

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES

JOSE DAVID ROJAS ABADIA

IDENTIDADES QUEER NO VÍDEO ARTE
UMA APROXIMAÇÃO BRASIL - COLÔMBIA

Uberlândia- MG

2018

JOSE DAVID ROJAS ABADIA

**IDENTIDADES QUEER NO VÍDEO ARTE
UMA APROXIMAÇÃO BRASIL - COLÔMBIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Artes.
Mestrado da Faculdade de Artes da Universidade Federal de
Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título
de Mestre em Artes.

Orientado por: Prof^a. Dra. Nikoleta Kerinska.

Área de concentração: Artes Visuais.

Práticas e processos em artes. Imagens em movimento.

Uberlândia-MG

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

- A116i
2018 Abadia, Jose David Rojas, 1989-
 Identidades Queer no vídeo arte: uma aproximação Brasil -
 Colômbia / Jose David Rojas Abadia. - 2018.
 135 f. : il.
- Orientadora: Nikoleta Kerinska.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
 Programa de Pós-Graduação em Artes.
 Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu>.
 Inclui bibliografia.
1. Arte - Teses. 2. Videoarte - Teses. 3. Homossexualismo e arte -
 Teses. 4. Arte latino-americana - Teses. I. Kerinska, Nikoleta. II.
 Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
 Artes. III. Título.

CDU: 7



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO

Identities queer no vídeo arte. A Uma aproximação Brasil-Colômbia

Dissertação defendida em 02 de março de 2018.

Profa. Dra. Nikoleta Kerinska - Orientador(a)

Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade – UFU

Prof. Dr. Frederico Tavares- UFOP

Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo principal o mapeamento e a análise das teorias queer que examinam o conceito da identidade e da sexualidade como referência para a construção de produção cultural. A partir destas teorias queer, se rastreia no decorrer da arte contemporânea vídeos de artistas que fazem referência, dentro de sua produção artística, às problemáticas de gênero e sexualidades não heteronormativas ou LGBT, especificamente sobre os conceitos de “Palavra”, “Corpo”, e “Autorretrato”. Estes referentes teóricos e artísticos convergem na produção de três obras audiovisuais que fizeram parte de uma exposição artística, onde foram exibidos os trabalhos resultado das pesquisas dos mestrados, composta por diferentes obras e técnicas - no caso desta pesquisa especificamente a exibição de três vídeos de autoria do mestrando, dentro museu de arte da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) -, os quais são base de análises dentro dos capítulos que constituem esta pesquisa. Iniciando com a análise da conformação da cultura queer e sua evolução até hoje, posteriormente analisa-se o vídeo “Censura” onde se estuda o uso da palavra como ferramenta estética e política, tanto dentro da obra como a base da conformação da cultura LGBT e os movimentos queer. Posteriormente consideram-se diferentes artistas conceituais que utilizam a palavra dentro de sua obra. Depois se analisa a obra “Quereres” e a relação entre os conceitos estudados pelas teorias queer, corpo, e desejo e a relação com o conceito de ciborgue formulado desde o feminismo. Finalmente se estuda a obra “Olhares”, onde se analisa o conceito de autorretrato e voyeur, observando a relação entre vídeo arte e as identidades queer em diferentes momentos. A análise dos vídeos estão ligados a obras artísticas que são referências e foram produzidas em diferentes momentos da arte de Brasil e Colômbia. No último capítulo se realizam as conclusões a respeito do processo de produção dos vídeos e os aportes que as teorias queer tem dado ao trabalho do artista, pensando a contribuição que a obra oferece dentro da produção de obras que abordem temáticas queer atualmente.

Palavras chaves: Queer, Vídeo arte, Identidades, Arte Latino Americana, Homossexualidade.

Resumen

La investigación tiene como objetivo principal el mapeamiento y análisis de las teorías queer que examinan el concepto de identidad y de sexualidad como referencia para la construcción de producción cultural. A partir de estas teorías queer, se rastrea en el transcurso del arte contemporáneo vídeos de artistas que hacen referencia, dentro de su producción artística, las problemáticas de género y sexualidad no heteronormativa o LGBT, específicamente sobre los conceptos de “Palabra”, “Cuerpo”, y “Autorretrato”. Estos referentes teóricos y artísticos convergen en la producción de tres obras audiovisuales que hicieron parte de una exposición artística, donde fueron exhibidos los trabajos de investigación resultado de los estudiantes de la maestría, compuesta por diferentes obras e técnicas - en el caso de esta investigación concretamente, la exhibición de tres videos de autoría del artista, dentro del museo de arte de la Universidad Federal de Uberlândia (UFU) -. Los cuales son la base de análisis dentro de los capítulos que constituyen esta investigación en el que se utilizó el recurso del videos como lenguaje artístico. Iniciando con el análisis del primer video “Censura” donde se examina el uso de la palabra como herramienta estética y política, tanto dentro de la obra como en la base de la conformación de la cultura LGBT y de los movimientos queer, después se consideran diferentes artistas conceptuales que utilizan la palabra dentro de su obra. Después se analiza la obra “Querer” y la relación entre los conceptos estudiados por las teorías queer, cuerpo, y deseo frente a la relación con el concepto de ciborgue planteado en el feminismo. Finalmente se estudia la obra “Olhares” donde se analiza el concepto de voyeur y auto retrato y la relación entre video arte y las identidades queer en diferentes momentos de arte de Brasil y Colombia. En el ultimo capítulo se realizan las conclusiones con respecto a la producción de los vídeos e los aportes que las teorías queer han dado al trabajo del artista, pensando en la contribución que la obra ofrece dentro de la producción de obras que abordan temáticas queer actualmente.

Palabras clave: Queer, Video arte, Identidad, Arte Latino Americana, Homosexualidad.

LISTA DE FIGURAS

Figura. 1 Transgulaciones. 2015.....	15
Figura 2. Protesto organizado por Queer Nation pela igualdade de direitos em Huston, Estados Unidos em janeiro de 1991.....	32
Figura. 3. Fotograma da obra “Censura”	48
Figura. 4. Fotograma da obra “Censura”	49
Figura. 5 . Fotograma da obra ”Censura”.....	51
Figura 6. Fotograma da obra “Censura”.....	55
Figura 7. Fotograma da obra “Anti Censura”.....	59
Figura 8. KOSUTH. J. ”Arte como ideia como ideia”. 1967.	61
Figura 9. KOSUTH. J. "Glass Words Material Described". 1965.	62
Figura.10. Fotogramas da obra. FRANÇA. R. “Preludio de uma norte anunciada”. 1991.....	64
Figura. 11. Fotogramas da obra. FRANÇA. R. “Preludio de uma norte anunciada”. 1991.....	66
Figura. 12. Fotograma da obra. ECHEVERRY. S. “Anoche mataron un travesti” . 1993.	68
Figura. 13. Fotograma da obra. ECHEVERRY. S. “Anoche mataron un travesti” . 1993.	69
Figura 14. Fotograma da obra “Quererres”.....	71
Figura 15. Fotograma da obra “Quererres”	75
Figura 16. Fotograma da obra “Quererres”.....	79
Figura 17. Fotograma da obra “Quererres”	82
Figura 18. Fotograma do video ORLAN. “Succesful Operation”. 1990.....	85
Figura 19. Fotograma do video ORLAN. “Succesful Operation”. 1990.....	87
Figura. 20. Fotograma do vídeo DE MEDEIROS. V. “Sergio Simone”. 2007-2014.	89
Figura. 21. Fotograma do vídeo. DE MEDEIROS. V. “Sergio Simone”. 2007-2014.	91
Figura 22. Publicidade do evento La Fulminante Cabaré. GRANADOS. N. 2015.	94
Figura 23. Fotogramas dos vídeos “Maternidad obligatoria” e “ Meneo Libertario”. GRANADOS. N. 2011.	96
Figura 24. Fotograma da obra “Olhares”.....	99
Figura 25. Fotograma da obra “Olhares”	100
Figura 26. WILSON. M. I make up the image of my perfection/i make up the image of my deformity. 1974.	111
Figura. 27. WILSON. M. De-formation. 1974.....	112

Figura. 28. WILSON. M. Posturing, Male impersonator. 1973.....	114
Figura. 29. JUNIOR. H. Cadernos de Referência. 1980.	115
Figura. 30. JUNIOR. H. Exercício de me ver. 1989.....	117
Figura. 31. JUNIOR. H. Exercício de me ver. 1989.....	118
Figura. 32. ROJAS. M. David. 2005.	121
Figura. 33. ROJAS. M. Serie Faenza. 1979.	122
Figura. 34. ROJAS. M. Sobre Porcelana. 1979.....	124

SUMÁRIO

PRÓLOGO	13
CAPÍTULO 1: Cultura queer como fundamento teórico.	20
1. 1. Diferenças entre a cultura Queer e a cultura LGBT.	26
1. 2. Performatividade a partir da saída do armário.....	29
1. 3. Evolução dos movimentos queer a partir da crise HIV e a crítica ao mercado das estéticas gay.	31
CAPÍTULO 2: A palavra como ferramenta queer: Obra Censura/Anti Censura.	46
2. 1. Usos da palavra na obra “Censura”.	48
2. 2. Construção do conceito “hétero” e “Homo” no vídeo “Censura”.	52
2. 3. Referências artísticas.	59
CAPÍTULO 3: O corpo como espaço de transgressão: Obra Quereres.	70
3. 1. A imagem do Corpo.	72
3. 2. O desejo como articulador entre o corpo e o ciborgue.	77
3. 3. Referências artísticas.	83
CAPÍTULO 4: O autorretrato como exploração Queer: Obra Olhares.	98
4. 1. O Autorretrato como prática de reconhecimento.	101
4. 2. O Voyeur como exercício de observar e ser observado.	106
4. 3. Referências Artísticas.	110
EPÍLOGO.	126
REFERÊNCIAS.	129

A presente pesquisa é dedicada a todas aquelas vozes que pela indiferença, preconceito e ignorância tem sido silenciadas; a os estranhos, aos inconformes, aos *freaks*, às drags, às travestis, às maricas, às lésbicas, aos monstros, as Outros, às bixas, às pretas, às faveladas, às afeminadas, às locas, a todo aquele que se tem sentido diferente, aos 405 LGBT assassinados na Colômbia nos últimos 4 anos, aos 1.264 no Brasil.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer a todas as pessoas e instituições que fizeram o possível para a produção desta pesquisa, começando com a Organización dos Estados Americanos (OEA) a qual fez possível, num primeiro momento, o ingresso no mestrado, à Universidade Federal de Uberlândia e o programa de pós-graduação em Artes. A cada um dos professores que acompanharam este percurso, sobretudo à minha orientadora Nikoleta Kerinska por seu acompanhamento e sábias palavras.

