isabella Rjeille. Catálogo. MASP e Casa Roberto Marinho, 2021.

Pedrosa, Mário. “A obra de Lygia Clark.” In *Lygia Clark: Projeto para um planeta*, PINACOTECA. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2024.

Pereira, Sônia Gomes. “Arte no Brasil no Século XIX e Início do XX.” In *História da Arte no Brasil: textos de síntese*, Ângela Ancora da Luz, Sonia Gomes Pereira, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

Pessanha, José A. Motta. “Despir os nus.” In *O desejo na academia: 1847-1916*, Ivo Mesquita. Catálogo, PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. São Paulo: PW, 1991.

Pietz, William. “Fetish.” In *Critical terms for art history*, Robert Nelson e Richard Shiff. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

\_\_\_\_\_. *Fetish*. In *The art of art history: a critical anthology*, Donald Preziosi. Nova York: Oxford University Press, 2009.

PINACOTECA. *Lygia Clark: Projeto para um planeta*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2024.

Plon, Michel e Roudinesco, Elizabeth. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

Pope, William. “Hole Theory: Parts Four & Five (2002).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Porto, Tiago da Silva. “A incômoda performatividade dos corpos abjetos.” In *Ide* (São Paulo) vol.39 no.62. São Paulo ago./dez. 2016.

[https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-](https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-)

31062016000200012

Potts, Alex. “Sign.” In *Critical terms for art history*, Robert Nelson e Richard Shiff. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Pradilla, Ileana. “Antonio Dias – Uma cronologia.” In *Antonio Dias*, Paulo Sérgio Duarte e Achille Bonito Oliva. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Prazeres, Bruna. *A convergência do abjecto e do obsceno nas imagens transgressivas*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2015.

Preciado, Paul B. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: n-1 Edições, 2017.

Preziosi, Donald. *The art of art history: a critical anthology*. Nova York: Oxford University Press, 2009.

Priore, Mary del. *Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

Quinalha, Renan. *Contra a Moral e os Bons Costumes: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

\_\_\_\_\_. “As Heranças da Ditadura Hétero-Militar: da repressão ao reconhecimento precário dos direitos LGBTs.” In *Histórias da sexualidade: antologia*, Adriano Pedrosa e organizado por André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

Quintela, Pollyana e Maia, Ana Maria. “Lygia Clark: do corpo ao cosmos.” In *Lygia Clark: Projeto para um planeta*, PINACOTECA. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2024.

Rancière, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

Rea, Silvana. “Arte e interrogação.” Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (blog), 2017. São Paulo: Blog da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, 2017. <https://www.sbpsp.org.br/blog/arte-e-interrogacao/>

Reed, Christopher. *Art and homosexuality: a history of ideas*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Rewald, Sabine. “Some Notes On Balthus’s Nonmusical Guitar Lesson.” In: *Notes on the History of Art*. Vol. 11, n. 3/4, Spring/Summer 92. [https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdf/10.1086/sou.11.3\\_4.23203484](https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdf/10.1086/sou.11.3_4.23203484)

Resende, Ricardo. “Em busca de comunicação.” In *Leonilson: sob o peso dos meus amores*, Bitu Cassundé e Ricardo Resende. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

Rezende, Renato. Apresentação. In *Experimentar o experimental*, Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

\_\_\_\_\_. “Flávio de Carvalho: expedicionário.” In *Flávio de Carvalho: expedicionário*, organizado por Amanda Bonan e Renato Rezende. Rio de Janeiro: Circuito, 2017.

Ribeiro, Djamila. “Feminismo Negro para um Novo Marco Civilizatório.” In *Histórias da sexualidade: antologia*, Adriano Pedrosa e organizado por André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

Ribeiro, Maria Izabel Branco. “Luz da Memória: Tarsila, Rego Monteiro e Anita Malfatti.” In *Modernismos: 1922-2022*, organizado por Andrade, Gênese. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Ribeiro, Marília Andrés. “O corpo na poética de Teresinha Soares.” In *Quem tem medo de Teresinha Soares?* São Paulo: MASP, 2017.

\_\_\_\_\_. *Teresinha Soares: depoimentos*. Belo Horizonte: C / Arte, 2011.

Rinder, Lawrence. “In a Different Light: Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice (1995).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Rivera, Tânia. “Baba, falo, vagina. As fabulações queer e feministas de Lygia Clark.” In *Lygia Clark: Projeto para um planeta*, PINACOTECA. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2024.

Rjeille, Isabella. “Maria Martins: desejo imaginante.” In *Maria Martins: desejo imaginante*, Isabella Rjeille. Catálogo. MASP e Casa Roberto Marinho, 2021. (1)

\_\_\_\_\_. “Ficções Tropicais.” In *Maria Martins: desejo imaginante*, Isabella Rjeille. Catálogo. MASP e Casa Roberto Marinho, 2021. (2)

Rocha, João Cezar de Castro. “Manifestos: a estética, a política, as polêmicas e o legado.” In *Modernismos: 1922-2022*, organizado por Andrade, Gênese. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Rolnik, Suely. “Por um estado de arte.” In *Lygia Clark: Projeto para um planeta*, PINACOTECA. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2024.

Romagnolo, Sergio. “Arte híbrida.” In *Arte Híbrida*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: Funarte; MAM; Espaço BFB, 1989, s.p.

Rose, Jacqueline. *Sexuality in the field of vision*. Londres: Verso Books, 2005.

Roudinesco, Elisabeth. *Our dark side: a history of perversion*. Cambridge: Polity Edition, 2009.

Rubio, Agustín Pérez. *Leonilson: corpo político*. São Paulo: Almeida e Dale, 2023.

Ruffato, Luiz. “No Meio do Caminho.” In *Modernismos: 1922-2022*, organizado por Andrade, Gênese. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Saldanha, Claudia. “Márcia em Berlim.” In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. (1)

\_\_\_\_\_. “Márcia X Revista.” In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. (2)

Santana, Léa. “Quando o *queer* assume as câmeras: sobre discursos subversivos em espaços obscenos.” In *As Subversões do Erótico*, organizado por Pedro Ambra. São Paulo: Bregantini, 2022.

Santos, Matheus Araujo dos. *Imagem-Abjeto: um estudo sobre manifestações estéticas da abjeção*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

Santos, Renata Aparecida Felinto dos. “Representação, Representatividade e Necropolítica nas Artes Visuais.” In *Modernismos: 1922-2022*, organizado por Andrade, Gênese. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Saslow, James M. *Pictures and passions: a history os homosexuality in the visual arts*. Nova York: Penguin, 1999.

Schneemann, Carolee. “On Fuses: in conversation with Kate Haug (1998).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Schor, Mira. “Patrilinearidade.” In *Histórias da sexualidade: antologia*, Adriano Pedrosa e organizado por André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

Schwarz, Lilia. “A Obra de Adriana Varejão e nossa Cena de Interior.” In *Jornal Nexo*, 25 de setembro de 2017. <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2017/A-obra-de-Adriana-Varej%C3%A3o-e-nossa-Cena-de-Interior>

Schwarz, Lilia Moritz e Varejão, Adriana. *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

\_\_\_\_\_. “Os Negrismos e as Vanguardas nos Modernismos Brasileiros: presença e ausência.” In *Modernismos: 1922-2022*, organizado por Andrade, Gênese. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Scruton, Roger. *Desejo Sexual: uma investigação filosófica*. Campinas: VIDE Editorial, 2016.

Sedgwick, Eve Kosofsky. “Queer Performativity: Warhol’s Shyness, Warhol’s Whiteness (1996).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Seldson, Esther e Zwingerberger, Jeanette. *Egon Schiele*. Nova York: Parkstone, 2011.

SEmerene, Diego. “Erotismo viral: agora somos todos *barebackers*.” In *As Subversões do Erótico*, organizado por Pedro Ambra. São Paulo: Bregantini, 2022.

Silva, Maria do Carmo Couto da. “Representações do índio na arte brasileira do século XIX.” In *Revista de História da Arte e Arqueologia*, nº 8. Universidade de Campinas. <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%208%20-%20artigo%205.pdf>

\_\_\_\_\_. “Esculturas e desenhos de Rodolfo Bernardelli: a liberdade do erotismo.” In *Anais do XXXVIII Congresso do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2018. <http://www.cbha.art.br/coloquios/2018/anais/pdfs/07%20Maria%20do%20Carmo%20Couto.pdf>

Simioni, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres Modernistas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2023.

Small, Irene V. Excerto de “A linha orgânica: rumo a uma topologia do modernismo”. In *Lygia Clark: Projeto para um planeta*, PINACOTECA. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2024.

Smith, Jack. “God’s Body (c.1963).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Soares, Teresinha. *Acontecências: crônicas dos anos 60, 70 e 80*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017. (1)

\_\_\_\_\_. “O artista e a arte são um, não se dividem” (entrevista concedida a Rodrigo Moura e Camila Bechelany). In *Quem tem medo de Teresinha Soares?* São Paulo: MASP, 2017. (2)

Sommer, Michelle. “Furor da margem.” In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022.

Sontag, Susan. “Notes on Camp (1964).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Spargo, Tamsin. *Foucault e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

Sprinkle, Annie. "Post Porn Modernist (1991)." In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Stein, Gertrude. *Picasso*. Boston: Beacon Paperback, 1959.

Steinberg, Leo. *Outros critérios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

\_\_\_\_\_. "The philosophical brothel." In: *October*, Vol. 44 (Spring, 1988). Massachusetts: The MIT Press, 1988. <http://www.jstor.org/stable/778974>.

Stigger, Veronica. *O Útero do Mundo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016.

\_\_\_\_\_. Depoimento. In *Maria: não esqueça que eu venho dos trópicos*. Dirigido por Elisa Gomes. Produzido por Liligo Produções Artísticas, 2017. Documentário. 77:00.

\_\_\_\_\_. *Maria Martins: metamorfoses*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

\_\_\_\_\_. "Canções selvagens." In *Maria Martins: desejo imaginante*, Isabella Rjeille. Catálogo. MASP e Casa Roberto Marinho, 2021.

Stiles, Kristine. "Performance." In *Critical terms for art history*, Robert Nelson e Richard Shiff. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Stoller, Robert J. *Perversão: a forma erótica do ódio*. São Paulo: Hedra, 2015.

Strecker, Márion. *Maria Martins: a escultora dos trópicos e do surrealismo*. Site do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. <https://mam.rio/artistas/maria-martins/>

Suassuna, Ariano. Depoimento. In *Cícero: o compadre de Picasso*. Dirigido por Vladimir Carvalho. Produzido por Vertovisão e Canal Brasil, 2016. Documentário. 79:00.

Summers, David. "Representation." In *Critical terms for art history*, Robert Nelson e Richard Shiff. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Szapocznikow, Alina. "The Human Body, 'That Complete Erogenous Zone' (1972)." In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Taffarel, Marilsa. "O desejo segundo Jacques Lacan." In Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (blog), 2018. <https://www.sbpsp.org.br/blog/o-desejo-segundo-jacques-lacan/>.

Taylor, Michael R. Depoimento. In *Maria: não esqueça que eu venho dos trópicos*. Dirigido por Elisa Gomes. Produzido por Liligo Produções Artísticas, 2017. Documentário. 77:00.

Tejo, Cristiana. "É preciso transver a arte." In *Arte Contemporânea Brasileira: 2000-2020*, organizado por Renato Rezende. São Paulo: Hedra; Circuito, 2022.

Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

Tércio, Jason. "Vira-Lata sem Complexo: notas sobre a angústia da originalidade nos modernistas." In *Modernismos: 1922-2022*, organizado por Andrade, Gênese. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Trindade, Rafael. “Deleuze e Gattari – Máquinas Desejantes.” Site Razão Inadequada. Última modificação 2013. <https://razaoinadequada.com/2013/05/10/deleuze-maquinas-desejantes/>.

Tutti, Cosey Fanni. “On Works (1993).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Vainfas, Ronaldo. *Trópico dos Pecados: moral, sexualidade e inquisição no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

VALIE EXPORT. “On Work of the Late 1960s: In Conversation with Devin Fore (2012).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

\_\_\_\_\_. “Woman’s Art.” In *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

Valin, Roberta Paredes. “Os cadernos de desenho de Anita Malfatti: um diário de criação à revelia e índices de um projeto pictórico em Paris.” In *Rev. Inst. Estud. Bras.* (63), jan-abr 2016. <https://www.scielo.br/j/rieb/a/nW4fRDJck4pbtNkRX3RdM8M/#>

Vallerand, Olivier. “Endlessly Kissing in a Park (2012).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Vasquez, Pedro. “A janela indiscreta de Alair Gomes.” In *Revista Zum 6*, julho de 2014. <https://revistazum.com.br/zum-magazine-6/janela-indiscreta-alair/>

Ventrella, Francesco. “Relações abstratas e empatias queer.” In *Histórias da sexualidade: antologia*, Adriano Pedrosa e organizado por André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

Volcano, Del LaGrace. “Hermstory (2010).” In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

X, Márcia. Coletânea de textos autorais. In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. (1)

\_\_\_\_\_. Entrevista a Helmut Batista. In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. (2)

Xiang, Zairong. *Antigos caminhos queer: uma exploração decolonial*. São Paulo: N-1 Edições, 2024.

Wajcman, Gérard. “A arte, a psicanálise, o século.” In *Lacan, o escrito, a imagem*, Jacques Aubert *et al.* Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

Waisbich, Any Trajber. “Vamos conversar.” In Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (blog), 2018. <https://www.sbpsp.org.br/blog/vamos-conversar/>

Warncke, Carsten-Peter. *Pablo Picasso*. Colônia: Taschen, 2001.

Weininger, Otto. “Sex and Character.” In *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

Weidinger, Alfred. “The Primal Addiction or the Pleasure in One’s Own Body: feminine Sexuality in the Work of Gustav Klimt.” In *The Women of Klimt, Schiele and Kokoschka*, Agnes Husslein-Arco, Jane Kallir e Alfred Weidinger. Viena: Belvedere, 2015. (1)

\_\_\_\_\_. “Gustav Klimt – Machismo and Nervous Heroines: Thoughts on the Image of Women.” In *The Women of Klimt, Schiele and Kokoschka*, Agnes Husslein-Arco, Jane Kallir e Alfred Weidinger. Viena: Belvedere, 2015. (2)

Whittle, Stephen. "Impossible People: Viewing the Self-Portraits of Transsexual Persons (2004)." In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Wojnarowicz, David. "Idol Worship: In Conversation with Owen Keehnen (1991)." In *Sexuality*, editado por Amelia Jones. Cambridge: MIT Press, 2014.

Worringer, Wilhelm. "Abstraction and Empathy." In *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, editado por Charles Harrison e Paul Wood. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

Zaccagnini, Carla. "Desenhando com terços." In *Márcia X*, Beatriz Lemos. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

Ziaja, Luisa. "On the Women's Question in Vienna Around 1900: Gender symmetries, emancipation efforts, and uprisings." In *The Women of Klimt, Schiele and Kokoschka*, Agnes Husslein-Arco, Jane Kallir e Alfred Weidinger. Viena: Belvedere, 2015.

Zizek, Slavoj. *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. *Enjoy your symptom!* Nova York: Routledge, 2008.

\_\_\_\_\_. *Looking awry: an introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge: MIT Press, 1992.

Zoffi, Stefano. *Love and the Erotic in Art*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2010.

Zupancic, Alenka. *O que é sexo?* Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

## ANEXO DE IMAGENS



*Figura 1 Bernardelli, Rodolfo. Faceira, 1880. Fonte: Brazil Imperial. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2573992546264280&set=pcb.2573992762930925>*



Figura 2 Amoedo, Rodolfo. Estudo para Marabá, 1882. Fonte: Google Arts & Culture. Disponível em: [https://artsandculture.google.com/asset/estudo-para-marab%C3%A1-rodolfo-ambedo/7QFiRxbuqw\\_CZA?hl=pt-BR](https://artsandculture.google.com/asset/estudo-para-marab%C3%A1-rodolfo-ambedo/7QFiRxbuqw_CZA?hl=pt-BR)

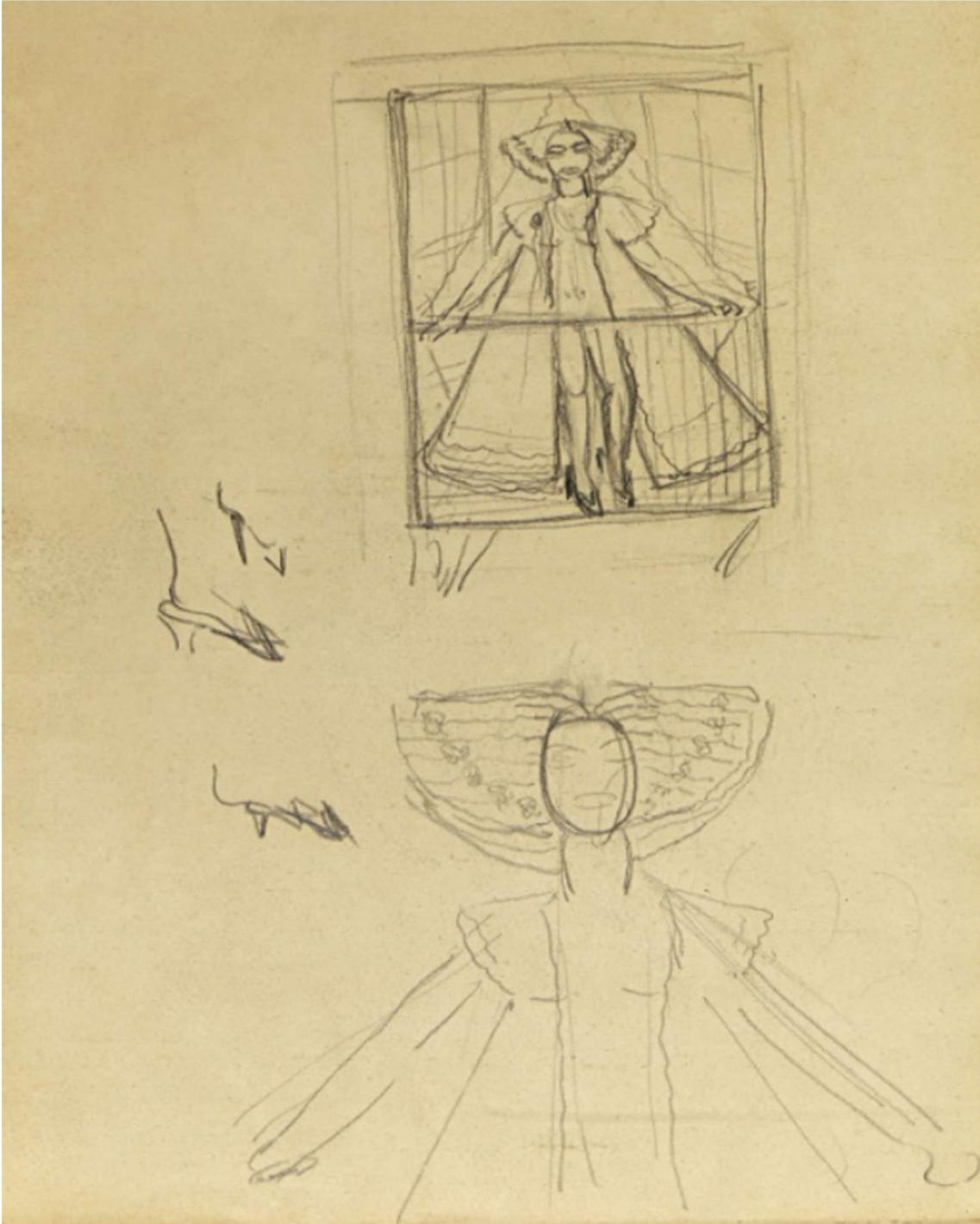


Figura 3 Malfatti, Anita. Estudo para A Mulher do Pará, 1923-24. Fonte: Repositório de Teses da Universidade de São Paulo (USP). Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-01102015-174251/publico/RobertaValinversaocorrigida.pdf>