À minha querida família e, sobretudo, à minha amada mãe, quem em cada passo, cada decisão e cada pensamento esteve presente incondicionalmente, a Hugo quem tem sido meu companheiro e amigo e quem foi quem mais pressão fez para que realizara a pesquisa fora, por sua compreensão, carinho, e objetividade no momento em que mais precisava.

Às incríveis pessoas que tenho conhecido em Uberlândia, os quais compartilharam comigo palavras de sabedoria e afeto, sobre todo a Maria Fernanda, Camila, Giovanna, a Carol, o Tulio e o Eduardo. A galera colombiana e Latino-americana que se transformo na minha família aqui no Brasil: Edwin, Alejandro, Miguel, Nora, Alan, Fernando, Diego, e Marvin.

Emfim a cada uma das pessoas que neste processo têm cruzado o meu caminho e que de alguma maneira tem ajudado a transformar esta experiência em algo especial.

“É urgente e imprescindível no século XXI uma rebelião de corpos”
Beatriz Preciado

Manifesto contra-sexual. 2002.

PRÓLOGO

Esta dissertação é centrada na produção de três trabalhos artísticos de vídeo arte que investigam o conceito “queer”. Este conceito nasce com os movimentos feministas e LGBT¹ dos anos oitenta, após a crise do HIV nos Estados Unidos e o neoconservadorismo promovido por mandatos de extrema direita do presidente norte americano da época, Ronald Reagan, e a primeira ministra do Reino Unido, Margaret Thatcher. Nesse momento, as políticas governamentais não consideravam os direitos das minorias sexuais. O termo ‘queer’ é utilizado inicialmente para referir-se desdenhosamente aos homossexuais. Seu significado em inglês é traduzido para o português como ‘estranho’, mas também como “aberração” ou “fora do normal”. Posteriormente, os ativistas LGBT se apropriam desta palavra para se designar e identificar fazendo frente à cultura homofóbica e machista. Neste contexto os ativistas LGBT se estruturam melhor para lutar por direitos fundamentais e igualdade de benefícios, dando visibilidade à sua luta por meio de diversas ações entre as quais estão as marchas no mundo inteiro.

Estas estruturações de identidades LGBT fazem eco dentro de instituições acadêmicas começando a dar pautas para os intelectuais pensarem o que está fora da heteronormatividade. O ou a queer se denominam fora dos regimes estabelecidos cultural e politicamente, onde se impõe um gênero baseado em nosso corpo.

Filósofos, sociólogos e psicólogos entre outros acadêmicos de diferentes áreas, planteiam a transformação social das identidades e a abertura a diferentes orientações sexuais independentemente da corporeidade, rechaçam a classificação dos indivíduos em categorias fixas e consideram que todas as estruturas de gênero são aprendidas performativamente, e, portanto, podem ser desaprendidas e desconstruídas. Grandes autores das teorias queer como Butler (1991. 1993. 2002. 2007), Preciado (2002. 2008. 2009. 2010. 2011), Andalzua (1990), Lopes Louro (2000) Miskolci (2009), Phelan (1993), Wittig (1992), entre outros, tem realizado aportes teóricos com respeito à necessidade de reestruturar os limites entre corpo e gênero e a desaparecimento de margens entre identidades socialmente definidas como norma (heterossexualidade) e as “abjetas” (LGBT).

¹ O uso de esta sigla nasce nos anos 90 com as iniciais das palavras Lésbicas, Gais, Bissexuais e Transexuais, mas o termo tem sido resultado de uma grande evolução onde foram adicionando mais letras com o fim de incluir a diversas

Estes autores são a base teórica para a formulação da presente pesquisa. Suas reflexões têm inspirado diversos tipos de manifestações e produções tais como blogs, fanzines, festivais de cinema, e encontros culturais e artísticos. Assim, as teorias queer têm permeado as artes plásticas e visuais, produzindo um eco em alguns artistas, que abordam a questão de gênero, a sexualidade e da identidade.

Esta pesquisa abordou diferentes perspectivas teóricas e produções artísticas audiovisuais que permitiram obter os seguintes objetivos:

1. Produzir três obras artísticas demarcadas dentro da linguagem audiovisual, elaboradas a partir da pesquisa teórica ao redor das teorias queer, que serão a base estrutural dos diferentes capítulos da dissertação.
2. Analisar as diferentes teorias queer, principalmente dentro do trabalho de autores como Judith Butler e Beatriz Preciado para levantar o conceito de corpo, de gênero de desejo/prazer e de identidade.
3. Mapear estes conceitos em diferentes obras de arte, e propor cruzamentos conceituais com minha produção.
4. Realizar uma exposição artística dos trabalhos produzidos durante esta pesquisa.

Desta forma o objetivo geral da pesquisa é produzir obras de vídeo arte, que se estruturam em torno de um corpo teórico que nasce de conceitos e problemas tratados nas teorias de gênero e nas teorias queer.

Uma primeira aproximação com relação a elementos que abarca esta pesquisa foi um trabalho pictórico chamado “*Transgulaciones*”, o qual foi uma exploração a partir de fotografias de retratos de drag queens, transformadas em pinturas estruturadas a partir da forma geométrica do triângulo, forma utilizada na época da Segunda Guerra Mundial para “catalogar” e identificar personas homossexuais nos campos de concentração. Este ultimo trabalho produziu motivação

para seguir abordando o tema, convergindo então numa exploração pratico-teórica que indaga conceitos operatórios virados a formas áudio visuais das práticas e teorias queer.

Figura. 1 Transgulaciones. 2015



Fonte: Arquivo do autor (2016)

Posteriormente com a aprovação no curso de mestrado na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), tive a oportunidade de interagir com varias pessoas de diferentes idades que se identificam como pessoas LGBT. Assim, percebi que além de ter conhecimento de que Brasil é

um dos países com mais altos níveis de homofobia, a comunidade LGBT da cidade é aberta e tenta expressar sua liberdade com diferentes movimentos socioculturais, tanto dentro como fora da universidade, com grupos de pesquisa, peças de teatro, festas, e performances nos espaços públicos, dentre outros. Precisamente como forma de rechaço a continua homofobia, machismo e preconceito.

Inicialmente comecei por construir uma pesquisa a partir destas manifestações culturais dentro as artes, o que me levou às leituras iniciais sobre cultura LGBT e ao termo “queer”. Assim encontrei a maneira de estruturar meu trabalho como artista, focado na produção de vídeo arte, com alguns dos pensamentos que determino pertinentes dentro das teorias queer. Estabelecendo como justificativa minhas experiências como indivíduo dentro da cultura LGBT, as linhas teóricas sobre o termo “queer” e a própria produção de vídeo arte.

Esta exploração está composta de três vídeos intitulados por três verbos que considero importantes como indivíduo e como artista plástico e visual, que serão à base de estudo da dissertação: censurar, como ato de aprovação ou desaprovação visando à proteção dos interesses de um grupo de poder, assim na obra intitulada “Censura” o que se procura é visibilizar como nós indivíduos LGBT somos privados de liberdades a partir da classificação como “outros” desde poderes hegemônicos como a igreja ou estado; querer como desejo, vontade ou intenção de fazer que intitula o vídeo “Querer” onde se representa a intenção do indivíduo queer de mudar estas classificações desde o corpo e o desejo, e olhar, como ato de observação atenciosa, para encarar estas mudanças que intitula o vídeo “Olhares” que representa esse olhar tanto interno para o indivíduo mas também para o outro em relação ao meu desejo.

A estrutura se fundamenta desde o cruzamento de referências teóricas e artísticas transversais em cada obra e que por sua parte cada um dos vídeos tenta criar uma conexão entre experiências pessoais e experiências que provavelmente cada indivíduo LGBT tem experimentado em seu auto reconhecimento, partindo assim do particular ao geral.

Assim, no primeiro capítulo se realiza uma exploração da evolução e o conceito do Queer como referência conceitual e a cultura queer como fundamento teórico para analisar as diferenças entre cultura queer e cultura LGBT, já que para o trabalho artístico é importante entender que enquanto

a cultura LGBT procura a igualdade de direitos frente á heterossexualidade, a cultura queer procura questionar as categorias de sexo, gênero, classe, entre outras e que nos vídeos esta ideia é transversal; posteriormente definir o conceito de performatividade e sua relação com a “saída do armário”, e como este ato performativo constitui a cultura LGBT e consequentemente uma economia a partir do chamado dinheiro rosa ou “economia gay”, que será analisado para entender constituição de uma cultura capitalista ao redor do consumidor LGBT, e finalmente se mapeia a evolução dos movimentos culturais queer e sua influência na construção cultural local tanto no Brasil como na Colômbia

No segundo capítulo se analisa a primeira obra: “*Censura*” realizada no ano 2016, trata-se de uma obra composta por dois vídeos, que se enfrentam mutuamente no espaço expositivo. É resultado do análise do conceito “palavra” e seu uso para definir e classificar, neste caso, indivíduos segundo sua orientação sexual. A obra nasce com a intenção de refletir sobre o uso “inadequado” o depreciativo de palavras como “maricon”, “bixa”, “veado”, entre outras que se tornam lugares de resistência a partir da apropriação das mesmas contra esse sistema que julga. Esta obra apresenta a aparição e definição do conceito palavra, as teorias sociais que influenciaram o processo de dicotomia entre “homo” e “hétero” sexualidade e finalmente o análise das obras dos artistas que são referência da obra: o artista conceitual norte americano Joseph Kosuth, o artista brasileiro Rafael França e o artista colombiano Santiago Echeverry.

Na segunda obra intitulada “*Quereres*”, abordam-se questões relacionadas ao conceito de “corpo”. Pensando o corpo na perspectiva de duas noções fundamentais: o prazer e o desejo. Conceitos amplamente discutidos e analisados pelos teóricos queer, principalmente Judith Butler (1993), Beatriz/Paul Preciado (2011) e Donna Haraway (1990). A partir de estes conceitos procuram a liberdade do individuo frente às instituições reguladoras como a medicina e entes de controle heteronormativo como o estado, que regulam os desejos e que devem ser pensadas numa pluralidade de identidades subjetivas que as teorias queer propõem. Se relacionam aqui os trabalhos artísticos da artista francesa Orlan, a obra da artista brasileira Virginia de Medeiros e a artista colombiana Nadia Granados conhecida como “La Fulminante”.

Finalmente, a terceira obra, “*Olhares*” (2017), onde se discute a relação da intimidade erótica com relação ao conceito de “autorretrato” e o conceito de “voyeur”, definido como a transformação do espectador em observador da intimidade a partir de uma sequência de vídeo que esta conformada por imagens do corpo do artista dentro de um espaço privado. Também são analisadas obras de artistas que trabalham com a interação do retrato, o observador e o próprio corpo, iniciando com a obra da artista norte-americana Martha Wilson, o artista brasileiro Hudinilson Junior e o artista colombiano Miguel Angel Rojas.

Às três obras foram exibidas dentro do museu universitário da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) com o fim de abrir novos espaços de discussão no âmbito acadêmico, em torno às práticas artísticas que interatuam com o digital e o vídeoarte e que ao mesmo tempo gerem questionamentos sobre contextos e realidades, que merecem ser observadas e discutidas como o livre exercício da personalidade e a sexualidade, ampliando horizontes e miradas no fazer artístico frente à limitada construção sobre o gênero.

A construção das obras foi focado no vídeo como técnica artística para discutir e ampliar as possibilidades que esta oferece assim, é determinante explicar o conceito mesmo do vídeo. O termo para Dubois (2001), sempre tem funcionado como um complemento nominal associado a outro elemento: videoclipe, imagem de vídeo, vídeo instalação. Etimologicamente vídeo é derivado do latim *videō* que seria traduzido como *eu vejo*, “vídeo é o ato mesmo de olhar.

O vídeo compartilha suas técnicas de produção com o cinema e a televisão, mas sua definição abarca muitas outras possibilidades de construção audiovisual. Estas são exploradas mais frequentemente na área do vídeo arte, a partir do uso da câmera, da pós-produção, a vídeo instalação, projetores, entre outros elementos que dão ao vídeo outras cargas semânticas na sua produção.

O conceito de vídeo, é movimento, um estado, uma forma de pensamento. Segundo Dubois (2001), algumas características se diferenciam no que ele nomeia como “imagem cinema” da “imagem vídeo”. Enquanto na primeira se mantem algumas estruturas próprias da linguagem cinematográfica como profundidade, campo, planos, sequências, entre outros elementos técnicos;

na segunda, a imagem é manipulada a tal ponto que se perde a referencialidade com a realidade direta por meio de processos de edição e montagem. Assim, outorga-se uma espécie de profundidade à imagem, com o vídeo, o efeito construído pela tecnologia se descola da impressão de realidade do cinema substituindo a imagem como experiência, demonstrando sua amplitude e possibilidades como linguagem. “O vídeo, assim como a areia escorra entre os dedos, cada vez que tentamos aprende-lo em uma forma estável” (DUBOIS. 2001. P. 24).

A partir da potência de vídeo por ser extremadamente maleável, se torna a ferramenta para a produção de vídeo arte entendida como área de atuação artística dentro da arte contemporânea, é um setor para a expressão poética por meios audiovisuais. Nesta exploração, o vídeo pode ocorrer no cinema, na televisão, na internet entre outros tantos meios possíveis. “Técnicas artísticas podem dar vida à televisão comercial, propaganda, etc. Mas não é em si mesmo, o que normalmente chamaríamos de arte. A arte está na intenção do artista: fazer ou conceber algo sem limitação de algum outro objetivo” (RUSH. 2006. P.77).

Estas características do vídeo o transformam numa ferramenta de criação que lhe permitem ser usado como linguagem que permite a experimentação, a exploração e a inovação. Por esta versatilidade é precisamente que se tem selecionado como meio para a criação dos vídeos transversais nesta pesquisa, a continuação se explica de maneira geral o processo de criação das obras realizadas.

Em seu conjunto, os processos de criação de todos os vídeos estão determinados pelo uso da câmera e a confrontação do artista de sua própria imagem, que filma durante várias etapas arquivos de vídeo estruturando um acervo audiovisual, onde se selecionam alguns fragmentos que se misturam com imagens a partir da técnica do *found footage* ou reciclagem de imagens e de material áudio visual, dentro dos vídeos, observa-se o uso da apropriação de imagens achadas pela internet a partir de palavras chaves: “a apropriação é a primeira fase da pós produção. Não se trata mais de fabricar um objeto, mas de escolher entre os objetos existentes e utilizar ou modificar o item escolhido segundo uma intenção específica” (BAURRIAUD. 2009. P.11).

Nos vídeos, o processo de criação inicia com uma ideia que se torna um script, onde são plasmados alguns pontos que querem ser tratados dentro da obra. Além, planeia-se a composição e o formato das imagens e uma possível gama de cores que o vídeo precise. Posteriormente, são procurados em diferentes páginas web como, Youtube, e Vimeo conteúdos onde são selecionadas imagens ou fragmentos do vídeo que são pertinentes e atraíam a atenção segundo o script previamente realizado. Com uma base de arquivos que serão utilizados, se inicia a filmagem do material requerido para completar o mais fielmente possível da ideia original. É evidente que muitas vezes dentro do mesmo processo de procura e produção do material o vídeo vai se tornando diferente ao que se tinha como ideia inicial, mas este desvio por mínimo que seja, dá ao vídeo características próprias.

Na continuação, com os arquivos e o material selecionado inicia-se o processo de pós-produção, no qual se dá o recorte e a seleção final de trechos ou fragmentos que serão utilizados, a colagem de um vídeo inicial onde se descarta, modifica e edita, para conseguir um resultado final a partir do script. O processo da edição e pós-produção é o momento onde as características formais do vídeo tomam forma, assim o formato, o tamanho, as cores e o ritmo são definidos, obtendo o resultado final.

Com o material final, entram em jogo para ser considerados os modos em que os vídeos serão apresentados e exibidos para o público. No caso das três obras, foram exibidas em dois televisores as obras *Censura* e *Anti Censura* e numa projeção os vídeos *Querer* e *Olhares*. Entendendo o conceito de vídeo que foi abordado nesta pesquisa e a maneira em que foram construídas as obras, vamos a dar passo ao análise do conceito de queer e posteriormente ao estudo das obras e seus referentes teóricos e artísticos.

CAPÍTULO 1: Cultura queer como fundamento teórico.

Iniciarei abordando como base teórica da pesquisa o desenvolvimento do termo queer e a conformação de grupos ativistas que dão origem às teorias queer dentro dos âmbitos acadêmicos, para explicar a diferença entre a cultura queer e a cultura LGBT. Posteriormente realizarei um mapeamento do conceito de performatividade dentro das teorias queer, o surgimento e evolução dos movimentos queer e a crítica da economia gay, para finalizar com o estado atual da cultura queer no Brasil e na Colômbia.

Entende-se que tanto a vida privada como a pública e política é sexualizada. Neste sentido as práticas sexuais também são práticas políticas, nas quais o indivíduo é agente de mudança social, que tem o potencial para subverter as normas. Assim um dos objetivos dos vídeos que são a base prática de esta pesquisa é demonstrar como a sexualização do corpo é reprimida a partir de um centro, e tornar esta pressão visível por meio de diferentes abordagens para propor maneiras de transtornar esta repressão, estabelecendo relações entre imagem e conceitos.

A partir dessa ideia, propõe-se uma análise do uso e da evolução do termo “queer”² o qual é a principal referência conceitual desta produção artística. Na língua inglesa o termo “queer”, tem uma longa história. Ele existe há mais de quatro séculos, sempre com denotações e conotações negativas. O termo pode ser traduzido como “estranho”, “raro”, “excêntrico”, “de caráter duvidoso”, e/ou “vulgar” segundo o dicionário da *Cambridge University Press*.

A palavra tem adquirido uma conotação abertamente sexual por volta de 1920, quando foi utilizada para referir-se a uma pessoa homossexual, tornando-se popular entre as comunidades gays. Neste período o termo queer foi associado com a homossexualidade como estigma, mas com o movimento de libertação gay da década de 1970 tornou-se uma palavra de orgulho e resistência política, assim como as palavras *gay* e *lésbica*. Estes termos promoveram propostas de protesto social e de afirmação da identidade homossexual mobilizando os atos da fala para ações performativas, que acumulam forças de autoridade através da repetição.

² Dentro do texto, tem-se optado por manter a palavra Queer em inglês, pela dificuldade de tradução para o português, e por que em diferentes autores e países, as teorias queer mantiveram essa denominação, sem tradução nas línguas originárias.

É importante definir aqui o conceito de identidade, o qual é amplamente analisado pelas ciências sociais, para determinar o que chamaremos de identidade queer. A identidade é definida como um conjunto de rasgos próprios de um sujeito ou de uma comunidade. “A identidade é um construção, um efeito, um processo e produção, uma relação, um ato performativo. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem conexões com relações de poder” (SILVA. 2004. P. 96).

A identidade então pode ser pensada como processos nos que se constituem indivíduos a partir de dois aspectos, por um lado é constituída a partir do senso comum com base no reconhecimento de uma origem comum, em características partilhadas com outros grupos ou pessoas com um mesmo ideal, por outro lado a identidade é vista como uma construção sempre em processo.

“A identificação é pois, um processo de articulação, uma saturação, uma sobre determinação e não uma subjunção. Há sempre demasiado ou muito pouco, uma sobre determinação ou uma falta, mas nunca um ajuste completo, uma totalidade. Como todas as praticas de significado, ela está sujeita ao jogo da *différance*. Ela obedece à logica do mais-que-um. E uma vez que, ela envolve um processo, a identificação opera por meio da *différance*, ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas” (HALL. 2003. P. 106).

Assim, pensando nas definições de identidade de Silva e Hall, entende-se a identidade como construção individual, que une indivíduos com alguma coisa em comum; é um processo inacabado no qual marcam-se fronteiras a partir de aquilo que é diferente. Poderíamos então definir a identidade queer, a partir da intenção do individuo queer por desestabilizar categorias hegemônicas de sexo, gênero, corpos e desejos; neste desencontro de possibilidades, é verossímil pensar a identidade queer, como uma grande superfície onde todas as variáveis são imagináveis, a partir da liberdade e a transformação do individuo. Assim a identidade queer seria um rasgo social no qual poderia encaixar-se indivíduos que questionam a dinâmica de construção de gênero e sexualidade.

Definir o conceito de identidade “queer” é um dos problemas que tem afrontado o campo de estudos de gênero e os movimentos sociais. A dificuldade reside no fato de que autores das teorias queer não definem este conceito com precisão. “Quanto mais se aproxima a tornar-se uma disciplina acadêmica, menos queer pode a teoria queer ambicionar a ser” (JAGOSE. 1996. P. 1). Assim, pode-se considerar ambíguo ou contraditório pensar em classificar como identidade queer a uma prática teórica que se tem resistido as identificações, mas para concretizar poderíamos catalogar a um indivíduo queer como qualquer sujeito que alguma vez se tem sentido fora de lugar ante as restrições da heterossexualidade e dos papéis de gênero, o sujeito que se identifica como queer tenta em suas práticas sociais transpassar as fronteiras do socialmente aceitado.

Leva-se também em consideração que as publicações e as análises do conceito queer transitam entre os centros de pensamento acadêmico e o ativismo político, neste sentido o termo queer é um termo de moda utilizado arbitrariamente para diferentes tipos de produção. O teórico queer David Halperin estrutura queer como uma palavra que “adquire seu significado desde sua relação de oposição frente à norma. Queer é por definição qualquer coisa que esteja em desacordo com o normal, o legítimo, o dominante” (HALPERIN. 1995. P. 62) ³.