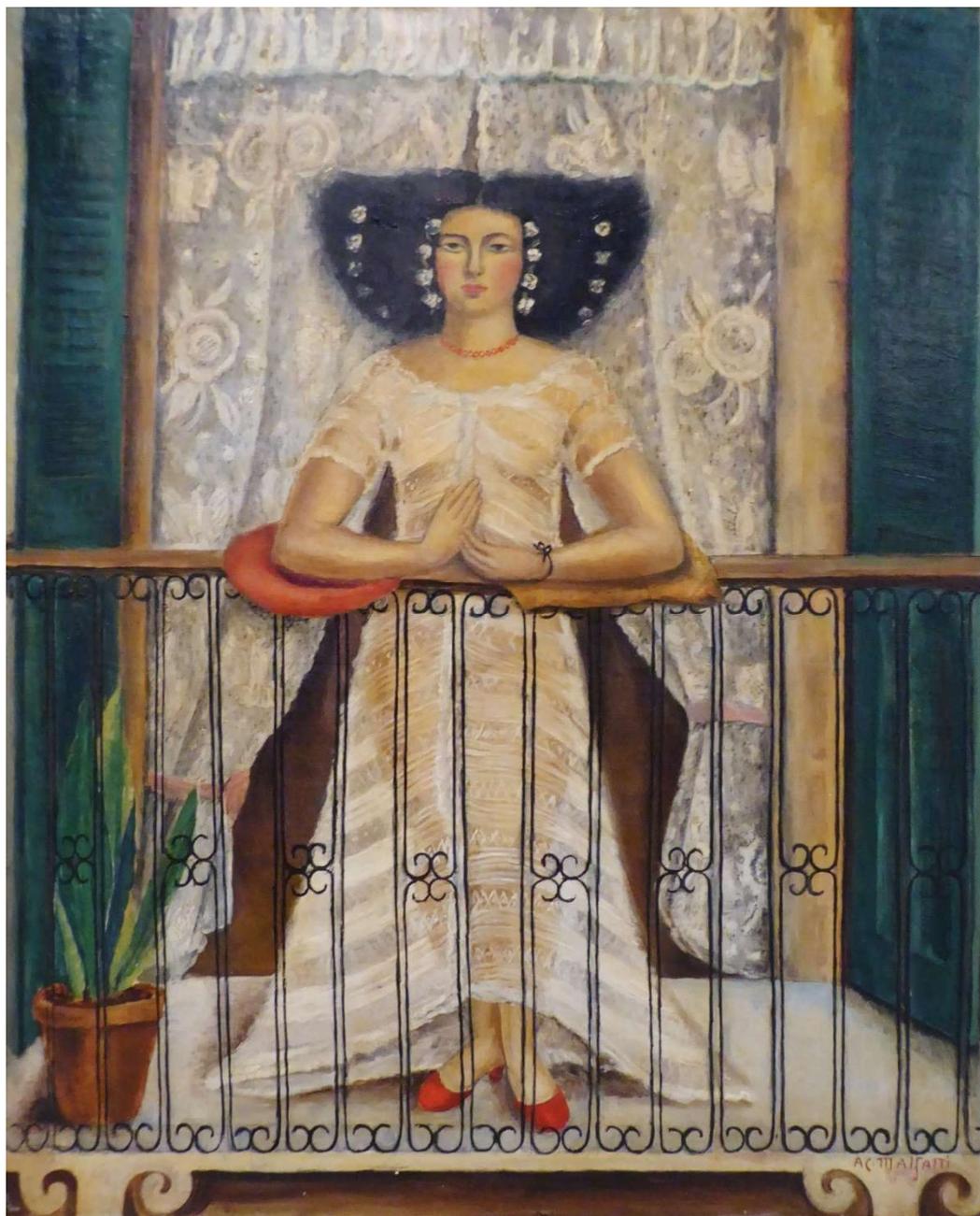


Figura 4 Malfatti, Anita. *A Mulher do Pará*, 1927. Fonte: Acervo Digital da Universidade do Estado de São Paulo (UNESP). Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/378672>



Figura 5 Di Cavalcanti, Emiliano. Pierrette, 1922. Fonte: SlideServe. Disponível em: <https://www.slideserve.com/alden-wynn/a-semana-de-arte-moderna-de-1922>



Figura 6 Di Cavalcanti, Emiliano. Samba, 1926. Fonte: Revista Veja. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/o-brasil-de-di-cavalcanti-abre-alas-para-o-centenario-da-semana-de-22/>

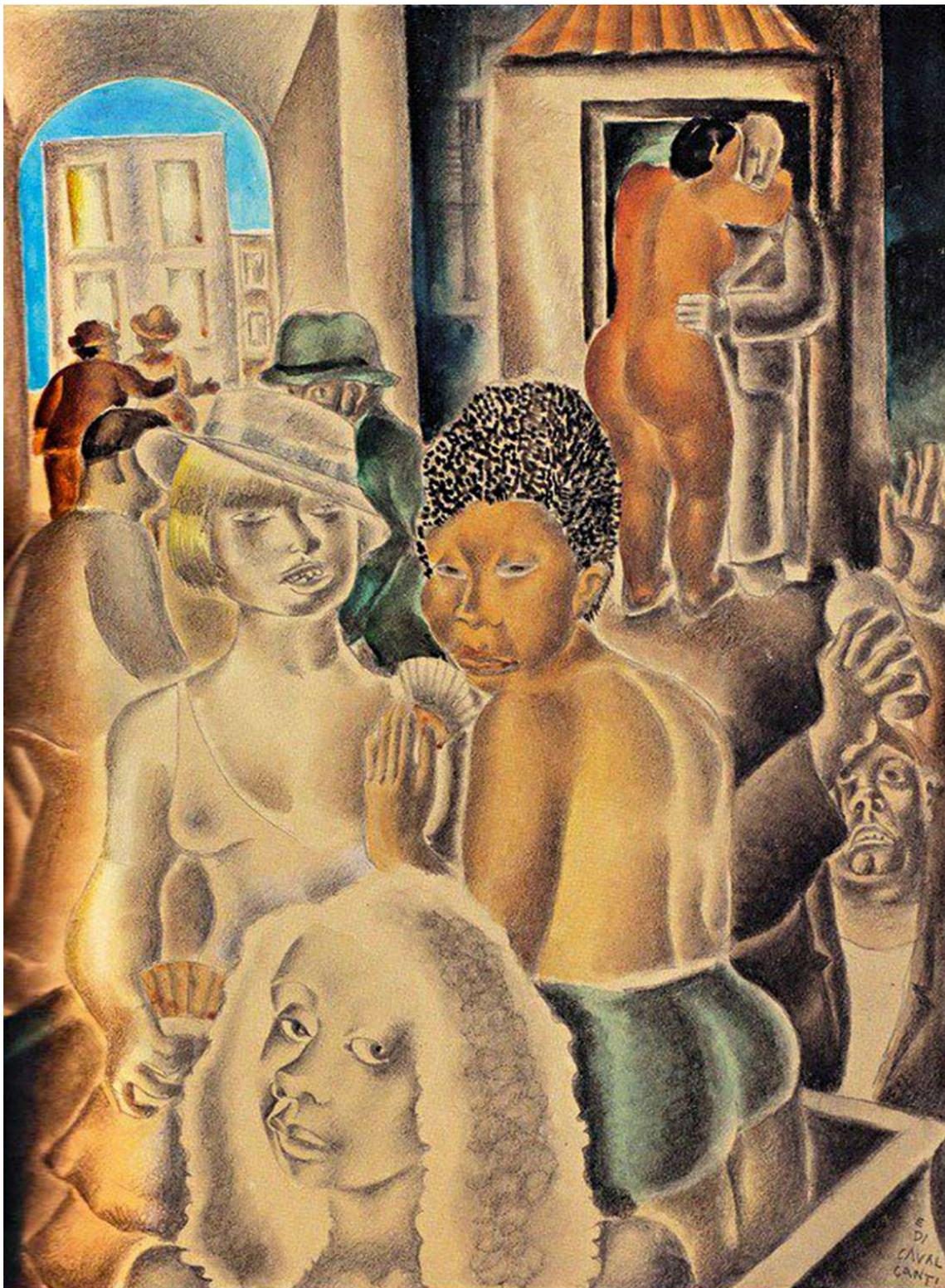


Figura 7 Di Cavalcanti, Emiliano. Manguê, 1929. Fonte: Revista Ana Maria. Disponível em: <https://www.facebook.com/revistaanamaria/photos/obra-de-arte-da-semanamanque-1929-di-cavalcantiemiliano-augusto-cavalcanti-de-al/2098506180166417/?rdr>



Figura 8 Amaral, Tarsila do. A Negra, 1923. Fonte: Museu de Arte de São Paulo (MASP). Disponível em: <https://www.facebook.com/maspmuseu/photos/a-negra-de-tarsila-do-amaraltarsila-do-amaral-nasceu-em-1886-dois-anos-antes-de-/10156538212401025/>



Figura 9 Amaral, Tarsila do. Abaporu, 1928. Fonte: Revista Veja São Paulo. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/abaporu-tarsila-do-amaral-masp/>



Figura 10 Amaral, Tarsila do. *Urutu*, 1928. Fonte: Museu de Arte de São Paulo (MASP). Disponível em: <https://www.facebook.com/maspmuseu/posts/tarsila-surrealurutu-%C3%A9-uma-serpente-venenosa-com-dois-metros-de-comprimento-enco/10156592076136025/>

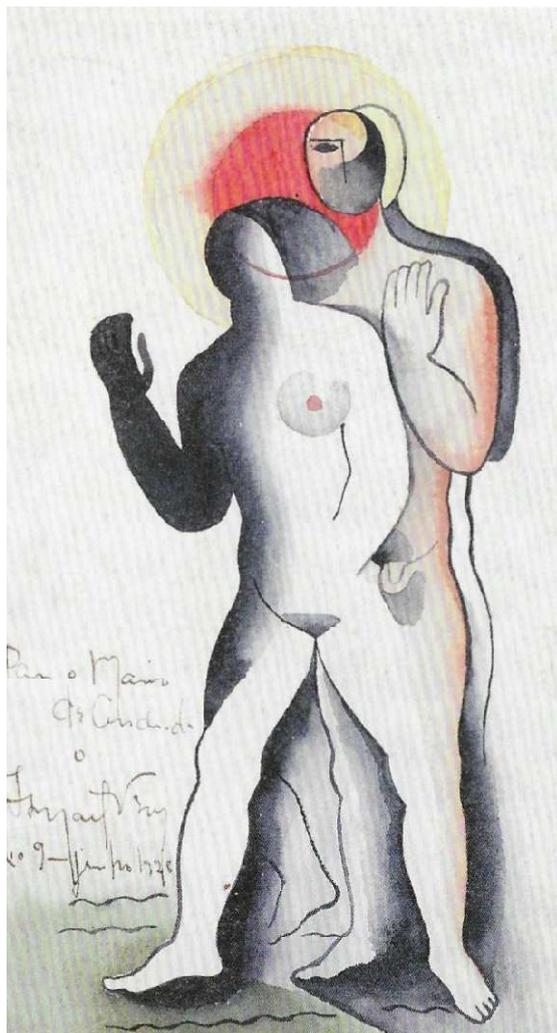
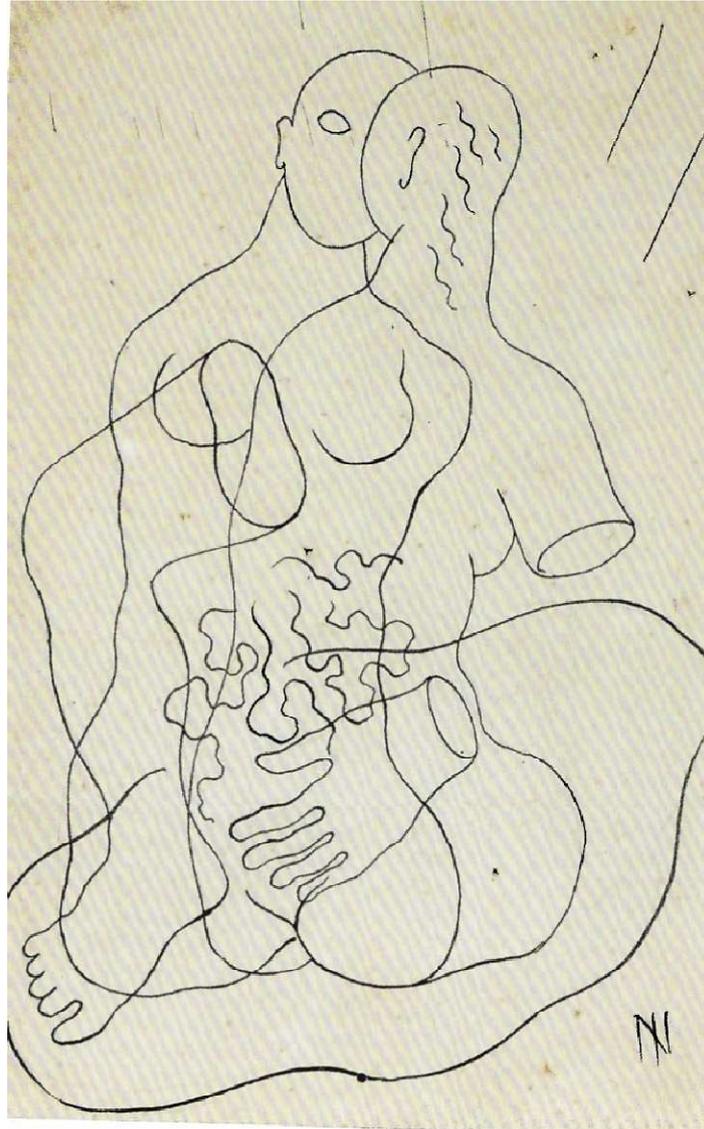
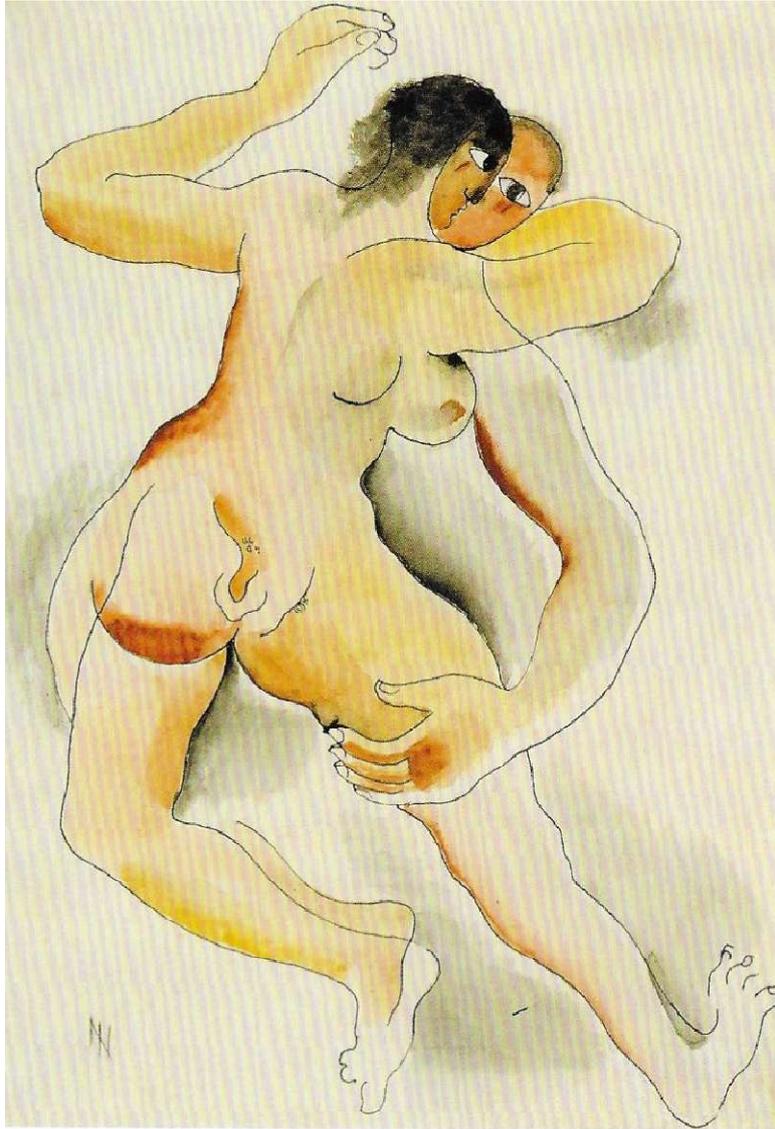


Figura 11 Nery, Ismael. *Homem e Mulher*, 1928. Fonte: *Erotica (catálogo)*, 2005.



*Figura 12 Nery, Ismael. Casal Amoroso, 1930. Fonte: Erótica (catálogo), 2005.*



*Figura 13 Nery, Ismael. Sem título, sem data. Fonte: Erótica (catálogo), 2005.*

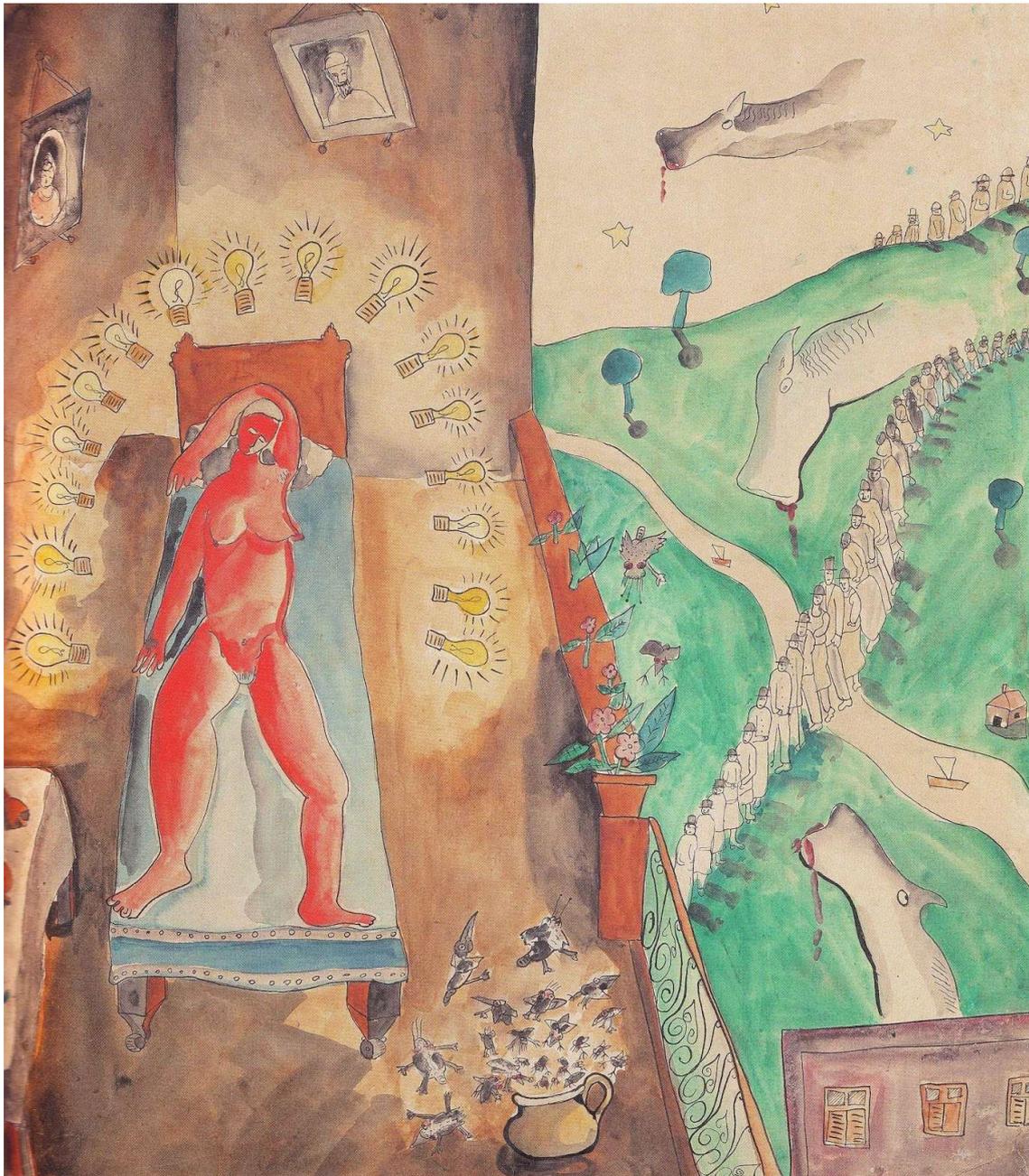


Figura 14 Dias, Cícero. *Sonho da Prostituta*, 1930. Fonte: *Cotidiano Carnaval*. Disponível em: <https://cotidianocarnaval.blogspot.com/2013/11/imagiario-cacilda-poeticas-do-manque.html>



Figura 15 Dias, Cícero. *Eu vi o mundo... ele começava no Recife*, 1929. Fonte: Beth Araruna. Disponível em: <https://bethararuna.com.br/eu-vi-o-mundo-2/>



Figura 16 Martins, Maria. Iara, c.1940. Fonte: The Cleveland Museum of Art. Disponível em: <https://www.clevelandart.org/art/1943.383>



Figura 17 Martins, Maria. Não te esqueças que eu venho dos trópicos, 1942. Fonte: New City Brasil. Disponível em: <https://www.newcitybrazil.com/2018/03/13/libertine-liberator-filmmaker-elisa-gomes-discusses-her-new-maria-martins-documentary-and-the-sculptors-life>



*Figura 18 Martins, Maria. Iemanjá, 1943. Fonte: Espaço Metamorphoses. Disponível em:*

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=132899911957115&id=103768204870286&set=a.109246087655831>



*Figura 19 Martins, Maria. Apuizeiro, 1943. Fonte: Maria Martins: Metamorfoses (catálogo), 2013.*



*Figura 20 Martins, Maria. Muito ávido, 1949. Fonte: Maria Martins: Metamorfoses (catálogo), 2013.*



*Figura 21 Martins, Maria. O caminho; a sombra; longos demais; estreitos demais, 1946. Fonte: Maria Martins (catálogo), 2021.*



*Figura 22 Martins, Maria. O Impossível, 1945. Fonte: Medium. Disponível em: <https://medium.com/@beatrizmacruz/o-imposs%C3%ADvel-existe-fd1a87620448>*



Figura 23 Martins, Maria. *Entretanto*, 1947. Fonte: Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CU46VB6ryRI/?locale=zh-hans&hl=ar>



Figura 24 Martins, Maria. O Oitavo Veu, 1949. Fonte: New City Brasil. Disponível em: <https://www.newcitybrazil.com/2018/03/13/libertine-liberator-filmmaker-elisa-gomes-discusses-her-new-maria-martins-documentary-and-the-sculptors-life-as-a-both-ambassadors-wife-a>

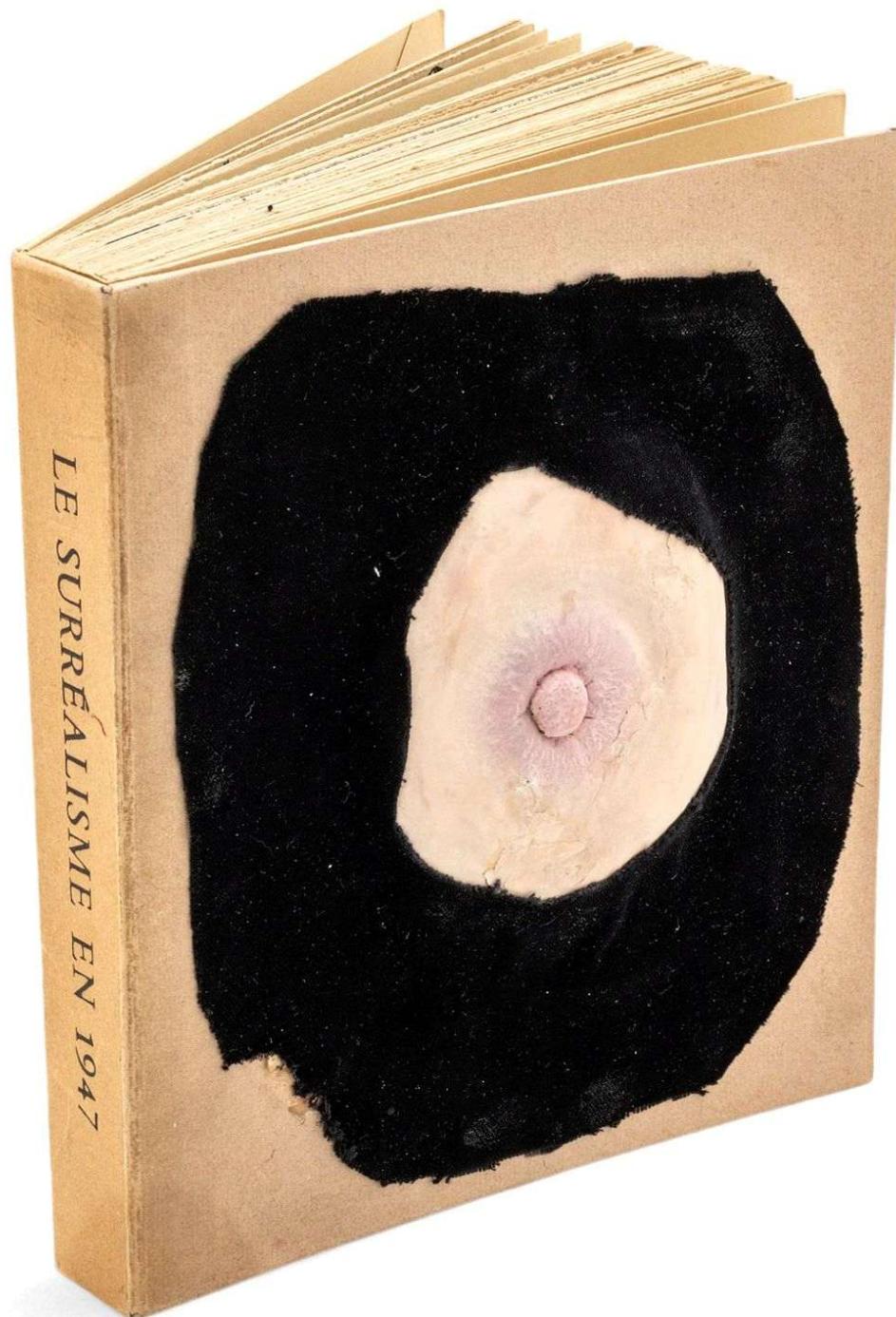


Figura 25 Duchamp, Marcel. Please Touch (Capa do Catálogo da Exposição Le Surréalisme), 1947. Fonte: DuMouchelles. Disponível em: <https://live.dumooart.com/online-auctions/dumouchelles/marcel-duchamp-french-1887-1968-andr-breton-french-1947-le-surr-alisme-pri-re-de-toucher-h-9-7>



Figura 26 Duchamp, Marcel. *Étant Donées*, 1946-66. Fonte: Volubilis. Disponível em: <https://volublog.blogspot.com/2017/02/etant-donnes-marcel-duchamp.html>

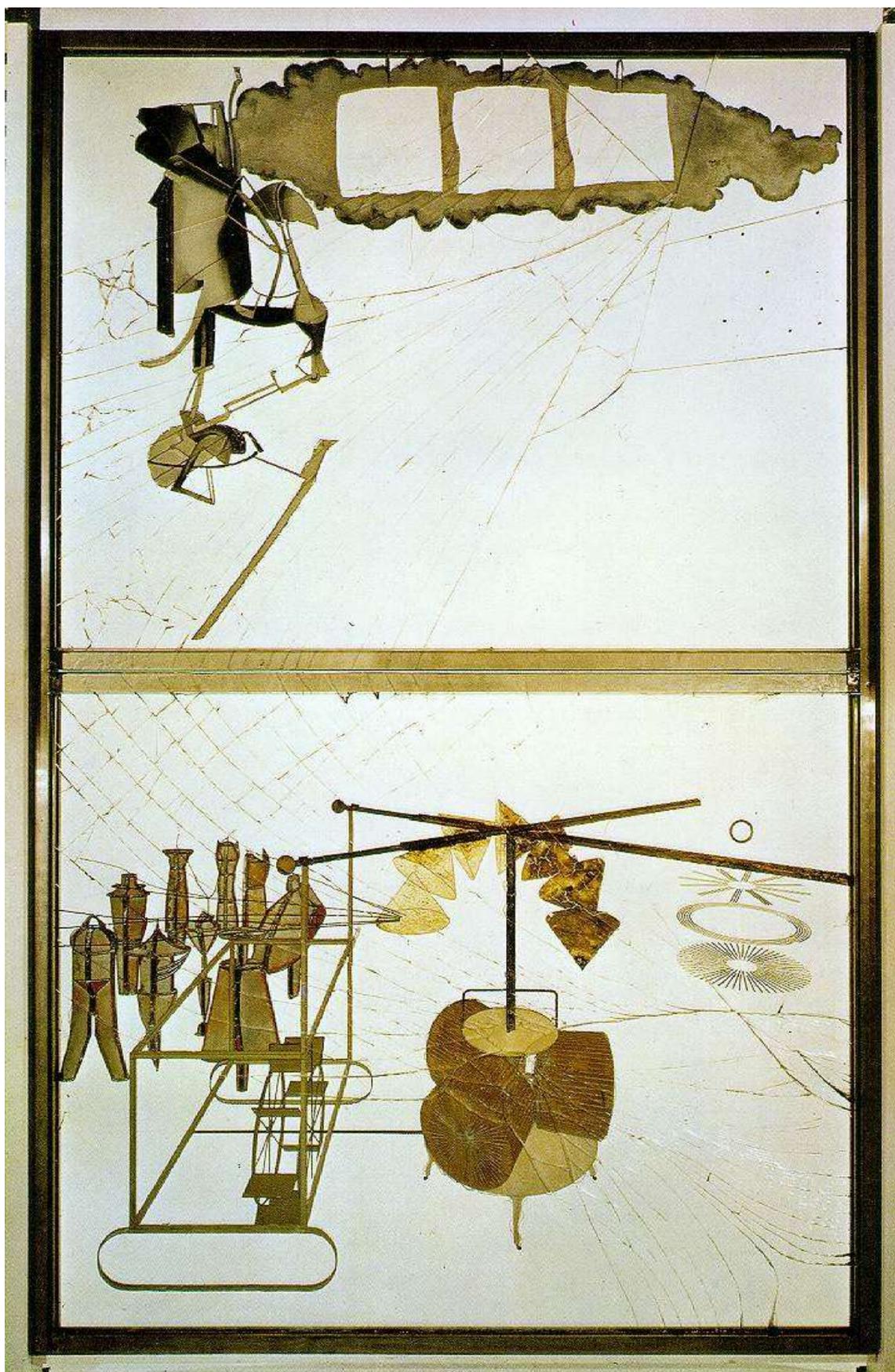


Figura 27 Duchamp, Marcel. *The Bride Stripped Bare Her Bachelors, Even*, 1915-23.

Fonte: Wikipedia. Disponível em:

[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Bride\\_Stripped\\_Bare\\_by\\_Her\\_Bachelors,\\_Even](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Bride_Stripped_Bare_by_Her_Bachelors,_Even)



Figura 28 Carvalho, Flávio de. *O Bailado do Deus Morto*, 1932. Fonte: Bienal de Berlim.

Disponível em: <https://11.berlinbiennale.de/resources/flavio-de-carvalho-o-bailado-do-deus-morto>



Figura 29 Carvalho, Fávio de. *Experiência no. 3*, 1930-32. Fonte: Acesso Cultural. Disponível em <https://acessocultural.com.br/tag/o-bailado-do-deus-morto/>



Figura 30 Clark, Lygia. *Bichos*, 1948-51. Fonte: Select. Disponível em: <https://select.art.br/da-passividade-ao-engajamento/>



*Figura 31 Clark, Lygia. Caminhando, 1963. Fonte: MoMA. Disponível em:*  
<https://www.moma.org/audio/playlist/181/2392>



*Figura 32 Clark, Lygia. Diálogo de Mãos, 1966. Fonte: BorderCrossings. Disponível em: <https://bordercrossingsmag.com/article/lygia-clark>*



*Figura 33 Clark, Lygia. Respire comigo, 1966. Fonte: MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2399>*



Figura 34 Clark, Lygia. O Eu e o Tu, 1967. Fonte: MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2401>



*Figura 35 Clark, Lygia. A Casa É o Corpo, 1968. Fonte: BorderCrossings. Disponível em: <https://bordercrossingsmag.com/article/lygia-clark>*

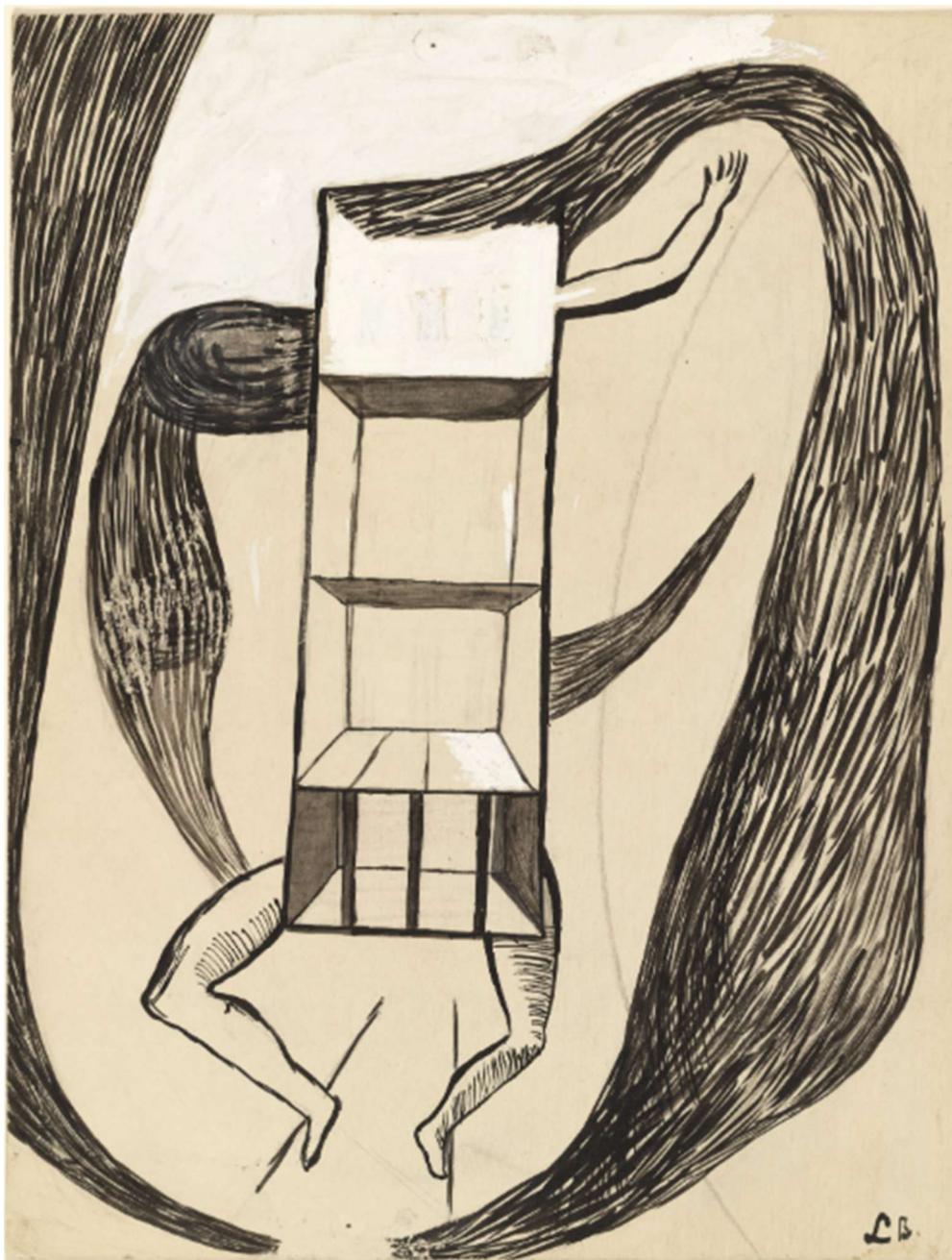


Figura 36 Bourgeois, Louise. *Femme Maison*, 1947. Fonte: MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/110614>