O termo é citado primeiramente pela teórica feminista Teresa de Lauretis num workshop organizado na Universidade de Califórnia em Santa Cruz, Estados Unidos em fevereiro de 1990. Este evento coincidiu com a publicação do livro *Inside/Out* editado por Diana Fuss, e composto por artigos que estruturam muitas das questões das teorias queer. Posteriormente Judith Butler se refere ao termo da seguinte forma: “queer adquire todo o seu poder precisamente através da invocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos” (BUTLER. 2002. P. 58) e Beatriz Preciado anos mais tarde o define assim, “queer tem deixado de ser uma injúria para passar a ser um signo de resistência à normalização, a deixado de ser um instrumento de repressão social para transformar-se em um índice revolucionário” (PRECIADO. 2009. P.16).

O queer foi constantemente pensado como um projeto político, mais que uma corrente filosófica; tem sido resultado de uma insatisfação com respeito a pouca literatura e produção científica sobre sexualidades não normativas. Assim, a teoria queer se concentrou em construir um espaço de

³Original. “*queer acquires its meaning from its oppositional relation to the norm. Queer is by definition whatever is at odds with the normal, the legitimate, the dominant*”. Tradução do autor.

desestabilização, agitação e liberação para perspectivas relacionadas com sexualidades e gênero instáveis, fluidos, tanto reais quanto imaginados. Queer é “uma zona de potencialidades” (EDELMAN.1994. P. 114) e uma ferramenta de denuncia para os regimes de poder que cristalizam modelos heteronormativos de sexualidade. “Por heteronormatividade entendemos aquelas instituições, estruturas de compreensão e orientações práticas que não apenas fazem com que a heterossexualidade pareça coerente, mas também que seja privilegiada” (BERLANT; WARNER apud MISKOLCI. 2009. P. 5). Assim, “a tarefa da teoria queer consiste em se tornar visível, criticar e distinguir o normal esteticamente determinado do normativo moralmente determinado” (GIFFNEY. 2004. P. 75).

Assim, outros teóricos trabalham na definição de queer com o ativismo de ação direta, que surge dos movimentos de libertação Lesbiana, Gay, Bissexual, Transexual (LGBT) primeiro nos Estados Unidos e rapidamente na Inglaterra; o que torna o termo queer posteriormente numa reivindicação de caráter positiva no começo dos anos noventa, e passa a consolidar vínculos estreitos entre indivíduos que se sentem fora da sociedade e das culturas dominantes. O uso atual da palavra foi principalmente entre a subcultura punk dos escritores, cineastas e artistas que não se sentiam conformes dentro da cultura homossexual, e muito menos com a cultura heterossexual. Considera-se precursor o cineasta Bruce LaBruce, quem cria uma série de fanzines misturando a atitude punk e o homoerotismo, definido como Queercore (BURSTON. 2005. P.8). Posteriormente, esta cultura influencia a produção de filmes como os primeiros trabalhos de Kenneth Anger, John Waters, Vivienne Dick, entre outros, assim como a aparição de bandas musicais como Pansy Division, Nervous Gender e Buzzcocks. Desta maneira se disseminam culturalmente outras formas de expressão dos jovens da classe trabalhadora que sentiam a necessidade de expressar por diversos meios sua inconformidade frente à heteronormatividade, criando assim, formas culturais onde o queer se torno em manifestação onde se relacionaram, política, arte e resistência. Finalmente, o termo queer chegou aos campos acadêmico e desde diferentes disciplinas o conceito têm se transformado em diferentes pesquisas e abordagens nas obras teóricas de pesquisadores que estruturam o corpus teórico do queer. Apesar de alguns conceitos entrem em desacordos ou redefinições poderiam sintetizar-se de maneira global os direcionamentos da teoria queer em cinco eixos centrais a partir do análise do trabalho de teóricos

como Butler (1993. 2002. 2007), Preciado (2002. 2010. 2011), Gayle (2006), Seidman (1993), Jagose (1996), Edelman (1994), Giffney (2004), Halperin (1990), entre outros.

Estes eixos poderiam estabelecer-se da seguinte maneira: o primeiro eixo na teoria queer é que as identidades são sempre múltiplas e diversas, conformadas por elementos como a classe, a raça, a nacionalidade, e em especial para a teoria queer o gênero, que se articula de inúmeras formas dentro do indivíduo construindo-o desde que nasce. “Seria um erro pensar que a análise da identidade deve-se realizar antes que a da identidade de gênero pela simples razão de que as pessoas se tornam inteligíveis quando adquirem um gênero ajustado a normas reconhecíveis da inteligibilidade de gênero” (BUTLER. 2007. P. 49), neste sentido a autora considera que dos elementos que conformam a identidade é o gênero o mais importante no análise das teorias queer.

Um segundo eixo que se estabelece é que a identidade construída como o são todas, tendem a ser arbitrárias e excludentes uma vez que implicam o silenciamento de outras experiências, já que na afirmação de uma identidade se marginalizam outras formas de apresentar o eu e as relações entre indivíduos. Assim, no momento em que um sujeito se identifica como homem, branco, classe média, transforma aquilo que está fora de estas características identitárias em diferentes e incompreensíveis para o sujeito. Stevem Seidman define as identidades como “formas de controle social, uma vez que distinguem populações normais e desviantes, reprimem a diferença e impõem avaliações normalizadoras aos desejos” (SEIDMAN. 1996. P. 20).

Num terceiro eixo, as ideais das teorias queer propõem transformar as identidades em categorias fluidas e abertas na diferença e gerar uma cultura onde a diversidade seja acolhida. Assim, o papel de reconhecimento social e coletivo da identidade deve direcionar-se para a construção de uma cultura onde se garanta e se aborde a diversidade, “os imaginários futuros da teoria queer residem no uso que dela fizerem os teórico no questionar de todos os atos, identidades, desejos, percepções e possibilidades, normativas e não normativas, incluindo aqueles que nem estão relacionados com gênero e sexualidade. (GIFFNEY. 2004. P. 74).

Um quarto eixo da teoria queer postula a desconstrução da homossexualidade como ideia que reforça a dicotomia entre homo/hetero na qual se fortalece o atual regime sexual de relações

sociais ocidentais, considerando categorias como homo e heterossexualidade como normas de identidade sexual fechadas e que devem debater-se, “Categorias como mulher, lésbica ou transexual são todas imperfeitas, históricas, temporais e arbitrárias, à vez de discutir por imaculadas classificações e impenetráveis limites, vamos nos esforçar por manter uma comunidade que entenda a diversidade como um presente” (RUBIN. 2006. P. 479).

No quinto eixo a teoria queer propõe a teorização geral sobre a “sexualização de corpos, desejos, ações, identidades, relações sociais, conhecimentos, cultura e instituições sociais” (SEIDMAN. 1996. P. 13). Assim, o que procura a teoria queer é discutir os papéis que desempenham todas as construções de identidades ao redor de noções de gênero e, por conseguinte na formação indenitária de cada indivíduo, na busca de promover a diferencia e de uma sociedade mais democrática e menos violenta.

Analisando estes autores foi possível estabelecer de maneira geral esta estrutura de pensamento onde o que procuram teoricamente é estabelecer a probabilidade de abrir os mecanismos indenitários para desfazer a dicotomia entre normal e anormal e aceitar a diferencia em prol de uma sociedade mais justa e com menos preconceitos.

1. 1. Diferenças entre a cultura Queer e a cultura LGBT.

É essencial definir as diferenças entre a cultura queer e a cultura LGBT, devido ao fato de que a cultura LGBT tem se estruturado a partir de acontecimentos históricos da procura da igualdade de direitos frente uma sociedade heteronormativa, a cultura queer tem sido uma corrente de pensamento mais contemporânea e que mesmo tendo suas bases na cultura LGBT, difere política e teoricamente daquela. Mesmo que as duas culturas apresentam bases comuns e se fundamentam na obtenção da igualdade de direitos, promovidos durante os anos sessenta e setenta na revolução sexual e se desliga nos anos posteriores, a cultura queer define diferenças com os movimentos LGBT e estrutura seus próprios direcionamentos.

Inicialmente a cultura e o movimento LGBT estão em procura de igualdade de direitos em relação à população heterossexual: ter acesso ao matrimônio igualitário, a adoção, o uso do nome social para as pessoas trans, etc. Estas demandas que são totalmente necessárias diferem dos

direcionamentos dos postulados queer, que inicialmente procuram uma revolução desde a perspectiva sexual, quer dizer, o queer procura a destruição de “definições” binárias em relação ao gênero e ao corpo em geral. Assim, iniciam-se debates em torno ao binômio mulher/homem, homo/hetero, natureza/cultura, contrapondo processos de normatização de gênero e sexualidade nos quais o indivíduo é submetido, propondo espaços para identidades não fixas e anti normalizadoras em procura da liberdade total do indivíduo.

“Queer descreve as atitudes ou modelos analíticos que ilustram as incoerências das relações alegadamente estáveis entre sexo cromossômico, o gênero e o desejo sexual. Resistindo a este modelo de estabilidade, o queer centra-se nas descoincidências entre sexo, gênero e desejo. Institucionalmente, queer têm sido associado, mais proeminentemente com as questões lésbicas e gays, mas seu marco analítico inclui questões como o hermafroditismo, a androginia, e a mudança de sexo” (JAGOSE. 1996. P. 3) ⁴.

Assim, o termo queer oferece uma forma compreensível de caracterizar a todos aqueles cuja sexualidade os situa em oposição a dualismos e definições fechadas, “quando se tenta descrever a comunidade, e se tem que nomear a gays, lésbicas, bissexuais, drag queens, e transexuais, se torna num processo inabordável, por outro lado Queer o diz tudo” (EPSEIN. 1994. P. 195). O queer oferece uma forma compreensível e abreviada desde onde as minorias sexuais tem reclamado um espaço no território conhecido como comunidade gay, uma comunidade que se preocupa ao mesmo tempo de estabelecer identidades fechadas o mais semelhante possível da construção social da heterossexualidade, onde se estabelece um tipo de gay ou lésbica ou transexual, em procura de um estilo de vida “hetero”, onde o queer difere contundentemente com a cultura LGBT, o queer se opõe a estas limitações. Constituem-se então trabalhos acadêmicos ao redor desta diferencia entre cultura gay e cultura queer, onde suas principais características

⁴ “*Queer describes those gestures or analytical models which dramatise incoherencies in the allegedly stable relations between chromosomal sex, gender and sexual desire. Resisting that model of stability, queer focuses on misttches between sex, gender and desire. Institutionally, queer has been associated most prominently with lesbians and gay subjects, but its analytic framework also includes such topics as cross-dressing, hermaphroditism, gender ambiguity and gender-corretive surgery.*” Tradução do autor.

segundo os sociólogos norte-americanos Ken Plummer e Arlene Steiner (1996) são a conceitualização da sexualidade que contempla o poder sexual imbrincado em diferentes níveis da vida social, expressada através dos limites e as divisões binárias; o questionamento das categorias de sexo e gênero e das identidades em geral.