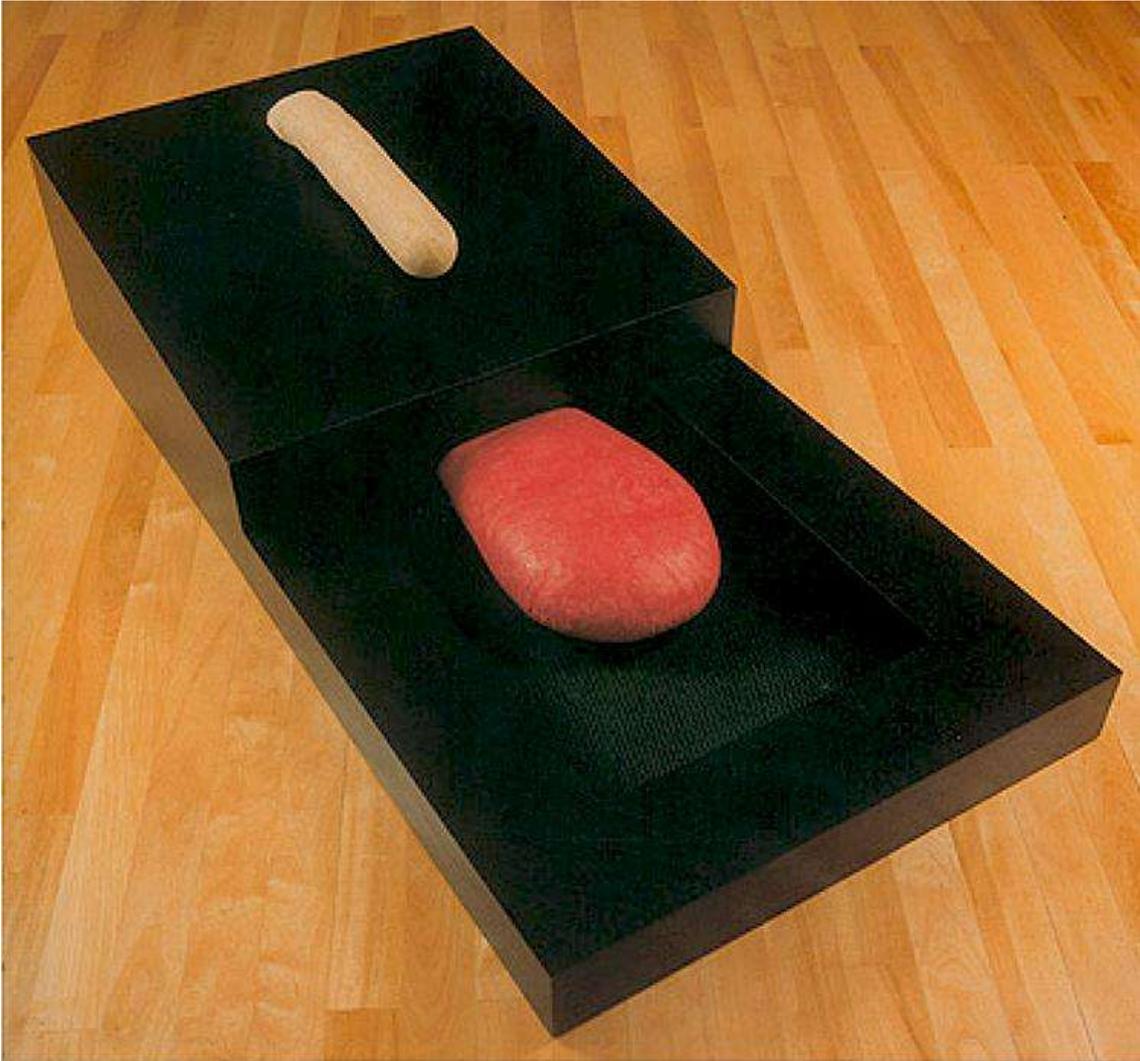
Figura 37 Clark, Lygia. *Baba Antropofágica*, 1969. Fonte: Portal Lygia Clark. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/234/baba-antropofagica>



Figura 38 Oiticica, Hélio. Parangolé, 1967. Fonte: Projeto Hélio Oiticica. Disponível em: <https://projeto.ho.com.br/pt/obras/parangoles/>



*Figura 39 Dias, Antonio. Solitário, 1967. Fonte: São Paulo Review. Disponível em: [http://saopauloreview.com.br/wp-content/uploads/2020/11/2\\_Solitario.jpg](http://saopauloreview.com.br/wp-content/uploads/2020/11/2_Solitario.jpg)*



*Figura 40 Dias, Antonio. Dans Mon Jardin, 1967. Fonte: Scielo. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/Vqw9nqhMNWZvj4JsdRLnDmC/?lang=pt>*



Figura 41 Dias, Antonio. Duelo, 1967. Fonte: Lurixs. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/C41LFoWvdvK/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/C41LFoWvdvK/?img_index=1)

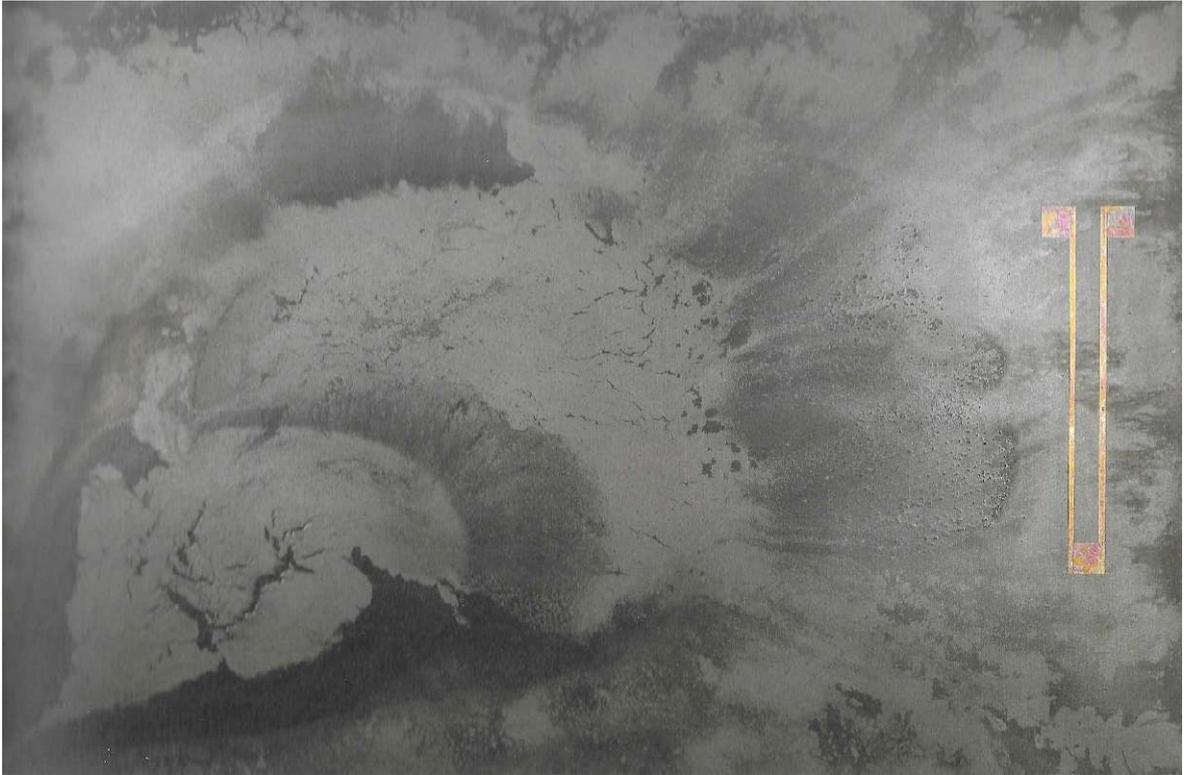


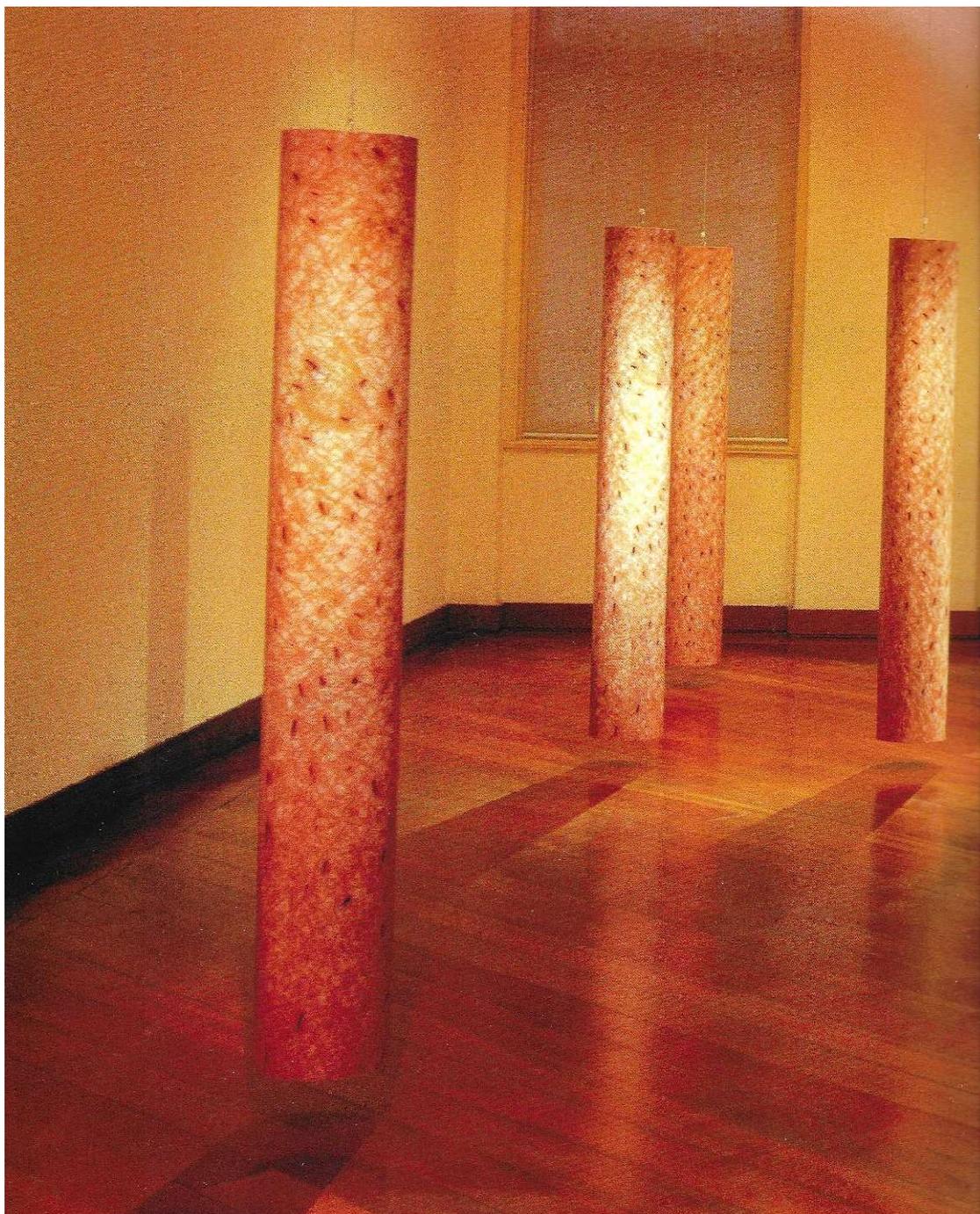
Figura 42 Dias, Antonio. *Diapason*, 1988. Fonte: Antonio Dias (catálogo), 2015.



Figura 43 Dias, Antonio. *Todas as cores dos homens*, 1995. Fonte: *Cores e Letras*.  
Disponível em: <https://coreseletras.wordpress.com/>



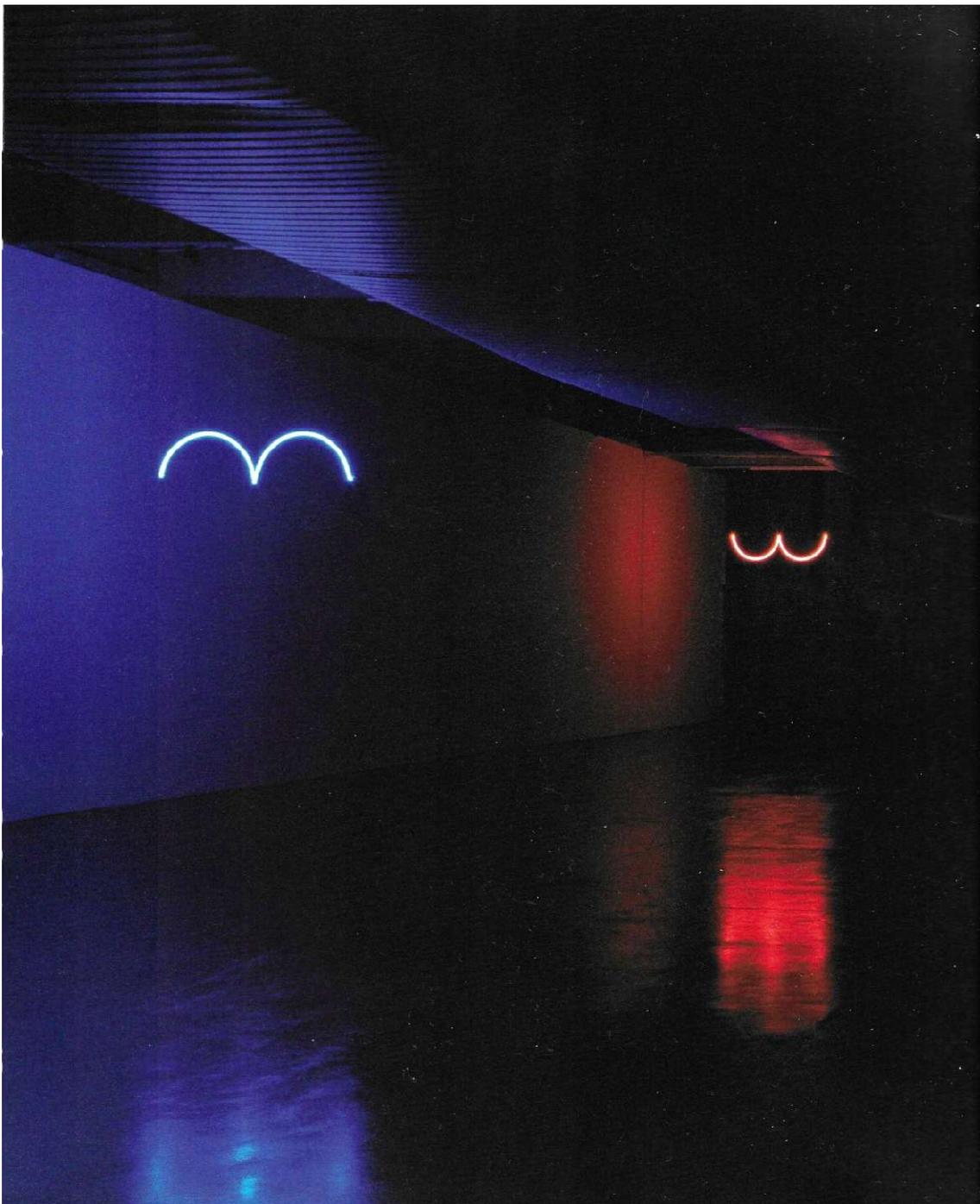
Figura 44 Dias, Antonio. *Duetos III*, 2000. Fonte: Antonio Dias (catálogo), 2015.



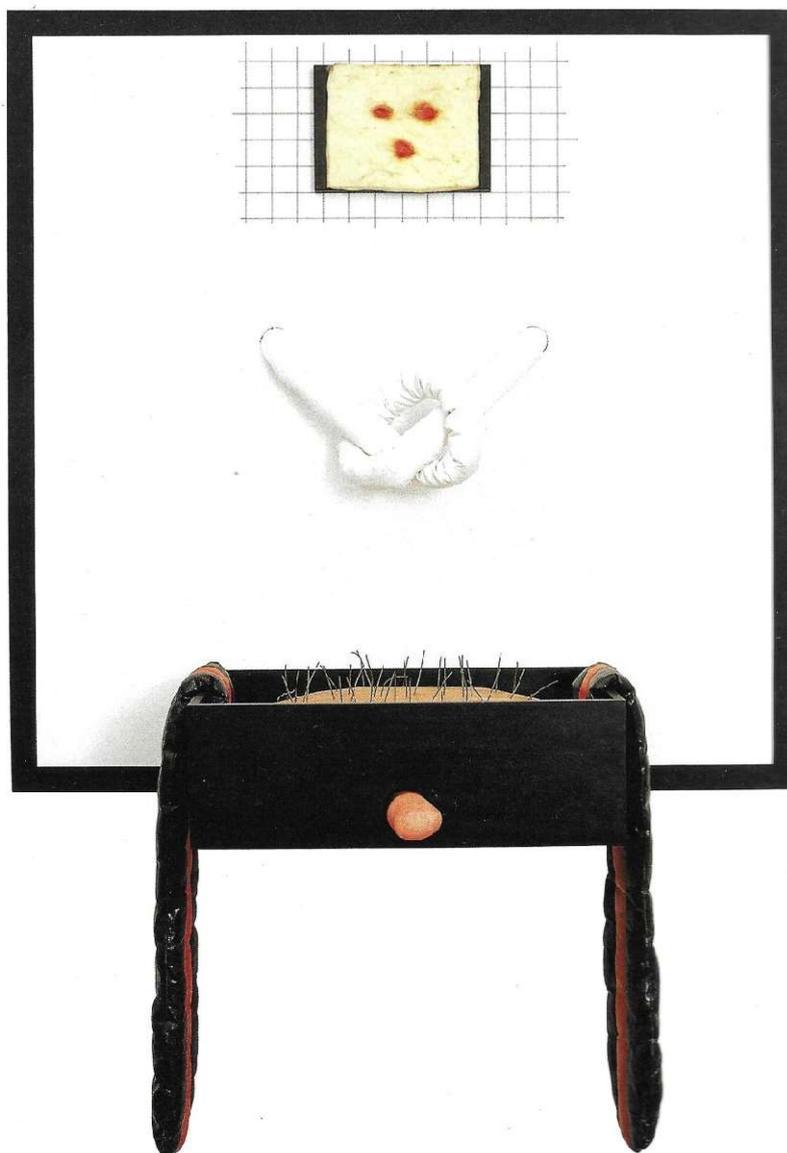
*Figura 45 Dias, Antonio. Kasakosovokasa, 1996. Fonte: Antonio Dias (catálogo), 2015.*



*Figura 46 Dias, Antonio. Flesh Room with Anima, 1978. Fonte: Antonio Dias (catálogo), 2015.*



*Figura 47 Dias, Antonio. Poet/Pornograph, 1973. Fonte: Antonio Dias (catálogo), 2015.*



*Figura 48 Dias, Antonio. O Meu Retrato, 1967. Fonte: Antonio Dias (catálogo), 2015.*



Figura 49 Pape, Lygia. Caixa das Formigas, 1967. Fonte: E-Publicações UERJ. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.e-publicacoes.uerj.br%2Fconcinnitas%2Farticle%2Fdownload%2F22855%2F16296%2F73655&psig=AOvVaw26bxpjpr49JkzrsYFrZzjX&ust>

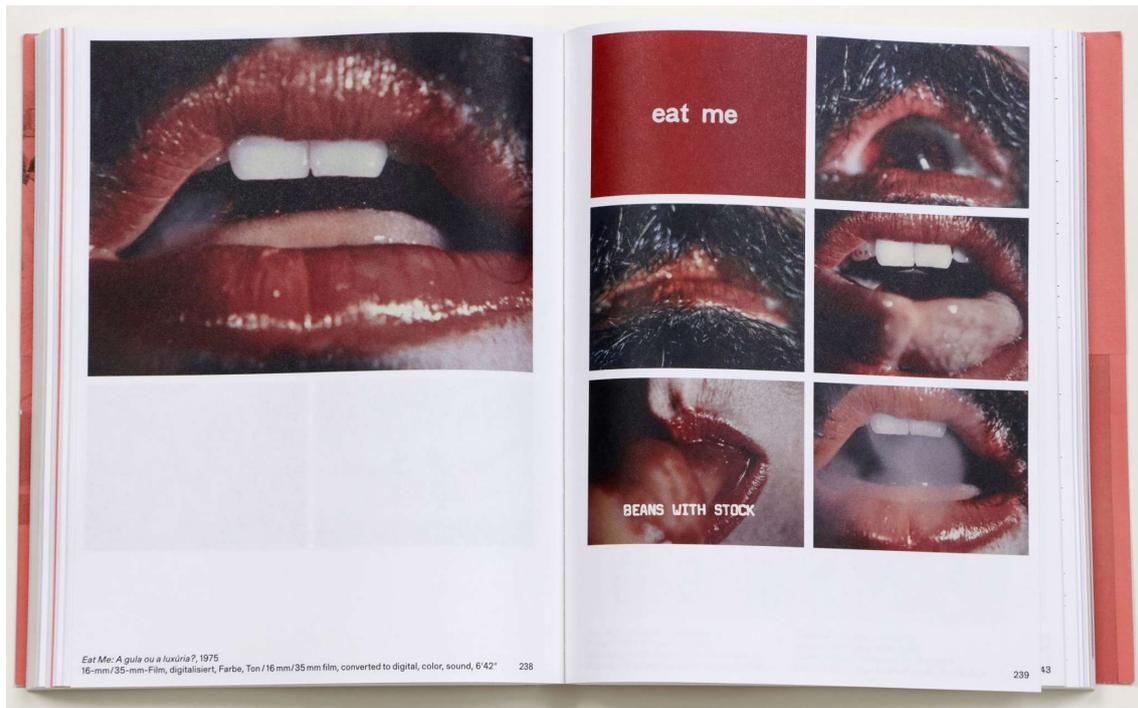


Figura 50 Pape, Lygia. *Eat Me: a Gula ou a Luxúria?*, 1975. Fonte: Stiftung Buchkunst.  
Disponível em <https://www.stiftung-buchkunst.de/die-schoensten-deutschen-buecher/die-praemierten/lygia-pape/>



Figura 51 Soares, Teresinha. Caixa de Fazer Amor, 1967. Fonte: Pinacoteca de São Paulo. Disponível em [https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2142817289072841&id=111239928897264&set=a.119435761411014&locale=ar\\_AR](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2142817289072841&id=111239928897264&set=a.119435761411014&locale=ar_AR)



Figura 52 Soares, Teresinha. O Jogo do Desencontro, 1967. Fonte: SP Arte. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/artistas/teresinha-soares>



Figura 53 Soares, Teresinha. Triângulo amoroso na paisagem do cotidiano, 1967.  
Fonte: Quem tem medo de Teresinha Soares? (catálogo), 2017.



Figura 54 Soares, Teresinha. Orquestrando o Amor, 1967. Fonte: ArteMultiplos.  
Disponível em: <https://www.artemultiplos.com.br/peca.asp?id=8828353>



Figura 55 Soares, Teresinha. Partilha de Bens, 1967. Fonte: Galeria Superfície.  
Disponível em: <https://galeriasuperficie.com.br/en/exposicoes/mulheres-na-nova-figuracao-corpo-e-posicionamento/>



Figura 56 Soares, Teresinha. *A Ordem dos Fatores*, 1967. Fonte: Galeria Superfície. Disponível em: <https://galeriasuperficie.com.br/en/exposicoes/mulheres-na-nova-figuracao-corpo-e-posicionamento/>



Figura 57 Soares, Teresinha. Um homem e uma mulher, 1967. Fonte: New City Brasil. Disponível em: <https://www.newcitybrazil.com/2017/08/01/the-female-body-of-work/>



*Figura 58 Soares, Teresinha. Morra usando as legítimas alpargatas, 1968. Fonte: MASP. Disponível em:*

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10156098520001025&set=a.370786326024>



*Figura 59 Soares, Teresinha. Morrem tantos homens e eu aqui tão só, 1968. Fonte: UFMG. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/dac-investe-em-palcos-virtuais-e-elege-internet-como-objeto-de-reflexao-critica>*

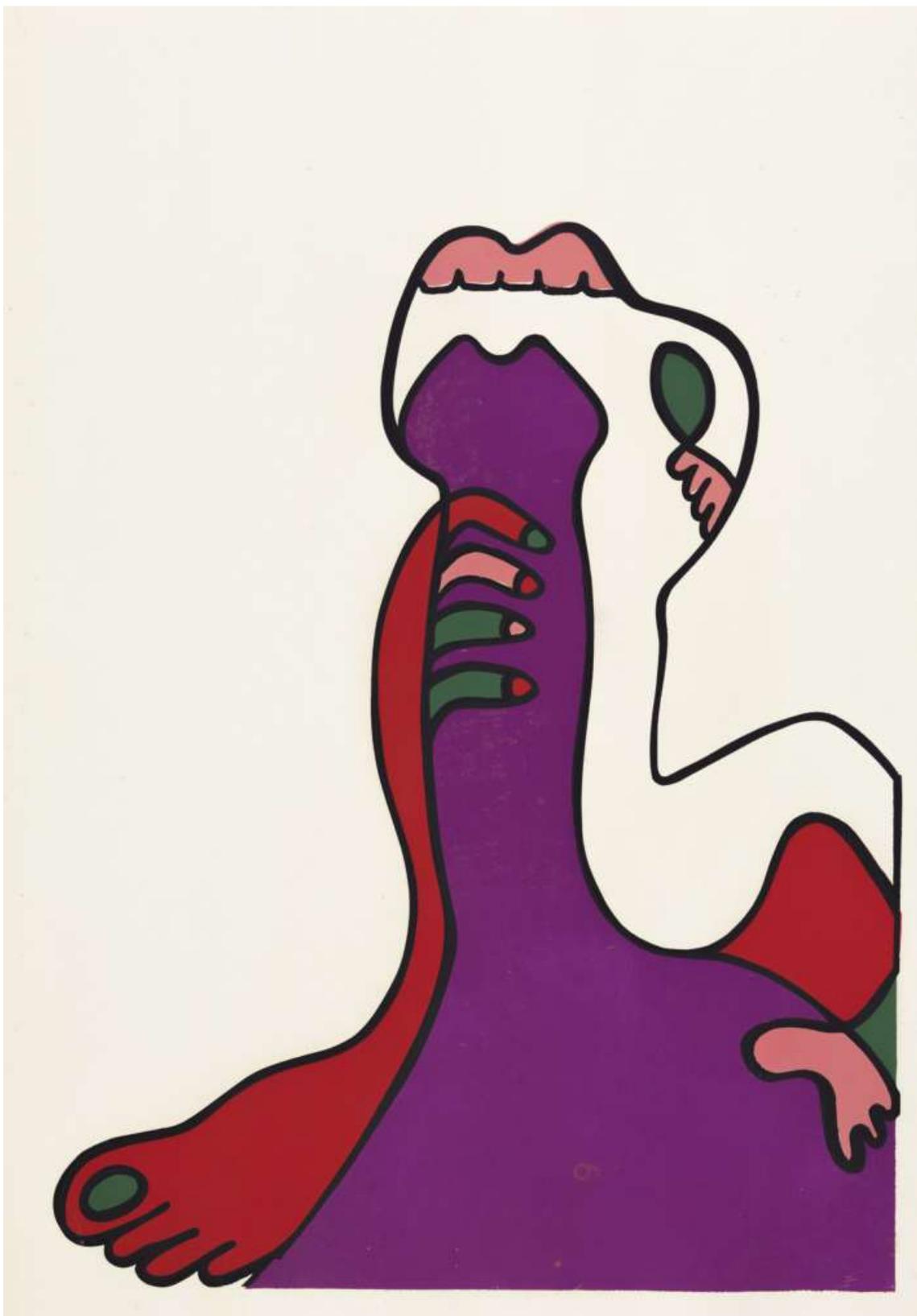


Figura 60 Soares, Teresinha. *Ele e Ela (Homenagem a Caetano Veloso)*, 1968. Fonte: *Jornal Nota*. Disponível em: <https://jornalnota.com.br/2023/07/05/10-pinturas-eroticas-de-teresinha-soares-para-conhecer/>



Figura 61 Soares, Teresinha. *Viver é preciso II* (Homenagem a Caetano Veloso), 1968.

Fonte: [teresinhasoares\\_](https://www.instagram.com/teresinhasoares_). Disponível em:

[https://www.instagram.com/teresinhasoares\\_/p/CyBGe41Okej/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/teresinhasoares_/p/CyBGe41Okej/?img_index=1)

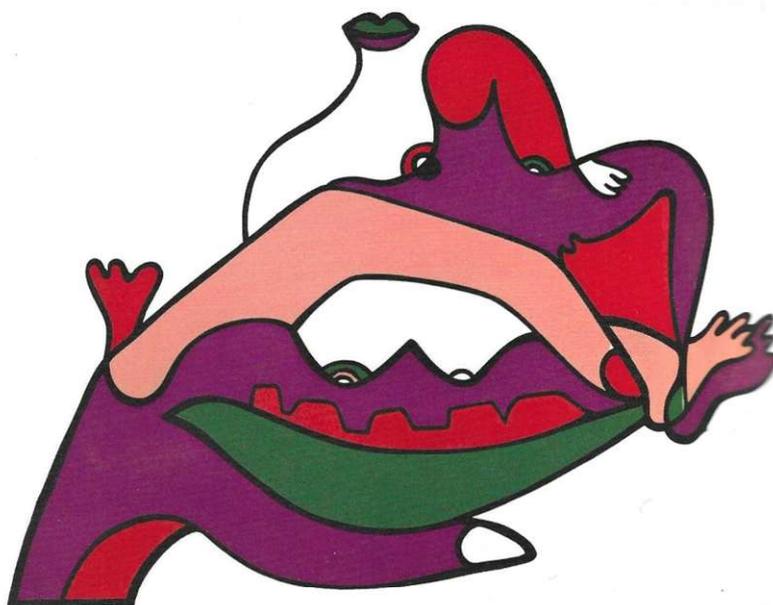


Figura 62 Soares, Teresinha. *Na minha mão tem uma roseira* (Homenagem a Caetano Veloso), 1968. Fonte: *Quem tem medo de Teresinha Soares?* (catálogo), 2017.

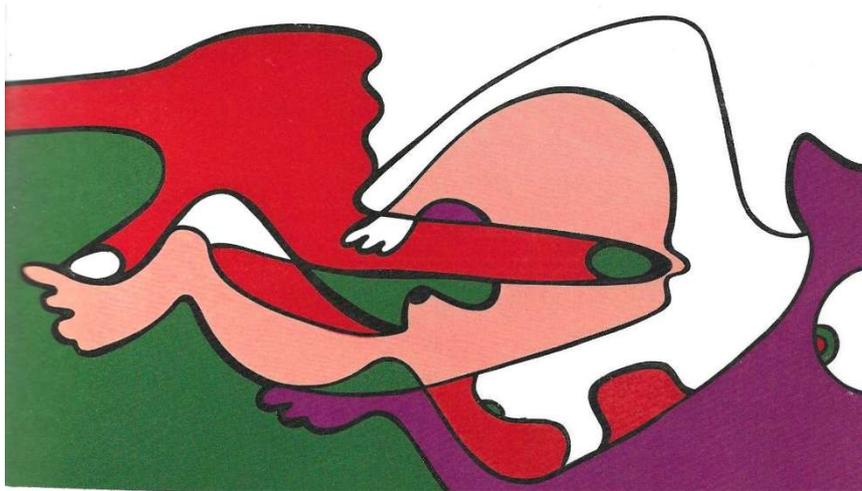
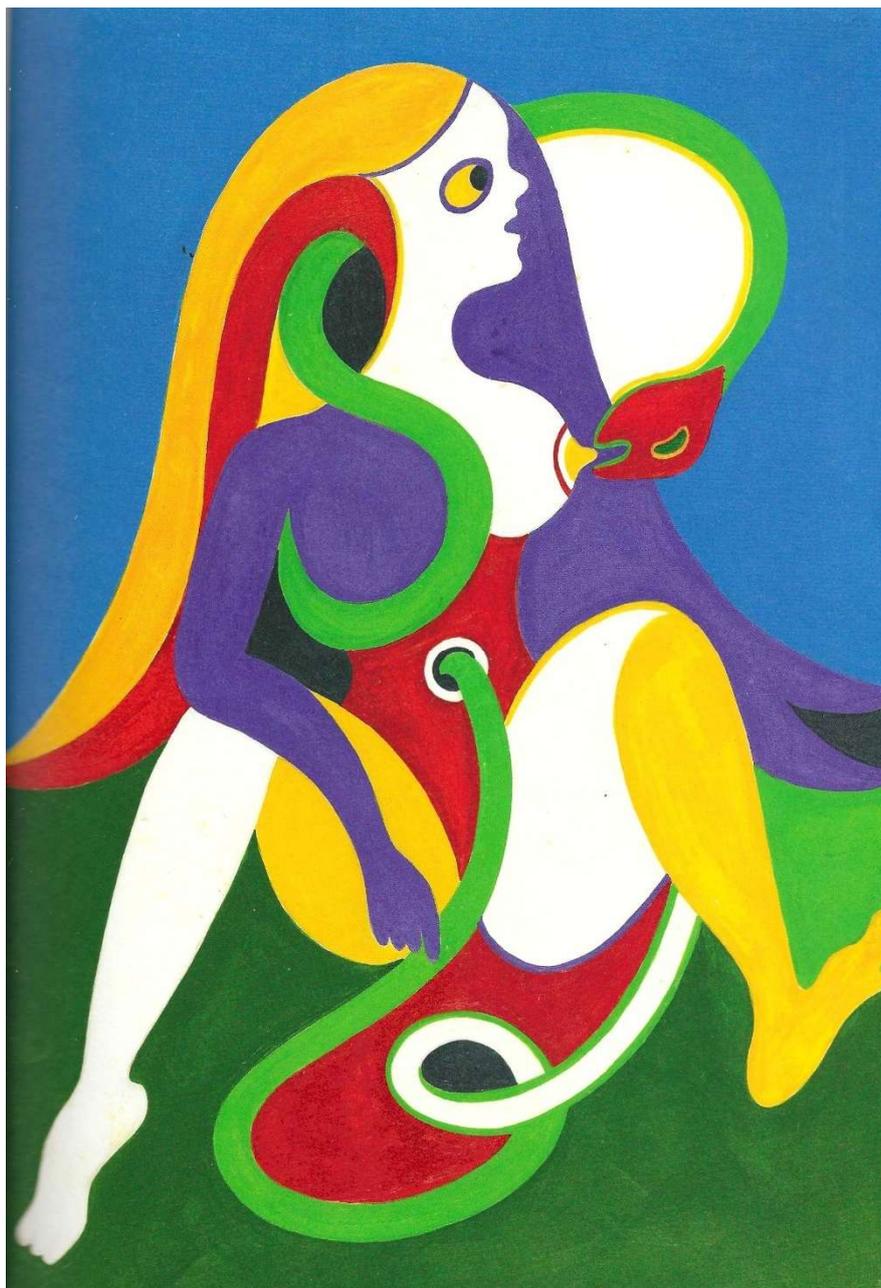


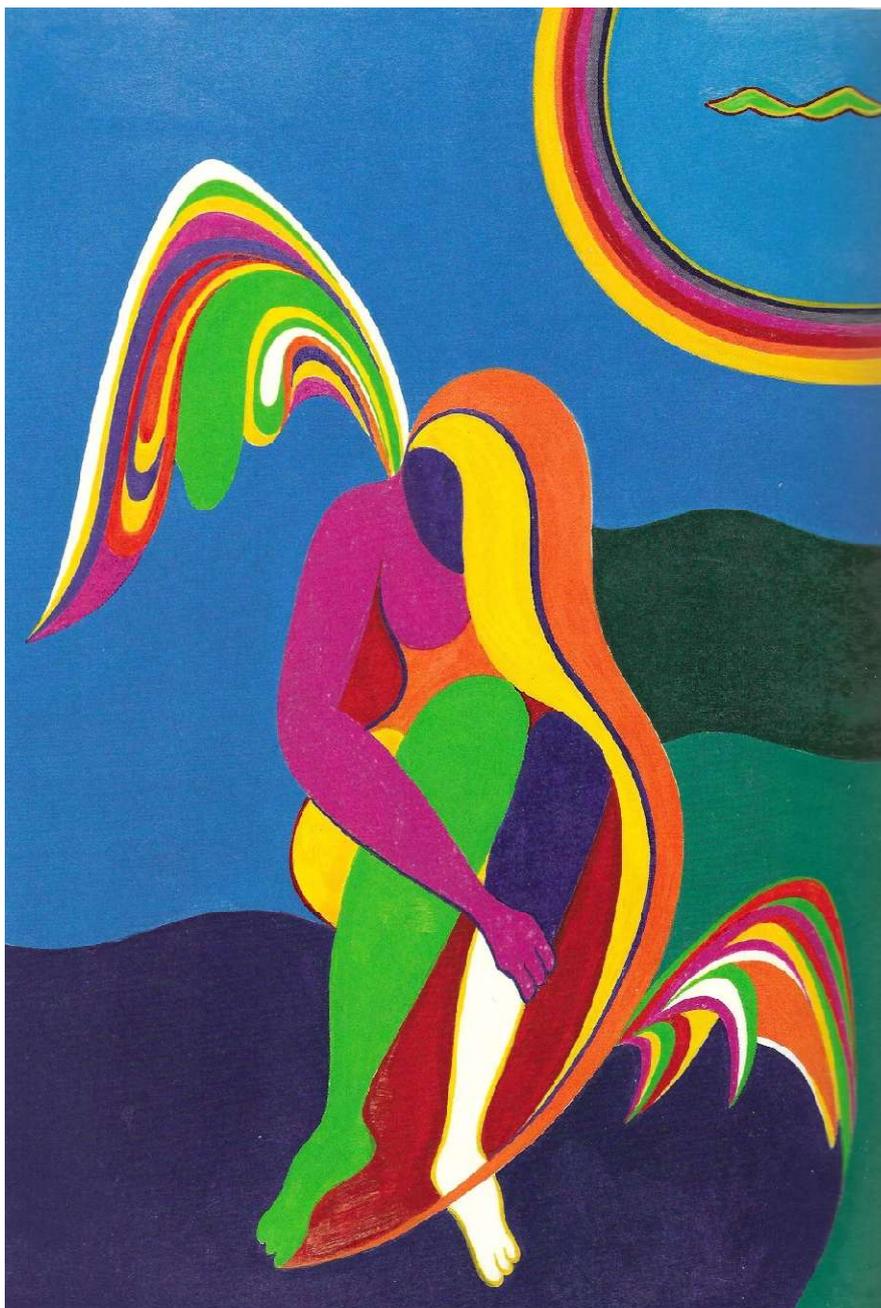
Figura 63 Soares, Teresinha. *Viver é Preciso I (Homenagem a Caetano Veloso)*, 1968. Fonte: *Quem tem medo de Teresinha Soares? (catálogo)*, 2017.