A teorização do termo “queer” que é em si mesmo uma ferramenta política; já que define um termo performativo, no sentido em que o indivíduo desconstrói os dualismos antes mencionados no momento em que decide definir-se como “queer”; estabelece uma relação entre a linguagem e a identidade do indivíduo como afirma Butler “o termo queer tem funcionado como uma prática linguística cujo propósito tem sido o avergonhar ao sujeito que nomeia, ou, produzir um indivíduo a través dessa denominação pejorativa” (BUTLER. 1993. P. 226).

Assim, a força política do queer fundamenta o desenvolvimento duma arte politizada a traves da resistência, gerando um arte político em diferentes áreas e campos, a historiadora de arte Anna Maria Guasch (2000), classifica estas produções assinalando a diferencia entre artistas políticos e artistas ativistas, os primeiros refletiam dentro de seu trabalho de maneira critica os problemas sociais, os segundos assumiam um papel mais ativo frente os conflitos gerados na sociedade heterocentrada, desta maneira a arte politizada inicia com a arte feminista dos anos setenta com artistas como Martha Rosler, Leon Golub, Lynda Benglis, entre outros, nos oitenta artistas como Barbara Kruger, Cindy Sherman, Laurie Anderson e coletivos como Guerrilla Girls, e nos anos noventa artistas como Kiki Smith, Nan Golding e Jana Sterback. Estas artistas posicionaram seu trabalho dentro de problemáticas como a epidemia de AIDS durante os oitenta, as vivencias da homossexualidade e sobre direitos reprodutivos e o aborto, criticando de maneira solida os sistemas políticos das sociedades heteronormalizadoras.

Posteriormente esta arte política desde os movimentos feministas e LGBT, darão as bases para as construções artísticas dos movimentos queer, que inspirariam o trabalho de coletivos de artistas como Gran Fury ou ACT UP, que visariam por fazer evidente as vivencias queer e decentralizar os debates sobre identidades LGBT focados na desestabilização da dualidade entre homo e heterossexualidade, criticando desde seu ativismo as inexistentes políticas ao combate da epidemia de AIDS em Estados Unidos. Desta maneira outros coletivos ativistas e artistas

tomariam nestas primeiras manifestações artísticas as referências para desenvolver trabalhos de arte que se preocupam pela resistência, onde são tratadas problemáticas atuais como a imigração, o racismo, a seropositividade e o desejo homoerótico.

1. 2. Performatividade a partir da saída do armário.

Com a inclusão das teorias queer no âmbito acadêmico e sua influência dentro de diversas formas culturais, a teoria queer toma importância como eixo de estudos de gênero e cultura. É importante as considerações ao redor do conceito de performatividade analisado por Judith Butler em seu texto *Corpos que importam* (1993. P.19). A performatividade é definida como a ação da repetição de gestos e signos que reforçam a construção dos corpos masculinos e femininos, que podem ser subvertidos ou reproduzidos a partir de gestos performativos como o Drag Queen, onde o indivíduo queer estrutura sua política de ação dentro de nichos culturais e sociedade. Quer dizer, sendo constantemente impulsionado a decidir e procurar uma identidade que esteja dentro da heteronormatividade, o indivíduo cumprirá respondendo se incluindo dentro de um gênero seja masculino ou feminino, e a performar o mesmo, repetindo estruturas socioculturais que são dadas a cada gênero não sendo absolutamente natural nem biológico.

Vamos analisar brevemente um dos rituais mais populares que aparece a partir dos movimentos de revolução sexual e a estruturação da cultura LGBT: a saída do armário ou o deixar de ser “enrustido” que alude ao momento que a pessoa decide revelar publicamente sua homossexualidade, como ato performático que se constrói a partir da afirmação de uma identidade desde a palavra, que ao mesmo tempo é motivado por um desejo que consequentemente atravessa o corpo e o próprio olhar.

Este é um dos momentos que define a vida de uma pessoa LGBT, definido como um sujeito que não se encaixa nas definições de gênero heteronormativas e que efetua um exercício de reconhecimento. Assim, o indivíduo declara publicamente a sua postura de incomodidade frente ao gênero ou sexo que lhe são dados biologicamente, para definir-se fora destes a partir de seu desejo particular.

Sobre este exercício de enunciação de identidade através da palavra podemos analisar a performatividade segundo Paul Zumthor (1993). Para o estudioso dos fenômenos da voz no âmbito da história e dos estudos literários, a ideia de performance surge a partir do texto poético, tornando-se um importante fenômeno de comunicação em que qualquer manifestação de linguagem está presente, a través do corpo: “A voz emana do corpo, mas sem corpo a voz não é nada” (ZUMTHOR. 2005. P. 89). Assim, ao momento de expressar a frase “sou homossexual”, o indivíduo falante realiza um ato performativo que emana do corpo e passa a ser escutado por um ouvinte, transformando-se em ato performático. “A intenção do locutor que se dirige a mim não é apenas a de comunicar uma informação mas de consegui-lo, ao provocar em mim o reconhecimento dessa intensão” (ZUMTHOR. 2010. P. 30).

Este ato performático é fortemente criticado nas teorias queer pelo fato de cair sobre os mesmos dualismos que a heteronormatividade impõe a partir de definições ou palavras: “é o indivíduo que está fora livre de subjetivação e finalmente exposta á luz? Ou poderia ser que o processo de subjetivação continue oprimindo ou oprima inclusive mais insidiosamente uma vez que se proclama que se está fora?” (BUTLER. 1991. P.15). A feminista e teórica Shane Phelan (1993) considera o processo mais de descobrimento que de construção, o que produz a noção de uma identidade gay real que existe além da negação ou a ocultação.

Assim, o indivíduo queer procura uma desestabilização de estas normas reguladoras: “nossa missão impossível ou auto desconstrutiva, não é nem habitar esse estado, nem sentimentalizá-lo, nem governá-lo, nem colonizá-lo, como se fosse outro trabalho missionário para definir a identidade, se não interrogar as direções contraditórias nas que o desejo e a identidade sempre operam” (EDELMAN. 1995. P. 345). O exercício de sair do armário ou *Coming out*, se estabelece como uma prática de enunciação de identidades, se transforma numa linha entre a homo e a heterossexualidade, mas o queer procura é a desativação destas dualidades. As teorias queer pensam então a liberação do indivíduo como um elemento livre que não esteja ordenado por diferentes elementos socioculturais, um corpo livre de categorias de raça, nacionalidade, religião e sobre todo gênero, que se impõem sobre o indivíduo a partir um controle baseado em regras heteronormativas

Partindo da desconstrução do gênero como elaboração social e exercício performático, o queer pretende desestruturar a partir do que Butler chama de ficção cultural de atos reiterativos, onde o gênero se constrói em cada ação, não existindo então nada autêntico com relação ao gênero, mesmo existindo entidades reguladoras que reafirmam a construção do gênero, o indivíduo queer utiliza os gestos performativos para desativar politicamente estas estruturas sociais a partir do corpo como elemento que pode modificar-se em seu exercício de liberdade. Reformulam-se deste modo outras corporeidades e sexualidades que rediscutem o sexo, o desejo e o prazer. “O pensamento queer propõe a hibridação como forma de resistência contra as ideologias homogeneizadoras” (LÓPEZ. 2008. P.19), para brindar ao indivíduo a liberdade de constituir-se segundo sua identidade, formando indivíduos que desestabilizem os limites que dividem o normal do desviado.

1. 3. Evolução dos movimentos queer a partir da crise HIV e a crítica ao mercado das estéticas gay.

É importante analisar a crise do HIV/AIDS⁵ já que ela estrutura as lutas políticas que serão as bases do que atualmente podemos definir como Queer. A aparição e a propaganda do HIV/AIDS deu argumentos médicos e religiosos para atacar diretamente a homossexualidade. Esta crise revelou a fortaleza da comunidade LGBT, assim como os limites dos direitos das minorias e teve como reação a renovação de um ativismo radical baseado na necessidade de formar grupos politicamente ativos e uma teoria crítica que afirmasse as mudanças institucionais considerando as minorias gay.

Os sistemas governamentais, num primeiro momento, não demonstraram respaldo e não propuseram políticas de prevenção do HIV/AIDS. As comunidades LGBT tiveram que conter a pandemia estabelecendo relações de solidariedade com aqueles que já sofriam da doença. Alguns grupos se articularam politicamente dispostos a participar em atividades nas vias públicas e exigir mudanças. Desta maneira aparecem grupos ativistas como ACT-UP (*AIDS Coalition To Unleash Power* – coalisão HIV/AIDS para desatar o poder) e Queer Nation que iniciaram várias lutas

⁵ No texto se quis manter tanto o vírus HIV como a doença AIDS, já que ambas tem influído tanto na evolução do vírus com o tratamento durante a época de reapropriação do termo queer.

procurando um diálogo com os governos e as instituições públicas. Estes grupos foram os primeiros que optaram pela realização de performances e manifestações. Por causa de sua originalidade chamavam a atenção dos meios de comunicação, tentando combater o preconceito da sociedade. Por meio desse tipo de ações se deu a reivindicação do termo “queer”, o qual foi retomado pelos grupos como termo de ato político que abarcaria toda uma comunidade.

Figura 2. Protesto organizado por Queer Nation pela igualdade de direitos em Huston, Estados Unidos em janeiro de 1991.



Fonte: <http://www.houstonlgbthistory.org/queernation.html>. Acesso em 6 de maio de 2016.

As relações entre o queer e a crise do HIV/AIDS estão analisadas pelo teórico Lee Edelman: “o queer e o HIV estão interconectados, porque cada um está articulado através da concepção pós-moderna da morte do sujeito, e os dois entendem a identidade como um espaço curiosamente ambivalente” (EDELMAN, 1994, P.96). Logo, o HIV/AIDS foi representado como uma crise e uma oportunidade para a configuração social ou articulação das subjetividades, em tanto que permite um reestrutura radical da constituição cultural e psíquica da subjetividade em si mesma. Edelman descobre na crise a promessa de uma subjetividade remodelada, que poderia rearticular noções atuais, não só ao redor da identidade, também das políticas, da comunidade e, inclusive, das ações do indivíduo queer.

A nova configuração a partir da crise surge então de fatores onde o indivíduo problematiza os discursos médicos. Cria-se uma consciência ao redor da educação do sexo seguro e se considera a

identidade em termos de afinidade mais que de essência, com o que se abarcam outras identidades a partir da expansão do HIV além da população gay.