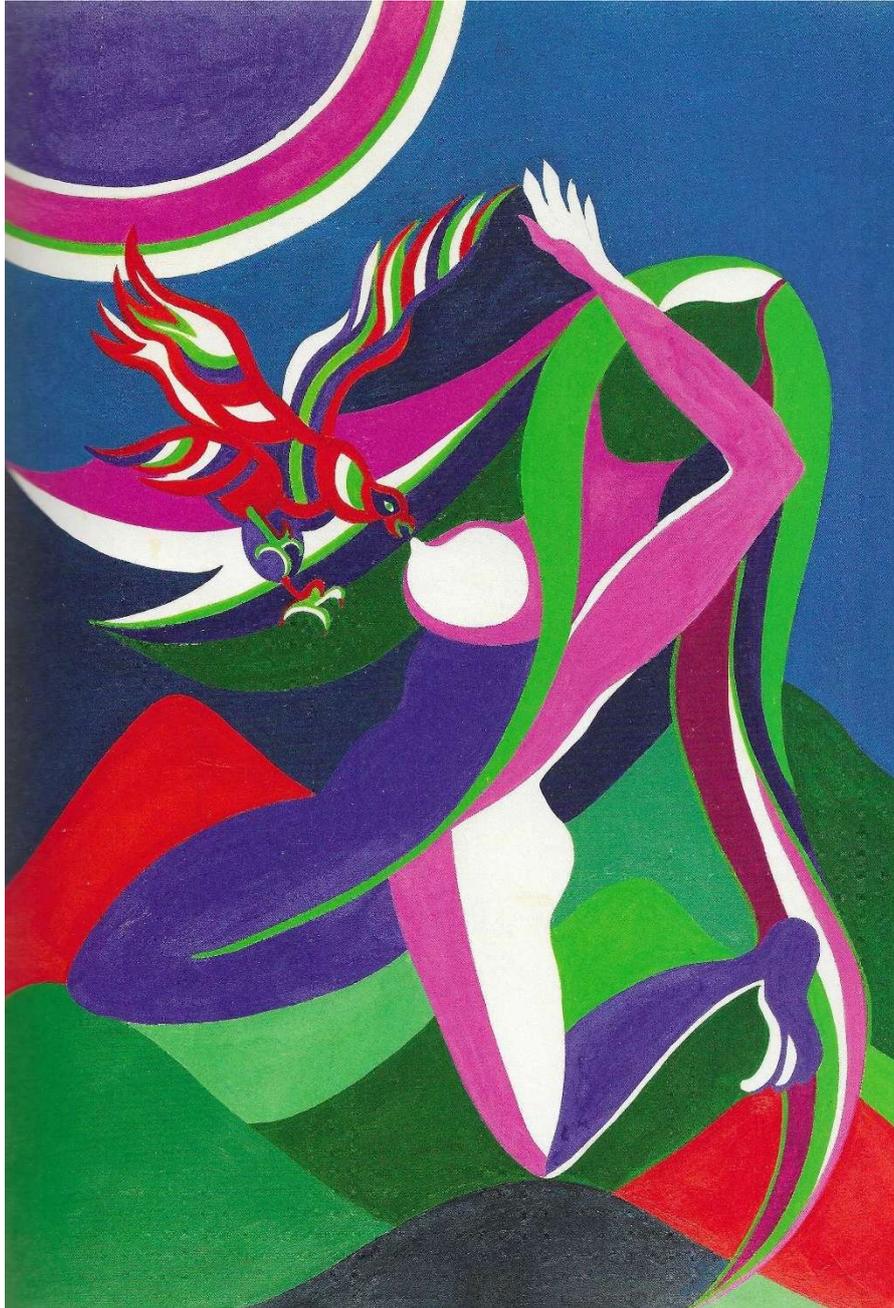
Figura 64 Soares, Teresinha. *Xifópagas Uterinas*, 1968. Fonte: MASP. Disponível em: [https://www.facebook.com/maspmuseu/photos/a.10150601159531025/10154700418816025/?type=3&locale=pt\\_BR](https://www.facebook.com/maspmuseu/photos/a.10150601159531025/10154700418816025/?type=3&locale=pt_BR)



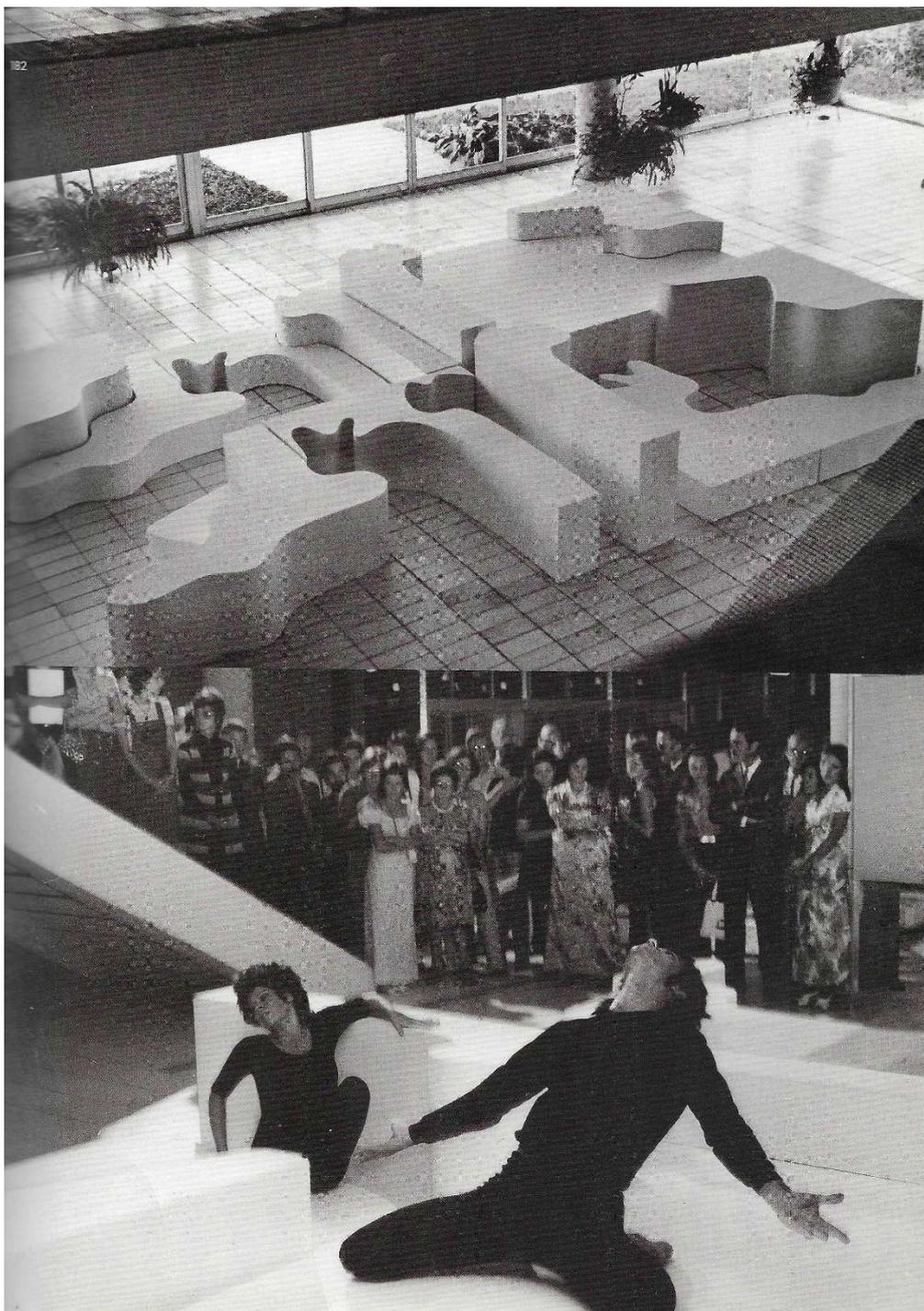
*Figura 65 Soares, Teresinha. Mulher-cobra, 1968. Fonte: Quem tem medo de Teresinha Soares? (catálogo), 2017.*



*Figura 66 Soares, Teresinha. Mulher-anjo, 1968. Fonte: Quem tem medo de Teresinha Soares? (catálogo), 2017.*



*Figura 67 Soares, Teresinha. Mulher-águia, 1968. Fonte: Quem tem medo de Teresinha Soares? (catálogo), 2017.*



*Figura 68 Soares, Teresinha. Corpo a corpo in cor-pus meus, 1970. Fonte: Quem tem medo de Teresinha Soares? (catálogo), 2017.*



Figura 69 Soares, Teresinha. Bandejas da performance-instalação *Um-dois feijão com arroz três-quatro farinha no prato, cinco-seis sal, sol e areia*, 1971. Fonte: CBHA.

Disponível em:

<http://www.cbha.art.br/coloquios/2018/anais/pdfs/06%20Mar%EDlia%20Andr%E9s%20Ribeiro.pdf>

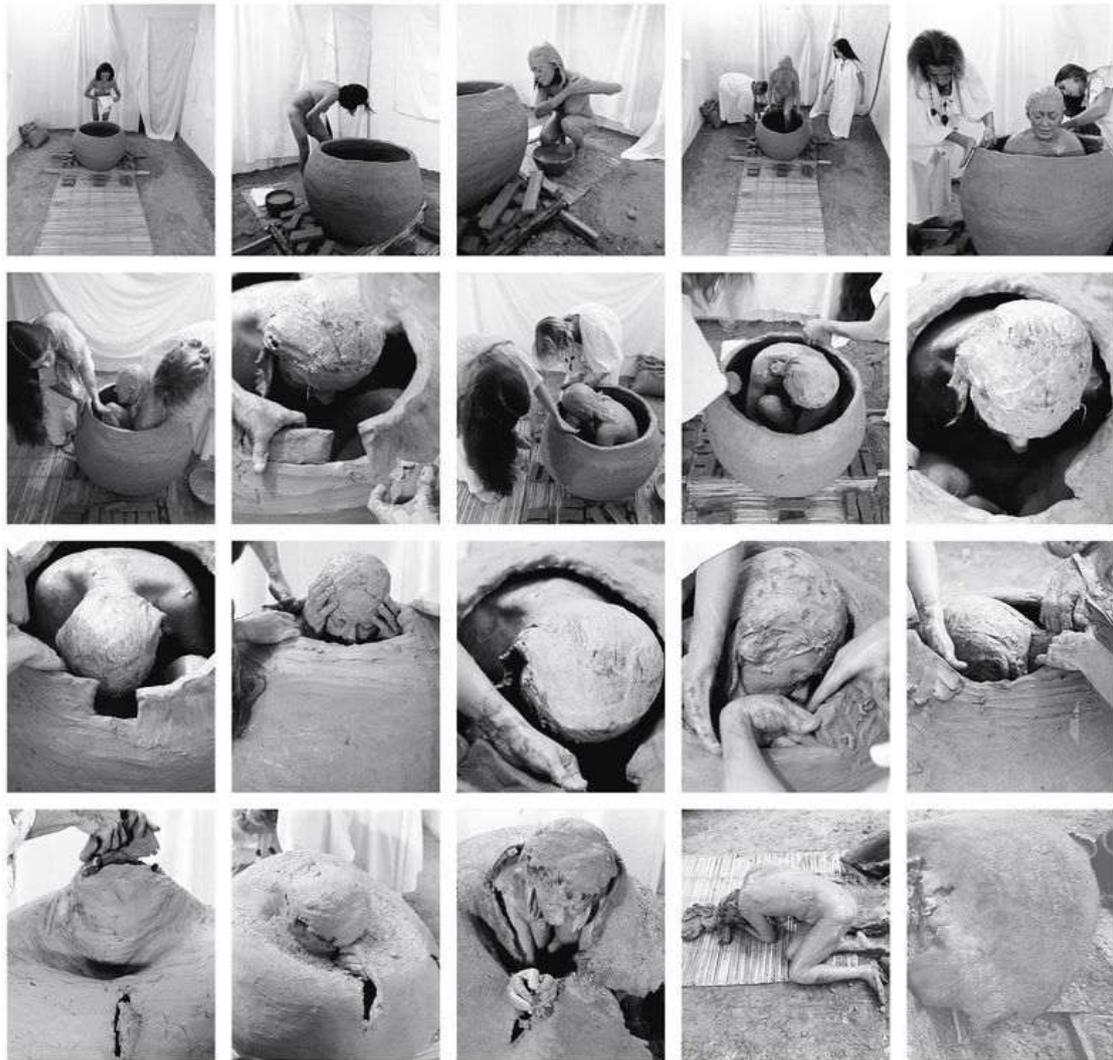


Figura 70 Tostes, Celeida. *Passagem*, 1979. Fonte: Hammer Museum. Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/passagem-passage>



Figura 71 X, Márcia. Sem título, 1980. Fonte: Márcia X (catálogo), 2013.



*Figura 72 X, Márcia. Abençoi este lar, 1998. Fonte: Márcia X (catálogo), 2013.*

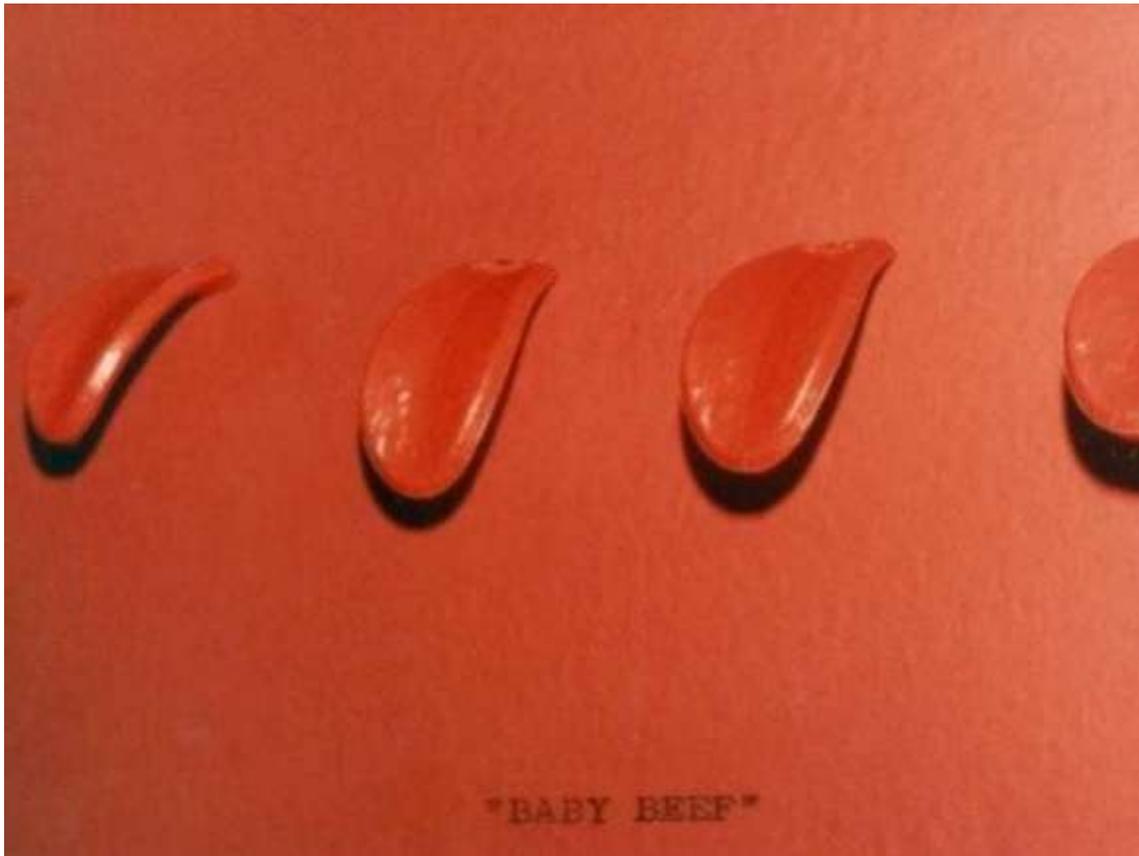


Figura 73 X, Márcia. *Baby Beef*, 1988. Fonte: PontoUrbe. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/2245?lang=pt>



Figura 74 X, Márcia. Fragmento da série *Fábrica Fallus*, 1992-97. Fonte: Revista Select. Disponível em

<https://www.facebook.com/revistaselect/photos/a.345066775538630/2129856253726331/?type=3>



*Figura 75 X, Márcia. Fragmento da série Os Kaminhas Sutrinhas, 1995. Fonte: Márcia X (catálogo), 2013.*



*Figura 76 X, Márcia. Registro de Lovely Babies, 1994-95. Fonte: Márcia X (catálogo), 2013.*



*Figura 77 X, Márcia. Registro de Lovely Babies, 1994-95. Fonte: Márcia X (catálogo), 2013.*

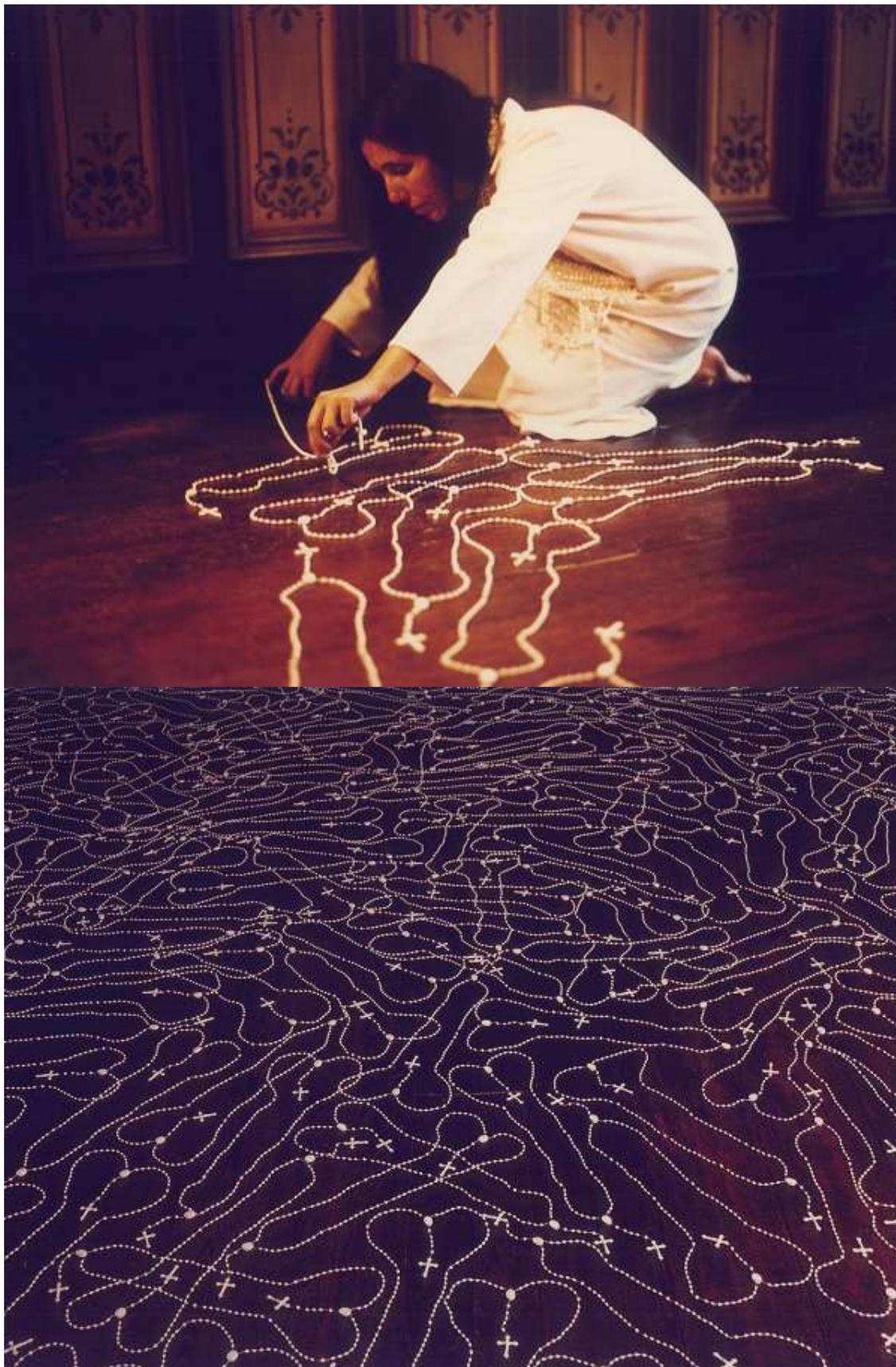


Figura 78 X, Márcia. Desenhando com terços, 2000-2003. Fonte: Márcia X Site.  
Disponível em: <http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=26>



Figura 79 X, Márcia. Boneca, 1996. Fonte: Márcia X Site. Disponível em: <http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=1&sObra=9>



*Figura 80 X, Márcia. Papai-papai, 1997-99. Fonte: Márcia X Site. Disponível em: <http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=1&sObra=5>*



Figura 81 X, Márcia. Reino Animal, 2000. Fonte: Márcia X Site. Disponível em: <http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=1&sObra=19>



Figura 82 X, Márcia. Fragmento da performance *Ação de Graças*, 2002. Fonte: Márcia X Site. Disponível em: <http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=22>



Figura 83 X, Márcia. Fragmento da performance *Pancake*, 2001. Fonte: Aventuras na História. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/reportagem/panacke-o-intenso-banho-de-leite-condensado-de-marcia-x.phtml>



*Figura 84 X, Márcia. Registro de Pancake, 2001. Fonte: Márcia X (catálogo), 2013.*

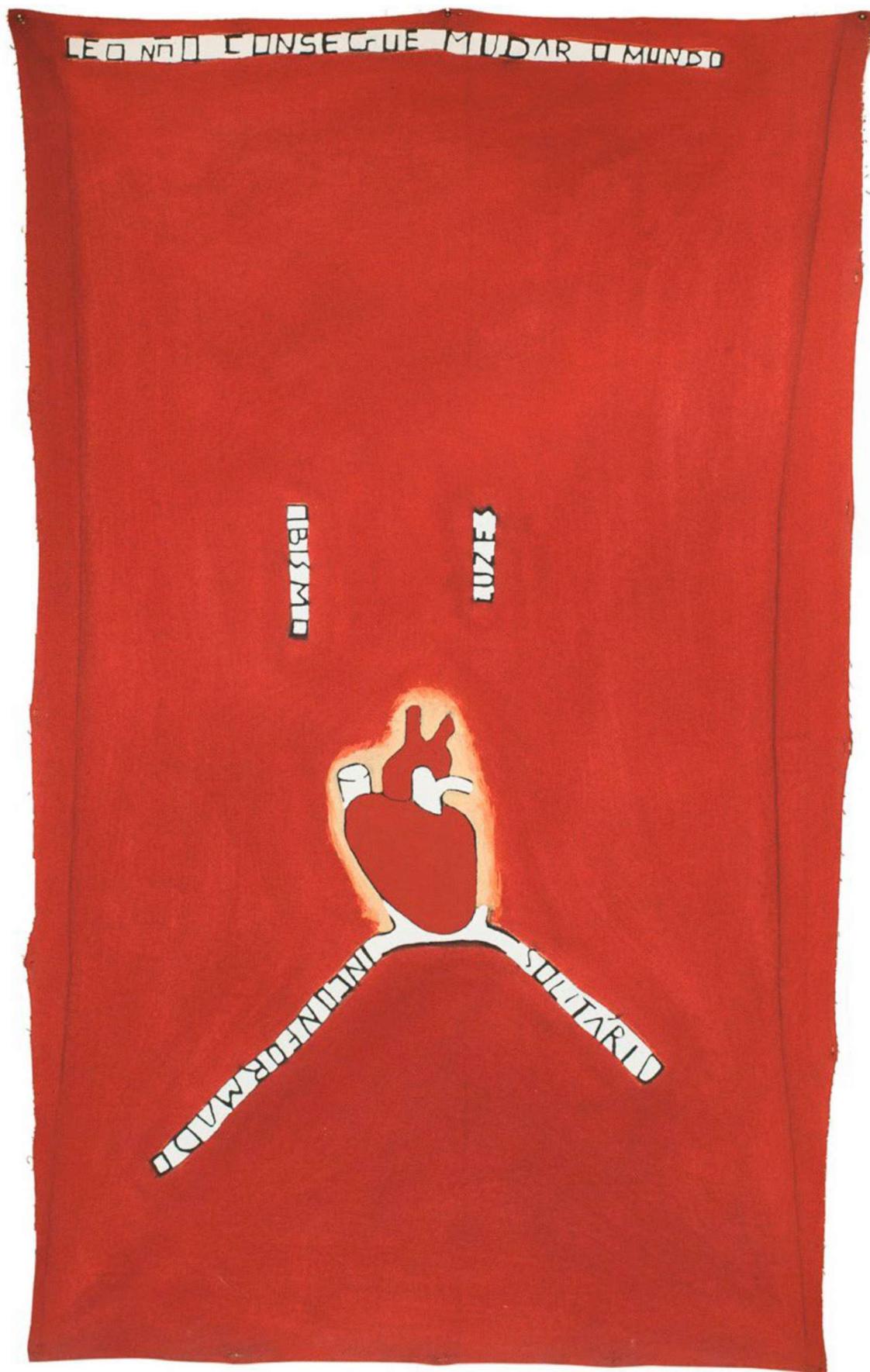


Figura 85 Leonilson. *Leo não consegue mudar o mundo*, 1989. Fonte: Concinnitas. Disponível em: [https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.e-publicacoes.uerj.br%2Fconcinnitas%2Farticle%2Fdownload%2F60717%2F39595%2F221392&psig=AOvVaw0hPz9kVW4iPq99-SNk\\_zse](https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.e-publicacoes.uerj.br%2Fconcinnitas%2Farticle%2Fdownload%2F60717%2F39595%2F221392&psig=AOvVaw0hPz9kVW4iPq99-SNk_zse)



Figura 86 Leonilson. *Leo não pode mudar o mundo*, 1991. Fonte: Leonilson, *corpo político* (catálogo), 2023.



Figura 87 Leonilson. 34 with scars, 1991. Fonte: X. Disponível em: Disponível em <https://x.com/marcelorodjr/status/1076984362967748608>

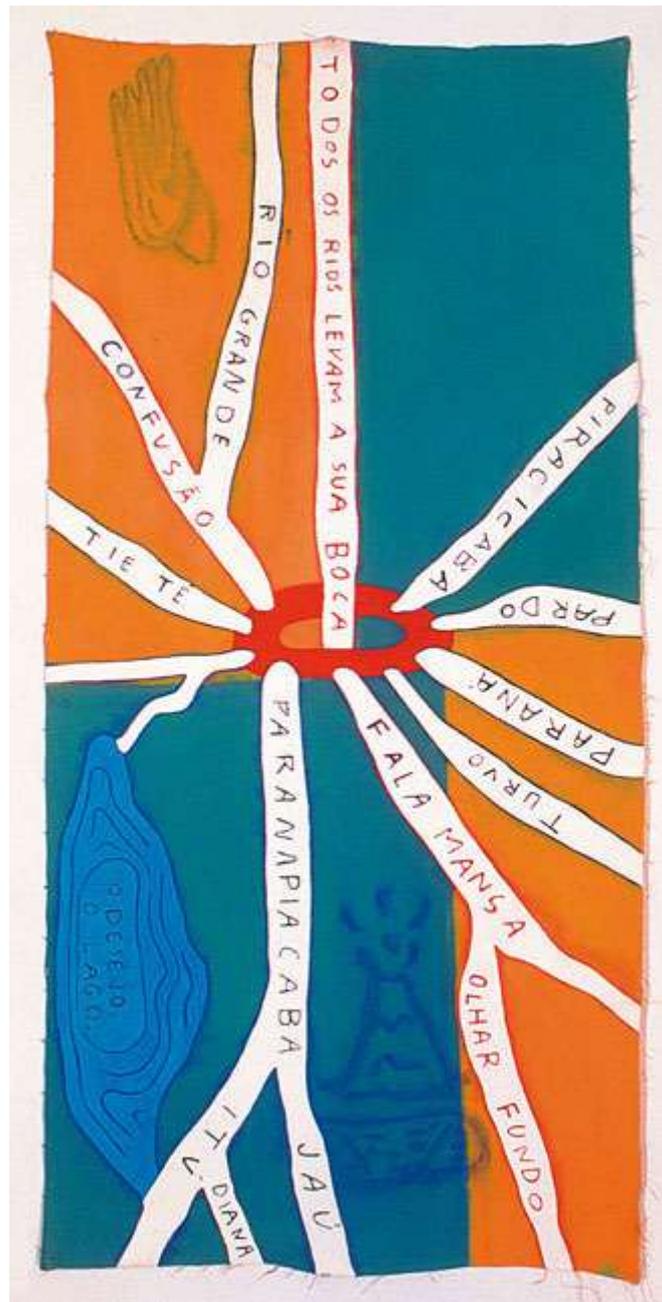


Figura 88 Leonilson. *Todos os rios levam à sua boca*, 1989. Fonte: *Arte Brasileira UTFPR*. Disponível em: <https://artebrasileirautfpr.wordpress.com/2011/07/01/como-vao-voces/leonilson-todos-os-rios-levam-a-sua-boca-1989/>

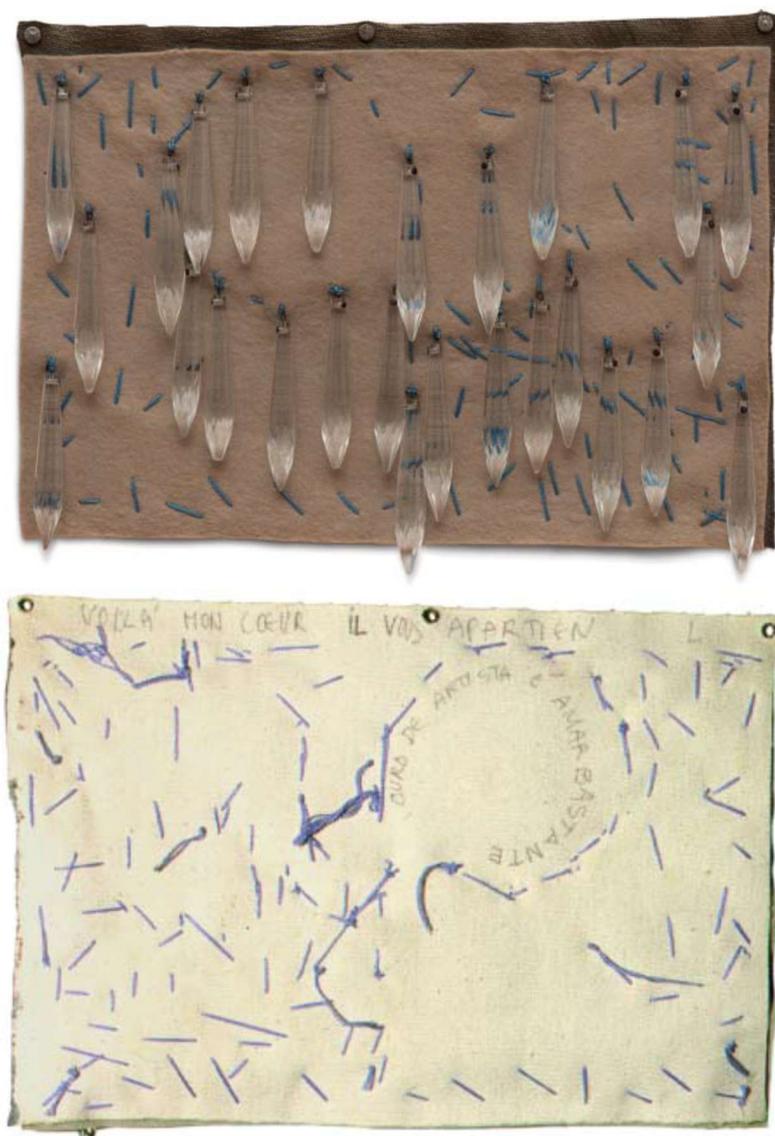


Figura 89 Leonilson. *Voilà mon coeur*, c.1989. Fonte: Leonilson, *Sob o Peso dos Meus Amores* (catálogo), 2012.



Figura 90 Leonilson. *Sob o peso dos meus amores*, 1990. Fonte: Leonilson, *Sob o Peso dos Meus Amores* (catálogo), 2012.



Figura 91 Leonilson. *I'm always provoking family's drama*, 1990. Fonte: Leonilson, *Sob o Peso dos Meus Amores* (catálogo), 2012.



Figura 92 Leonilson. *My love has green lips*, 1990. Fonte: Leonilson, *Sob o Peso dos Meus Amores* (catálogo), 2012.



Figura 93 Leonilson. *Isolado frágil oposto urgente confuso*, 1990. Fonte: Leonilson, *Sob o Peso dos Meus Amores* (catálogo), 2012.

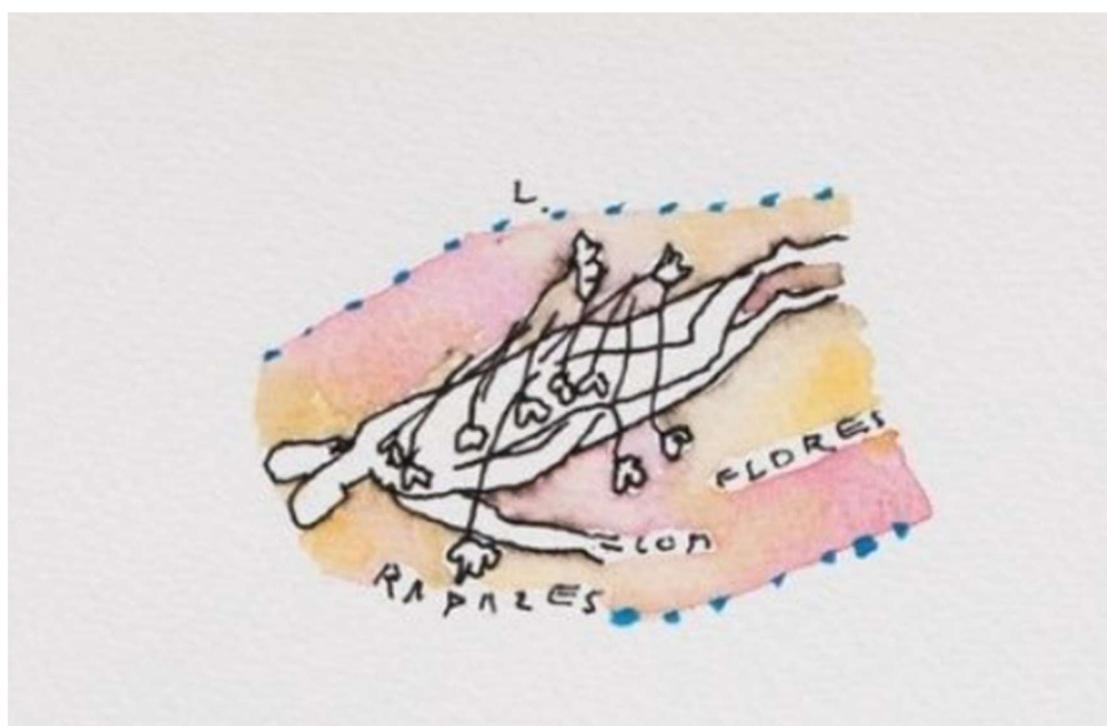


Figura 94 Leonilson. *Rapazes com flores*, 1990. Fonte: UOL. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/502503270905786145/>





Figura 96 Leonilson. *Dignity? Fragility: Desire*, 1991. Fonte: Leonilson, *corpo político* (catálogo), 2023.

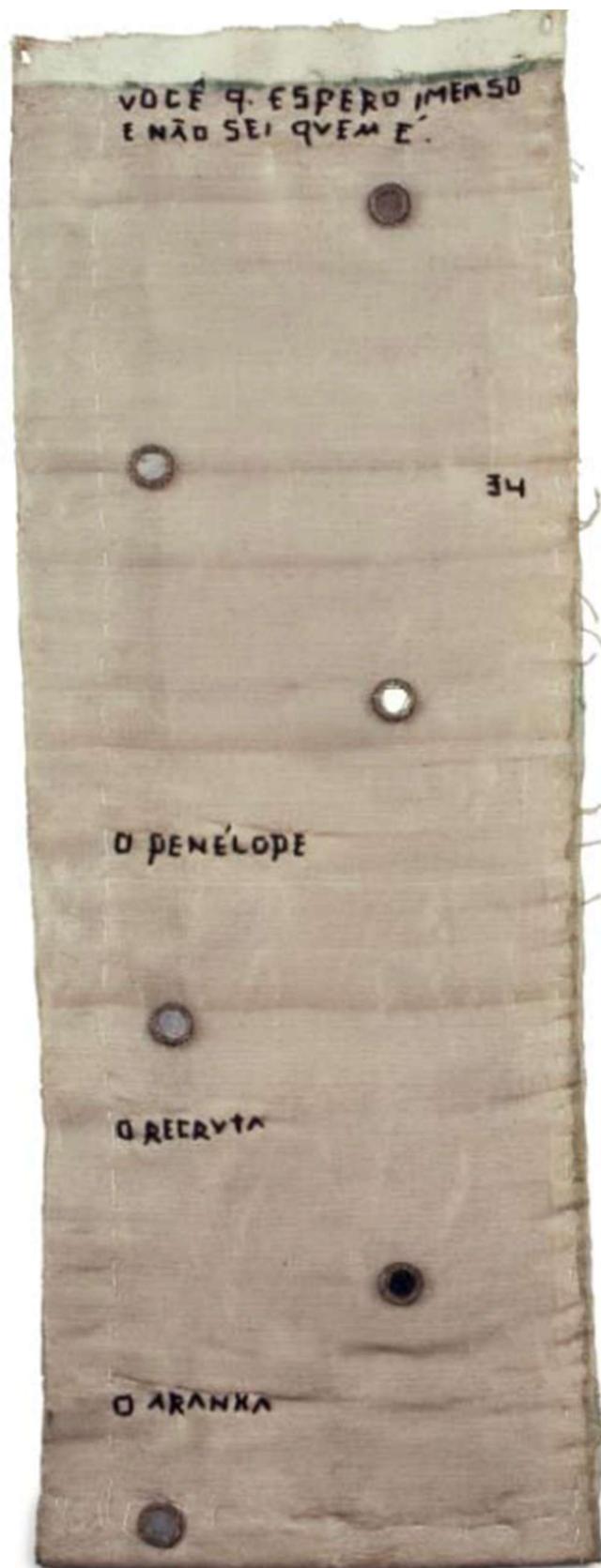


Figura 97 Leonilson. O Penélope, o Recruta, o Aranha, 1991. Fonte: Leonilson, *Sob o Peso dos Meus Amores* (catálogo), 2012.



*Figura 98 Leonilson. O Perigoso, 1992. Fonte: Leonilson, Sob o Peso dos Meus Amores (catálogo), 2012.*



Figura 99 Leonilson. Ninguém, 1992. Fonte: Leonilson, *Sob o Peso dos Meus Amores* (catálogo), 2012.