Com a intenção de questionar a maneira em que estava sendo evidenciada a doença, Susan Sontag escreve o livro *AIDS e suas metáforas* (1988), onde faz um esforço por questionar e combater uma série de representações que tinha ganhado a doença e seus mecanismos:

Ao contrario do câncer, entendida como uma doença provocada pelos hábitos do individuo (e que revela algo a respeito dele) a AIDS é concebida de maneira pré-moderna como uma doença provocada pelo individuo enquanto tal e enquanto membro de algum grupo de risco – essa categoria burocrática, aparentemente neutra, que também ressuscita a ideia arcaica de uma comunidade poluída para a qual a doença representa uma condenação. (SONTAG. 2007. P. 114).

Esta critica propõe desmitificar uma série de concepções apresentadas como neutras pelo senso comum e reforçadas pelo saber científico. Assim, se consolida uma visão excludente pela qual as vitimas do AIDS eram duplamente vitimadas: uma vez pelo avanço da imunodeficiência, e uma segunda vez pela reverberação negativa de sua condição na opinião pública. Nesse sentido, aquilo que se produzia como imagem e como nome dessa realidade, rebatia sobre as vidas nela compreendida. A evidencia real que o AIDS despertaria seria pela circulação das imagens e nomes que marcam uma urgência por um pensamento afirmativo da diferencia. A potencia intrínseca de propagação evidencia uma existência de trânsitos afetivos que tinham sido recusados na ordem social. O AIDS não estava sendo detectada unicamente em indivíduos homossexuais, o que controvertia o discurso médico e social sobre a discriminação de indivíduos “paria”.

O desafio que se colocava nos artistas, então, foi como traçar os contornos e as representações da alteridade. Esta nova configuração afetou a percepção que os novos ativistas queer tinham da cultura gay: considerada rígida em sua concepção da identidade, elitista, branca e de classe média. Assim os ativistas queer acharam meios para conservar um sentido de unidade dentro da

comunidade. Seus integrantes encontraram formas de expressão e de comunicação próprios como textos produzidos e comercializados para um público homossexual. A aparição de formas culturais deu passo a vários elementos de identificação cheios de significantes, símbolos e códigos tais como a vestimenta de cor dos indivíduos praticantes do sadomasoquismo, a bandeira arco íris do movimento LGBT, entre outros ícones que nasceram desta cultura, estabelecendo um corpo de representações queer.

No Brasil, por exemplo, um elemento de identificação é a utilização de linguagens específicas como o pajubá, dialeto falado pela comunidade homossexual, principalmente por transexuais e travestis. O pajubá surgiu da incorporação de várias línguas africanas usadas em religiões afro-brasileiras como forma de proteção, principalmente nos estados de Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Espírito Santo, Bahia, Pernambuco e Maranhão. Neste sistema de linguagem podem ser identificadas palavras que resultam da mistura do francês com o inglês, o português e as línguas africanas. Por exemplo, a palavra ‘Amapô’, que significa ‘mulher’, mas que é usada para designar as mulheres heterossexuais. Outros exemplos são as palavras Ocó, que é homem heterossexual afim de relações homossexuais, e Michê, que significa garoto de programa.

Esses tipos de criações linguísticas ajudam a organizar os grupos queer e outorgam um sistema de proteção da homofobia. Neste caso, a linguagem se transforma em ferramenta de militância dentro de sistemas hegemônicos, ou seja, “pode-se considerar a gíria LGBT, antes de tudo uma luta de classes entre sujeitos, com mecanismos críticos de interação, uma vez que este processo de comunicação está velado entre seus membros e estes o utilizam como manifestação subjetiva de grupo” (CRUZ. DE PAULA. 2016. P. 19). Este é só um de muitos exemplos, onde as sociedades homossexuais estruturam espaços de resistência. Contudo, é comum que estas resistências se tornem superficiais pelo uso comercial e ao poucos deixam de serem lugares exclusivos.

A crítica à cultura LGBT desde o queer é a mercantilização da imagem de homossexual, branco, classe alta e com outros rasgos que a estereotipam. Os teóricos queer consideram esta mercantilização como desideologização, o que resulta num estilo de vida homossexual onde o importante se torna em seguir modas e padrões que a publicidade e mídia produzem. O consumo

de objetos específicos da população LGBT constitui a identidade gay estandardizada e mercantilizada, que se reproduz no ocidente de uma forma global. Um comportamento criticado pelas teorias queer é a tentativa da comunidade gay de se ajustar aos valores da família tradicional, ou seja, de seguir o mesmo modo de vida, legitimando as práticas de consumo. Isto é visto pelo movimento queer como abandono da subversão.

Neste sentido, o movimento gay não procura mais superar a norma heterossexual o que separa a comunidade LGBT com respeito a posição ideológica do pensamento queer. Como explica o jornalista Mark Simpson: “O consumo dos produtos apropriados para gays vem a servir como constitutivo da identidade gay e desta forma transforma-se numa categoria para medir um nicho de mercado que pode se reproduzir em todo o mundo pela cultura ocidental” (SIMPSON. 1996. P. 11). Atualmente tem se desenvolvido uma ampla gama de produtos e serviços para a população LGBT, principalmente na área do turismo. Segundo a empresa de marketing Out Now⁶, especializada em economia gay, o publico LGBT a nível mundial tem aproximadamente três trilhões de dólares para gastar anualmente, dinheiro que equivale ao produto interno bruto da França. Para exemplificar esta situação, no Brasil este dinheiro está estimado no equivalente a 418,9 bilhões de reais ou 10 por cento do produto interno nacional. Sendo a parada do orgulho LGBT de São Paulo o evento que mais dinheiro representa, com aproximadamente 3, 3 milhões de pessoas, muitas delas estrangeiras, o que supõe um ingresso na economia a partir do turismo. A movimentação promovida na cidade pelo evento, gera anualmente um ingresso de 3,2 milhões de reais segundo a pesquisa realizada pelo observatório do turismo de São Paulo⁷. Na Colômbia, a comunidade LGBT compra aproximadamente 16.000 milhões anuais de dólares, segundo a Revista Dinheiro⁸.

Acolher a chamada “economia gay”, que vende mercadorias supervalorizadas pelo fato de ser exclusivamente para população LGBT, não somente participa num legado imperialista, também perpetua a opressão que afeta lésbicas, gays, bissexuais, entre outras identidades. Ou seja, esta postura excludente reproduz a estrutura de família e de sexualidade ocidental determinada pela

⁶ Informação consultada em: <http://www.outnow.lgbt/>. Acesso em 13 de septiembre de 2017.

⁷ Informação consultada em: <http://www.turismo.gov.br/ultimas-noticias/2261-parada-gay-movimenta-economia-do-turismo-em-sp.html>. Acesso em 13 de setembro de 2017.

⁸ Informação consultada em: <http://www.dinero.com/actualidad/articulo/comunidad-gay-colombia-compra-us-16000-millones-anuales-diversos-productos/215277>. Acesso em 13 de septiembre de 2017.

heteronormatividade. Promove-se a categoria “gay” como uma classificação dentro de produtos socioculturais para garantir a atração de um determinado público que precisa dessa identificação. Da mesma forma, os produtos promovem uma ideia estética do que deveria ser a construção ideal do estereótipo gay. O queer critica fortemente estes estereótipos, já que são a versão reduzida de um mundo diverso e complexo; estão vinculados a relações de poder subjacentes e referem-se a uma crença intuitiva em ideias assumidas, pelo que resultam altamente prejudiciais. Assim, as imagens publicitárias e modelos, correspondem a códigos que pretendem manter a cultura gay o mais perto possível da cultura dominante, que neste caso seria heteronormativa.

De esta maneira o queer procura a desestabilização destas lógicas de consumo procurando uma estética que supere protótipos LGBT, como o homossexual amaneirado ou a lésbica masculina para a liberdade do sujeito na medida que possa construir-se tanto estética como corporalmente de jeito que considere melhor, já desde a estética heteronormativa e agora dentro da estética LGBT, o Outro, o mostro, o deforme fica afora, com o que o queer procura e a exibição estética e artística de esta monstruosidade, considerações que são abordadas dentro dos vídeos parte da pesquisa e que analisaremos posteriormente.

1. 4. Estado atual do queer no Brasil e na Colômbia.

Neste ponto, gostaria de realizar um breve mapeamento sobre as atuais manifestações culturais e científicas dos movimentos queer tanto no Brasil como na Colômbia que, graças à expansão de movimentos artísticos considerados queer e grupos de pesquisa acadêmica, têm ampliado o horizonte dos fazeres e resistências para a construção em constante mudança do que significa o queer na América Latina.

Assim, tem-se pesquisado nos dois países grupos, eventos, personas e coletivos que atualmente estão trabalhando questões ao redor de temáticas de gênero, sexualidades não normativas e queer, promovendo e atualizando o panorama, preocupando-se em dar visibilidade à discussão ao redor destas temáticas. Tem-se estruturado a informação coletada ao redor de quatro eixos, pesquisas e grupos acadêmicos, coletivos artísticos, eventos culturais e por último, expressões artísticas populares em particular cinema e música.

No primeiro eixo, pesquisas e grupos acadêmicos, que contaram com uma constante produção com respeito a publicações e participação em eventos focados na discussão das temáticas sinaladas. Assim, no caso do Brasil, o grupo de pesquisa Quereres⁹ da UFScar, núcleo de pesquisa em diferenças, gênero e sexualidade, é de absoluta competência já que conta com vários pesquisadores de renome, entre eles o coordenador do grupo o professor doutor Richard Miskolci e a vice coordenadora a professora doutora Larissa Pelúcio, ambos com um alto reconhecimento e experiência no campo da teoria queer. O grupo tem organizado mesas e encontros nacionais e internacionais publicando resultados na área de gênero e sexualidade, focados no uso de mídias digitais na sociedade brasileira contemporânea. Tem também uma grande importância o grupo PAGU, da Universidade Estadual de Campinas devido à produção de cadernos PAGU desde 1993, onde tem contribuído em diferentes áreas no estudo do gênero e o Núcleo de identidades de gênero e subjetividades NIGS da Universidade Federal de Santa Catarina que conta com um acervo e produção de teses e dissertações acadêmicas ao redor do gênero e violência.

Na Colômbia se ressalta o papel da escola de estudos de gênero¹⁰ da faculdade de ciências humanas da Universidade Nacional de Colômbia, um dos institutos acadêmicos mais importantes sobre estudos de gênero e sexualidade. A escola surge em 1994 e atualmente é a única unidade acadêmica que conta com programas de pós-graduação em estudos de gênero em Colômbia. Em seu projeto e desenvolvimento de pesquisas, seu interesse fundamental tem sido o estudo das condições socioculturais nas que se constroem relações de gênero, analisando as desigualdades sociais baseadas no gênero e a sexualidade. Atualmente conta com o acervo de documentação mulher e gênero Ofélia Uribe de Acosta, que conta com 9.000 referências entre livros, artigos, vídeos, revistas e pesquisas.

É importante reconhecer o trabalho tanto acadêmico como ativista da pesquisadora transgênero Brigitte Baptiste¹¹, quem tem sido das primeiras mulheres transgênero que tem conseguido mudar o sexo no seu documento de identidade, dado que as leis que consideram identidades não

⁹ Sitio web oficial: <http://www.ufscar.br/cis/> acesado 13 de setembro 2017.