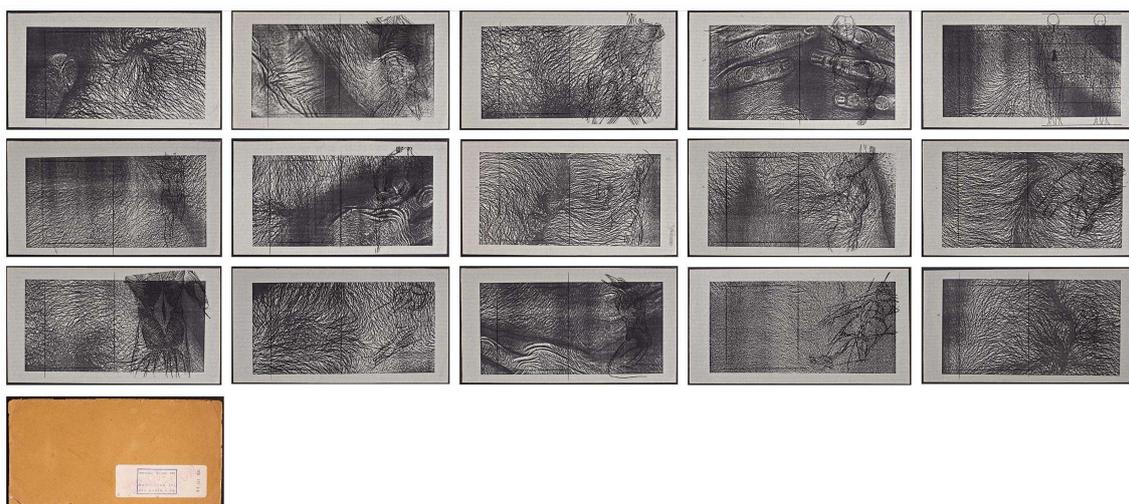


Figura 100 Jr, Hudson. Exercício de me ver, 1980-86. Fonte: Museo Reina Sofia. Disponível em <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/exercicio-ver-exercise-seeing-myself-0>



Figura 101 Jr, Hudinilson. Zona de Tensão, 1983. Fonte: 31 Bienal. Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/1336>



Figura 102 Parayzo, Lyz. Bixinhas. Fonte: Jornal O Globo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/por-que-lygia-clark-referencia-ainda-choca-conservadores-em-2020-quando-completaria-100-anos-24707739>



*Figura 103 Parayzo, Lyz. Têmpete magique, 2024. Fonte: Parayzo. Disponível em: [https://www.instagram.com/parayzo/reel/CfLqyws1Wq/?locale=ne\\_NP&hl=ar](https://www.instagram.com/parayzo/reel/CfLqyws1Wq/?locale=ne_NP&hl=ar)*



Figura 104 Parayzo, Lyz. Registro de Fato Indumento, 2015. Fonte: Prêmio Pipa.  
Disponível em: <https://www.premiopipa.com/paq/artistas/lyz-parayzo/>



Figura 105 Parayzo, Lyz. Registro de Manicure Política, 2016-2019. Fonte: Prêmio Pipa.  
Disponível em: <https://www.premiopipa.com/paq/artistas/lyz-parayzo/>



Figura 106 Uma das capas da publicação Chanacomchana, 1986. Fonte: Um Outro Olhar. Disponível em <https://www.umoutroolhar.com.br/2015/05/historia-lgbt-entrevista-com-cassandra.html/>



Figura 107 Marra, Jade. *Fragmento de Você faz/Eu desfaço*, 2018. Fonte: Jade Marra.  
Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BqhtqleBiTY/>



*Figura 108 Marra, Jade. Instrumento, 2018. Fonte: Mídia Ninja. Disponível em: <https://midianinja.org/fragmentos-vestigios-com-jade-marra/>*



Figura 109 Varejão, Adriana. Filho Bastardo, 1992. Fonte: WikiArt. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/adriana-varejao/filho-bastardo-1992>



Figura 110 Varejão, Adriana. *Filho Bastardo II*, 1997. Fonte: New City Brasil. Disponível em: <https://www.newcitybrazil.com/2022/06/27/emotional-voltage-inside-adriana-varejaos-unsettling-retrospective/>

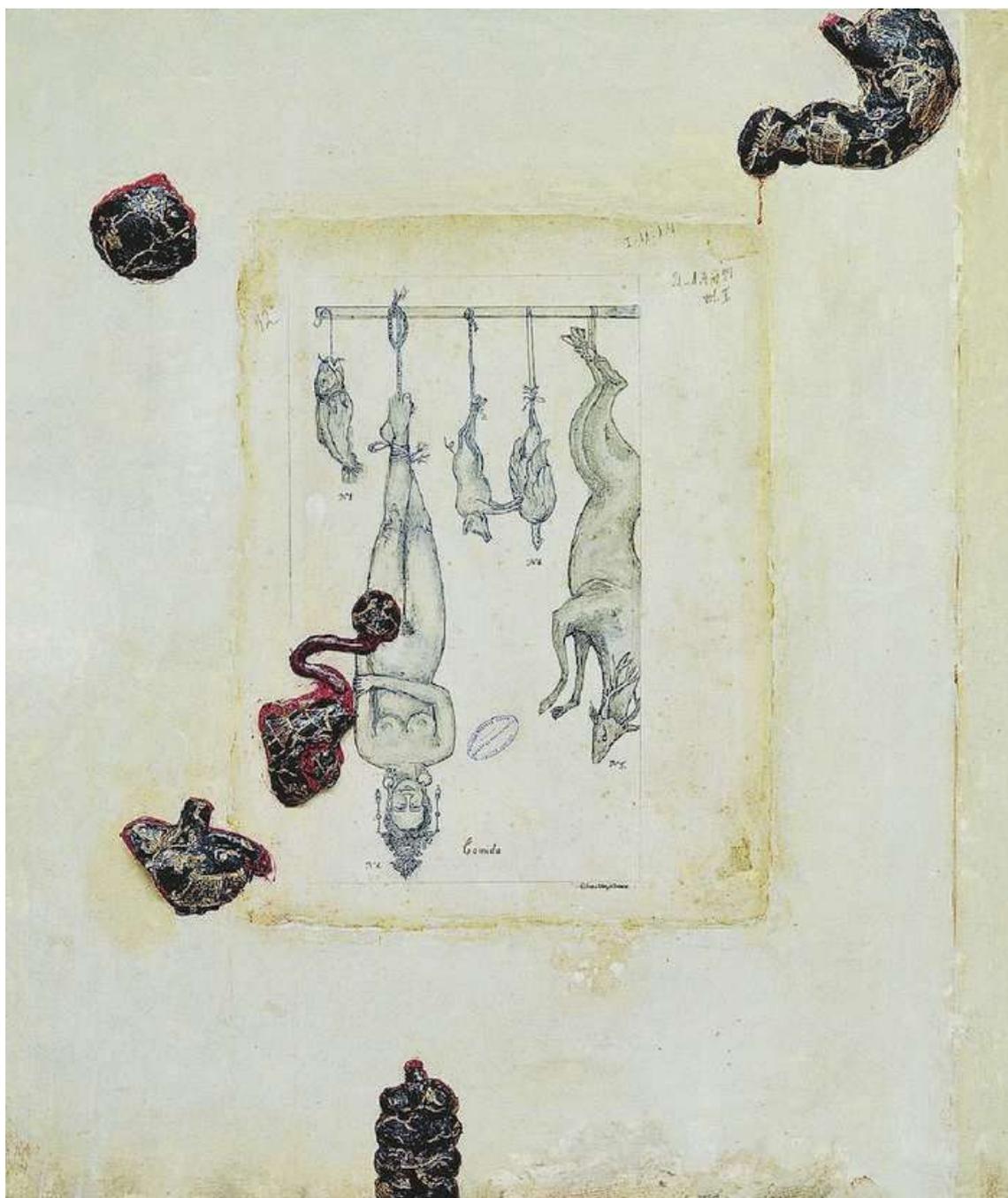


Figura 111 Varejão, Adriana. Comida, 1992. Fonte: Absurdinhos. Disponível em: <https://absurdinhos.wordpress.com/2013/01/17/exposicao-artista-plastica-adriana-varejao-inaugura-mostra-no-mam-rio/>

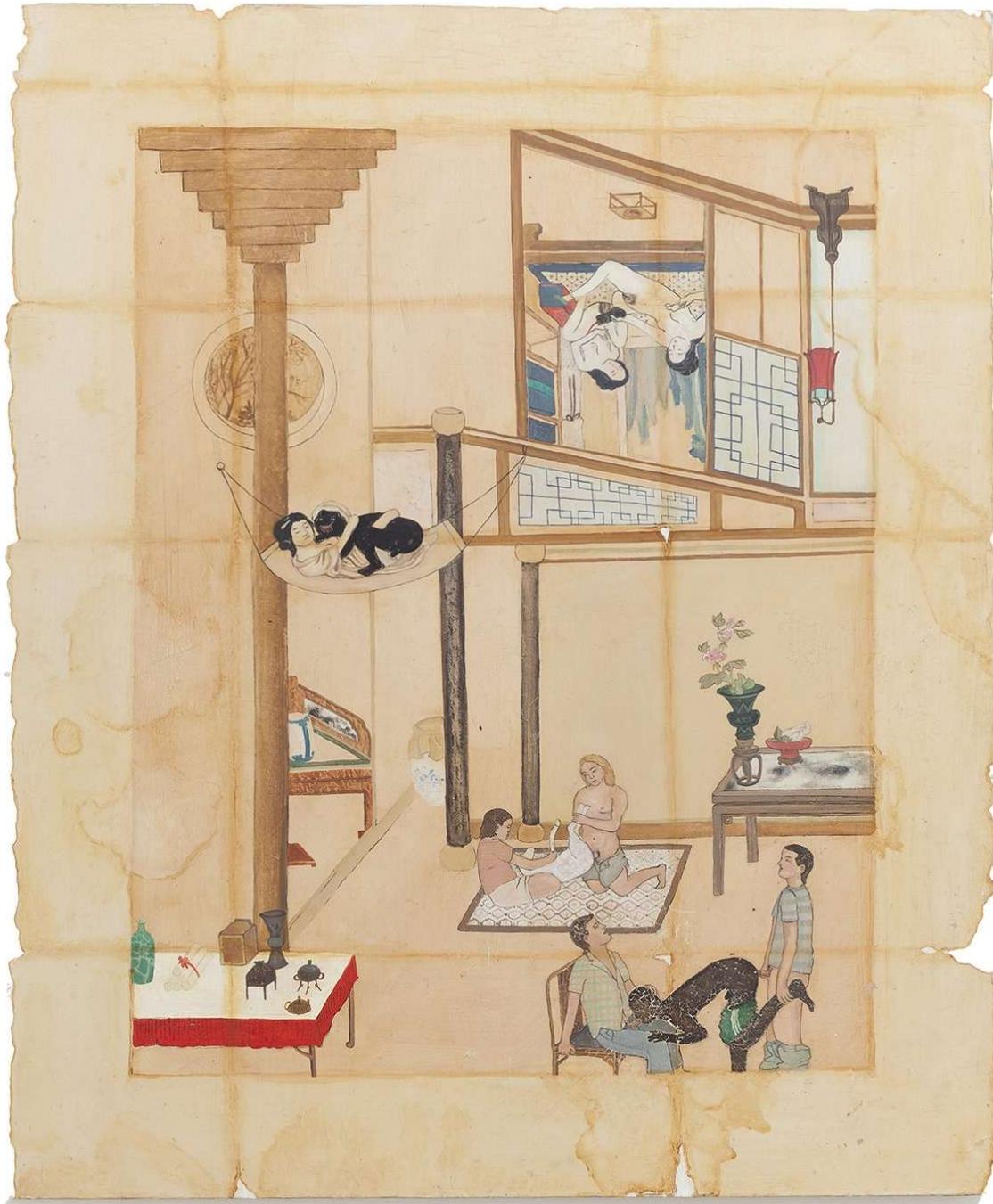


Figura 112 Varejão, Adriana. *Cena de Interior II*, 1994. Fonte: Revista Celeste.  
Disponível em: <https://select.art.br/censura-moralismo-contra-arte/>



Figura 113 Varejão, Adriana. *Éden (ou o Cu do Mundo)*, 1992. Fonte: Adriana Varejão.  
Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CEcBXFVNin/>



Figura 114 Lannes, Daniel. *Exporta*, 2010. Fonte: Prêmio Pipa. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/paq/artistas/daniel-lannes-pereira/>



Figura 115 Lannes, Daniel. *As Melhores Pernas do Brasil*, 2015. Fonte: Daniel Lannes. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BZwxc47HqGz/>

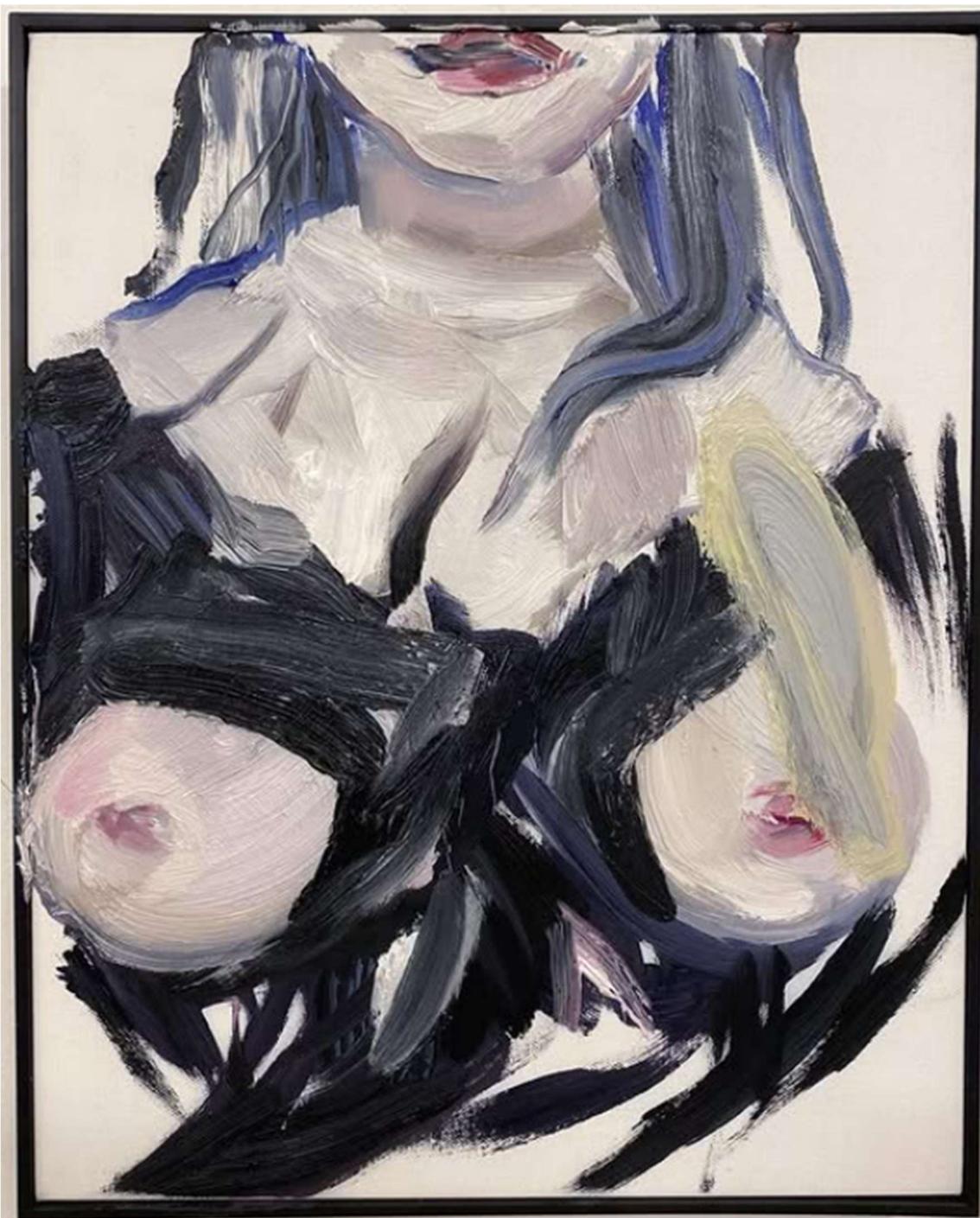


Figura 116 Lannes, Daniel. Venda, 2023. Fonte: Daniel Lannes. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CyweoMWv9o1/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CyweoMWv9o1/?img_index=1)



Figura 117 Lannes, Daniel. *Erase and rewind*, 2023. Fonte: Daniel Lannes. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/Ct2MLnSPAr-/?img\\_index=2](https://www.instagram.com/p/Ct2MLnSPAr-/?img_index=2)



Figura 118 Lannes, Daniel. *O Desejo como Performance*, 2023. Fonte: Daniel Lannes.  
Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CyMmsvHNT2t/>



Figura 119 Lannes, Daniel. *Le Couple Gris*, 2024. Fonte: Daniel Lannes. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/C5MCproOPpm/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/C5MCproOPpm/?img_index=1)

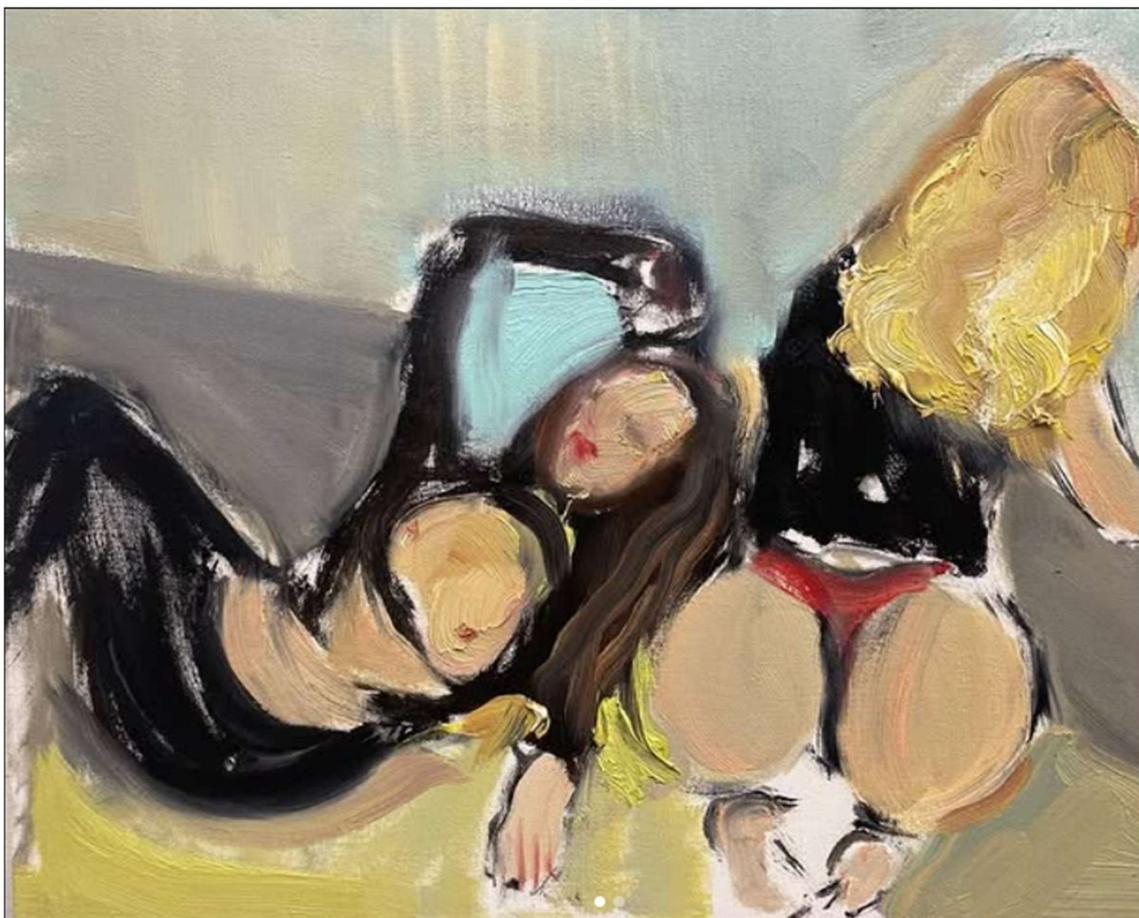


Figura 120 Lannes, Daniel. A Dúvida Ululante, 2024. Fonte: Daniel Lannes. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/C6L7PwgrJoY/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/C6L7PwgrJoY/?img_index=1)