¹⁰ Sitio web oficial: <http://www.humanas.unal.edu.co/genero/> Acesado em 14 de setembro de 2017.

¹¹ Sitio web consultado: <http://lasillavacia.com/quienesquien/perfilquien/brigitte-baptiste> Acesado em 14 de setembro de 2017.

normativas ainda não estão muito avançadas na Colômbia, este fato tem ajudado a construir e abrir espaços para outros indivíduos trans. É considerada uma das grandes pesquisadoras sobre médio ambiente e biodiversidade no país, e é a atual diretora do Instituto Alexander Von Humbolt o qual é uma corporação civil vinculada ao Ministério do Meio Ambiente que protege a biodiversidade. Apesar de sua ampla formação acadêmica, tem sido questionada por o fato de se reconhecer transgênero, sem embargo sua luta tem ampliado e aberto possibilidades dentro de um país conservador com o é ainda a Colômbia.

Continuando, no segundo eixo, analisaremos o trabalho de coletivos artísticos cujo trabalho aborde desde diferentes expressões artísticas e participações em eventos, um olhar crítico e construtivo ao redor do queer, promovendo a sensibilização para o público desde as sexualidades não normativas. No caso de Brasil, um dos grupos mais interessantes na cena atual é o coletivo Afrobapho¹², projeto que nasceu no ano 2016 para dar visibilidade ao queer, à raça e ao gênero na cidade de Salvador, Bahia. O coletivo tem se preocupado por criar uma estética que envolva o queer e transformá-lo num termo mais imediato, afiançado com raízes negras e africanas que envolvem o Brasil, sua produção mais destacável são os videocliques onde misturam música e estética, como o vídeo Afrofuturismo produzido em 2016 e o vídeo Da Quebrada em 2017. O coletivo se tem preocupado de exibir através da música, a fotografia e o performance, a vivência das bixas pretas faveladas que lidam com vários tipos de opressão, assim realizam eventos culturais e intervenções na rua que questionem a sociedade racista e desigual a partir do corpo em contravenção dos padrões heteronormativos. Ao mesmo tempo, o coletivo O que você queer?¹³, Nascido no ano 2015 em Belo Horizonte, fundado pelas artistas Ana Luisa Santos e Fernanda Branco, propõe uma transgressão das normas dos comportamentos sexuais, corporais e cotidianos impostas por um sistema machista a partir de performances, peças teatrais e textos baseados em sua militância frente ao atual momento político que vive Brasil, tem produzido vários fanzines e livros cuja edição é independente, onde desenvolvem uma política de criação a partir do corpo queer, com os que tem participado no evento Queermesse na abertura da Virada Cultural de Belo

¹² Entrevista ao coletivo disponível em https://www.vice.com/pt_br/article/4xgm93/afrobapho-salvador-festa-queer. Acesado em 13 de setembro de 2017.

¹³ Fonte: <https://distintaslatitudes.net/la-oleada-queer-cuestiona-privilegios-en-brasil>. Acesado em 13 de setembro de 2017.

Horizonte em 2017 e o seminário de estética queer na Universidade do Estado de Minas Gerais UEMG.

No caso da Colômbia é interessante as manifestações desde o teatro do coletivo Mujeres Al Borda,¹⁴ o qual tem organizado várias peças teatrais e performáticas desde 2005, focando-se em experimentar nas possibilidades dos gêneros e a sexualidade onde os integrantes contam suas histórias de vida como indivíduos LGBT. Também é o caso do grupo Colombia Diversa¹⁵, criada em 2004, tem se preocupado em construir espaços de comunicação com o projeto de rádio virtual que permite o diálogo sobre diferentes temáticas ao redor do gênero. Assim como o coletivo Üniseks¹⁶, que no ano 2015 tem organizado o primeiro circuito pós-pornô e o coletivo Las Tupamaras¹⁷, que atualmente estão organizando atividades onde se reúne a música, o performance e o queer procurando uma mistura a partir da extravagância e da liberdade sexual na cena de música eletrônica, a partir do evento Mariconeo Night Diva.

No terceiro eixo, procuraram-se eventos acadêmicos e culturais em diferentes áreas como seminários, festivais e exposições artísticas que contaram com uma importância tanto de produção como na abordagem das temáticas ao redor do queer, o gênero e sexualidades não normativas. No caso de Brasil é de suma importância o primeiro seminário Queer no SESC Vila Mariana em São Paulo, organizado pela a revista Cult e o Serviço Social de Comercio SESC durante o ano de 2015, onde foram convidados vários teóricos de respaldo internacional incluído a presença da filósofa Judith Butler. No evento foram discutidos cultura e política, educação, saúde, gênero, sexualidade e contra hegemonias, todos os temas envolvidos com o conceito queer, problematizando a importância das provocações epistemológicas abordadas pelo queer para pensar seus atuais desafios e a atuação política, o que constitui um avanço na pesquisa e estudo do queer atualmente.

Uma das áreas em que o Brasil mais tem produzido eventos culturais é na área dos festivais de cinema queer e LGBT, onde se tem organizado festivais com grande importância internacional,

¹⁴ Sítio web :<http://mujeresalborde.org/spip.php?rubrique8>. Acesso em 14 de setembro de 2017.

¹⁵ Sítio web oficial: <http://www.colombia-diversa.org/> Acesso 14 de setembro de 2017.

¹⁶ Sítio web do evento: <http://circuitopostporno.tumblr.com/> Acesso 14 de setembro 2014.

¹⁷ Sítio web do evento: <http://raversmag.com/2017/09/13/las-tupamaras-y-las-pistas-de-baile/>. Acesado 14 de setembro de 2014.

um dos principais festivais é o Rio Festival de Gênero e Sexualidade no Cinema 2017¹⁸, onde se tem exibido documentários, filmes e curta-metragens tanto nacionais com internacionais. Igualmente o evento For Rainbow¹⁹, festival de cinema e cultura da diversidade sexual organizado na cidade de Ceara no ano 2016, que tem se tornado um dos espaços mais importantes de difusão e debate de respeito à pluralidade sexual no Brasil. Com uma media de 5 mil pessoas por ano, o festival permite a exibição de mostras de teatro, dança, música e cinema, procurando o combate ao preconceito e a ampliação de espaços de discussão e produção cultural ao redor da diferença. Outros festivais importantes tem sido a mostra New Queer Cinema Segunda Onda²⁰ realizado em Brasília, Rio de Janeiro e Fortaleza em 2016, o projeto MoDive-Se mostra de diversidade sexual de campinas que se vem realizando desde o 2014 e o RECIFEST festival de cinema de diversidade sexual e de gênero realizado em Recife desde o ano de 2013, são mostras do potencial criativo tanto no Brasil como em diferentes partes do mundo, e que geram espaços de visibilidade ao trabalho de cineastas e produtores audiovisuais interessados na cultura queer, para o professor doutor em sociologia Denilson Lopes, estes filmes e cinema queer:

“apresentam a possibilidade de resistência mesmo em quadro adverso. Se hoje, no Brasil, as coisas estão muito melhores do que nos Estados Unidos de 25 anos atrás, infelizmente o cenário queer ainda enfrenta preconceito, julgamento e rejeição em muitas frentes. É nesse cenário que um cinema queer brasileiro se faz presente e é para esta sociedade que ele deve se comunicar e se fazer diligente, num esforço de provocação e reflexão sobre preconceitos e clichês” (LOPES. NAGIME. 2015 .P. 17)

No âmbito das artes plásticas e visuais e eventos como exposições artísticas no Brasil que discutam o queer, o panorama muitas vezes é entristecedor. São muitos os artistas no Brasil que estão trabalhando ao redor precisamente do queer, do gênero, da sexualidade, tentando desconstruir e transformar o cenário, mas situações como a que tem experimentado a exposição Queermuseo: Cartografias da diferença na arte brasileira, a qual foi cancelada o dia 10 de setembro do 2017 na cidade de Porto Alegre após de vários protestos nas redes sociais, alegando

¹⁸ Sitio oficial: <http://www.riofgc.com/FESTIVAL2017.html> Aceso em 13 de setembro de 2017.

¹⁹ Sitio Oficial: <http://www.forrainbow.com.br/index> Aceso em 13 de setembro de 2017.

²⁰ Sitio oficial: <http://newqueercinema.com.br/> Aceso em 13 de setembro de 2017.

blasfêmia, zoofilia e pedofilia²¹, só dão mostra do trabalho que ainda falta por fazer para construir mudanças no indivíduo desde as artes.

Na curadoria de Gaudêncio Fidelis, quem foi diretor do Museu de Arte de Rio Grande entre 2011 e 2014 e curador da decima bienal MERCOSUL em 2015, reuniu aproximadamente 270 obras de arte de 85 artistas brasileiros de diferentes períodos históricos que abordam o gênero e a sexualidade. Mas, lastimosamente, a exposição teve que ser cancelada antes do cronograma estabelecido. Este tipo de ações frente a liberdade e à produção cultural e artística empobrecem o que fazer do artista, mas também oferece motivações para continuar realizando obras cujo eixo permitam a discussão e fomentem o diálogo entre artistas, curadores, espaços e espectadores. O olhar fechado do indivíduo heteronormativo é precisamente aquilo que as artes devem tentar abrir, a nudez, a homossexualidade, e outros tabus que incrivelmente ainda estão presentes, devem ser retratados mais e mais até conseguir construir uma amplitude de pensamentos e liberdades para aqueles que ainda sofrem diferentes tipos de violência por preconceito.

Na Colômbia os eventos culturais e artísticos estão demarcados principalmente na produção de festivais de cinema, onde se destaca o Ciclo Rosa Audiovisual que atualmente conta com 15 versões, sendo a última realizada em 2016. O evento conta com a participação de filmes nacionais e internacionais de grandes e pequenas produções que tocam de alguma maneira o universo queer. É um dos eventos melhor estruturados e conta com o investimento da Cinemateca Distrital, diferentes universidades públicas, privadas e várias empresas, onde se tem conservado a essência de não censura, abrindo espaços para a participação dentro de mesas e palestras para todos os públicos em cidades do país, valorando sempre a diferencia. É importante também o festival MILK FEST²², uma exposição artística que tem se organizado nas últimas três paradas do orgulho gay, promovendo artistas novos e abrindo um lugar de participação em diferentes categorias: arte, cinema, festas e mesas de trabalho sobre identidade sexual.

Quero ressaltar aqui o trabalho do coletivo Museo Q, o qual tem se organizado como iniciativa museológica sem fins lucrativos para visibilizar a história e as memórias de identidades e

²¹ Jornal consultado: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1917632-caso-da-queermuseu-arrisca-se-tornar-triste-rotina-no-pais.shtml> Acesso 14 de setembro de 2017.

²² Web do evento: <http://cartelurbano.com/eventos/agenda/milk-fest> Acesso em 14 de setembro de 2014.

expressões de gênero e sexualidades não hegemônicas como parte do relato nacional. O coletivo acredita no potencial do museu para transformar ideias e promover mudanças positivas na sociedade já que são lugares que confrontam diretamente ao espectador com a história da luta de identidades silenciadas. O museu vem funcionando se vinculando com outras entidades para intercambiar projetos e ideias. A última exposição realizada pelo coletivo chamada “*Lluvia de sobres*”²³ no mês de junho do 2017, foi um espaço onde 16 artistas questionaram acerca do matrimônio homossexual, tema fortemente discutido na Colômbia, um país muito conservador ainda.

No quarto eixo, procuraram-se representações artísticas populares, pela sua importância de chegar a um público maior e de se encontrar imerso em produções comerciais com importância tanto nacional como internacional. Assim, se quis dar ênfase especialmente na área do cinema e da música onde se gera um diálogo e uma abertura de visibilidade a outros tipos de representações do gênero e de sexualidades não normativas. No caso do Brasil, iniciando pelo cinema, foram selecionados três filmes que foram produzidos nos últimos 10 anos e que de alguma maneira tratassem as temáticas antes mencionadas, ao mesmo tempo que tenham participação e premiação em festivais de cinema queer.

Iniciando com o filme *Hoje eu quero voltar sozinho* (2010)²⁴ produzido, dirigido e roteirizado por Daniel Ribeiro, baseado num curta-metragem do mesmo diretor com uma narrativa diferente mas contando a mesma história: o descobrir amoroso homossexual entre dois adolescentes, um deles com deficiência visual. O filme aborda temáticas queer ao incluir a sexualidade na adolescência e o sexo dos indivíduos com deficiência.

Outro filme interessante na cena contemporânea é o filme *Tatuagem* (2013), dirigido por Hilton Lacerda²⁵, onde são retratados um grupo de artistas do ano de 1978 que tentam, dentro de um pequeno cabaré, provocar os bons costumes pregados pela ditadura militar ainda atuante. O filme está focado num amor entre o diretor do grupo artístico e um soldado de dezoito anos de idade. A

²³ Artigo sobre a exposição: <http://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/lgbt-homosexualidad-familia-bogota/64499>. Acesso em 14 de setembro de 2014.

²⁴ Site web oficial: <https://www.hojeeuquerovoltarsozinho.com.br/> Acesado em 13 de setembro de 2017.

²⁵ site web oficial: <http://www.tatuagemofilme.com.br/>. Acesado 13 de setembro de 2017.

obra retrata algumas das lutas dos queer, como a utilização das artes contra regímenes impositivos, a relação entre dois mundos, um homem adulto artista e um garoto que crê na ditadura.

Por ultimo o filme *Corpo Elétrico* (2017)²⁶ dirigido por Marcelo Caetano, conta a história de um homem estilista da cidade de Paranaíba que mantém uma relação com seu lugar de trabalho e sua vida sexual. Ali é reconsiderada a idealização do amor nos filmes LGBT convencionais já que o protagonista aproxima-se das pessoas com que mantém relações sexuais a partir das histórias que comentam na cama ao pé do ouvido, entre as tranças, aludidos a uma fluidez do desejo, muitas vezes reprimida pela hegemonia cultural da ideia de amor romântico. Evidentemente seu diretor quis tirar a violência e a fatalidade ou a romanização da união homossexual, temas também recorrentes para o indivíduo queer.

No âmbito artístico musical é claro que vários artistas estão ganhando destaque pelas dissidências sexuais e de gênero logrando abrir as discussões não só dentro de âmbitos acadêmicos, também para um público mais popular pelo fácil acesso e distribuição de sua música. Artistas como Pablo Vittar, Gloria Groove, Linn da Quebrada, Liniker, Rico Dalasam, o projeto GA31, Jaloo, entre outros mais. A maioria deles expressa tanto dentro de suas letras com de seus performances e shows uma postura queer frente ao estereótipos de gênero e sexualidade, o que permite inovação a partir do conteúdo que se vai tornando viral nas mídias e redes social pela internet, “Temos a emergência, enfim de uma cena musical na qual as dissidências sexuais e de gênero estão postas, e agora de diversas maneiras” (GUIMARAES, 2017. BRAGA, 2017. N.226. P. 29). Dentro de esta cena, na Colômbia são poucos, quase nulos os filmes que tocam estas referências ao redor do queer, poderia ser mencionado o filme *La virgen de los sicários* (1999) do diretor Barbet Schroeder, adaptação da novela homônima de Fernando Vallejo, na que se mostra a relação homossexual de um escritor com um sicário de 16 anos na cidade de Medellín em méio da violência a causa dos cartéis de droga. Na cena musical comercial não existe na Colômbia nenhum artista que tenha produzido material ao redor do queer, mas são vários os escritores que têm produzido obras literárias com respeito a temáticas de gênero não normativas como Raúl Gomez Jattin, Fernando Vallejo, Fernando Molano, Alonso Sanchez Baute e John Better.

²⁶Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt6474626/>. Aceso em 13 de setembro. 2017.

Neste panorama tem se analisado muito brevemente alguns artistas, espaços e projetos que atualmente estão trabalhando o queer em diferentes áreas. São muitos os projetos que tanto no Brasil como na Colômbia estão tentando mudar a visão, mas alguns dele ficaram fora deste cenário já que sua amplitude seria material para outro tipo de pesquisa. Sem embargo, a importância de este tipo de análise da mostra sobre a importância da militância e a influência do queer tanto no Brasil onde atualmente a democracia e a diferença são violentadas todos os dias, assim como na Colômbia, que depois de cinquenta anos de conflito armado, finalmente chega a encarar um processo de paz. Este é a possibilidade de que a diferença seja manifestada, para isto é necessário expor tanto as memórias que possibilitam ao ser diferente, mas também exibir e fomentar outras formas de ser a partir das manifestações artísticas.

A pertinência de este capítulo tem sido de suma relevância dentro da produção artística que compete esta pesquisa já que como participante e assistente de alguns dos eventos e ao estar de alguma maneira imerso na cena queer tanto brasileira como colombiana, tem ajudado a constituir uma base referencial de obras, ações, publicações, entre outras, para a produção do meu trabalho artístico e teórico, a partir de mapear uma pequena parte da cena queer contemporânea que está sendo construída dia a dia. Pode-se apreciar como resultado de este panorama, que em grande medida, no Brasil mais que na Colômbia se tem produzido mais conteúdo tanto acadêmico como artístico ao redor de análise e visibilidade do queer e sua importância para questionar os comportamentos heteronormalizadores dos dois países.

Assim, se abordou em primeira instância alguns centros acadêmicos de pesquisa de diferentes universidades que atualmente indagam o queer e questionamentos ao redor do gênero e a sexualidade tanto no Brasil como na Colômbia. Posteriormente movimentos artísticos e culturais por parte de jovens nos dois países que demonstram o interesse no tema, e que geram conteúdo cultural a partir de expressões artísticas como a música, o teatro, o texto, e de eventos dedicados a discutir desde diferentes áreas o queer revelando brevemente o panorama atual. Ao mesmo tempo se quis comentar alguns filmes que tocam o tema, e que por parte de sua recepção massiva ajudam a ampliar e construir crítica ao redor da estética e temática queer, onde são atingidas

questões como o corpo, a sexualização e a romantização do sexo, entre outras questões com a intenção de desestabilizar cânones hegemônicos de gênero.

Este cenário permite entender a relevância deste tipo de pesquisas em países cuja violência de gênero, femicídios, homofobia, transfobia e preconceito com identidades e sexualidades não heteronormativas cada dia está em aumento, onde são precisas políticas e resistências desde o outro, o fora do normal, desde a monstruosidade, com um olhar crítico e construtivo, para assim, de alguma maneira mudar esse cenário violento e triste, para aos poucos poder entender a diferença.

CAPÍTULO 2: A palavra como ferramenta queer: Obra Censura/Anti Censura.

Depois de analisar de maneira breve a evolução e o panorama sobre o conceito e a cultura queer, vamos a dar passo ao análise dos vídeos, iniciando com a obra que consta de dois vídeos: “Censura”²⁷ e “Anti Censura”²⁸, feitos em 2016. São resultado de conceitos pesquisados dentro das teorias queer, a dicotomia entre a ideia do homo e o hétero, analisado desde o conceito de “palavra” estes serão examinados ao longo do capítulo, junto com teorias sociais e artistas que foram referências para a construção da obra.

Estes vídeos consideram as conotações negativas de palavras usadas desde a heteronormatividade para se referir a pessoas homossexuais ou sexualidades não normativas, dentro das sociedades colombiana e brasileira, usando a língua espanhola e portuguesa mediante termos como bicha, maricón, loca, entre outras. Consiste em duas projeções posicionadas frontalmente, que permitem ao espectador visualizar só uma das projeções, segundo a ubiquação dentro do espaço expositivo. Usando como referência a constante determinação de observar ou de se posicionar sempre entre o bem e o mal, ou neste caso, o rechaço ou a tolerância frente à homossexualidade. Ao mesmo tempo a obra utiliza a ideia de conceitos em oposição, assim as palavras funcionam aqui como antônimos, gerando um jogo de representações a partir de atração e oposição.

Os vídeos foram realizados a partir de fragmentos de vídeo encontrados na internet por meio da busca de vinte cinco palavras chaves em espanhol e português, conformando um acervo audiovisual com o material procurado. Assim, por exemplo, ao procurar a palavra “bicha”, os resultados mostravam casos de maltrato ou de violência física contra indivíduos da população LGBT, o que permitiu a posterior edição e estruturação da obra.

Dentro de cada vídeo o processo de composição está focado na distorção do formato do vídeo, que tradicionalmente é a maneira retangular. Para utilizar diferentes composições e distorcer este uso clássico do vídeo, a partiu-se de mascaras das fontes das palavras na primeira obra, Censura,

²⁷ Disponível em: <https://vimeo.com/233558179> Acesso 16 de setembro de 2017.

²⁸ Disponível em : <https://vimeo.com/233556146> Acesso 16 de setembro de 2017.

onde o texto é visível a partir do movimento do vídeo, assim as palavras aparecem e desaparecem na tela, num jogo de composição onde a palavra toma forma a partir dos fotogramas do vídeo pelo qual esta conformado.

Com a estrutura do processo de criação é importante voltar ao conceito de apropriação analisado por diferentes autores, que tem dado um horizonte frente à arte contemporânea. A apropriação tem originado a criação de novos conteúdos e obras artísticas a partir do processo de recollecção de diferentes arquivos, situação nada nova dentro das artes. Os dadaístas, os surrealistas, a arte pop, entre outras manifestações, têm utilizado a apropriação de imagens para sua modificação e o surgimento de um novo tipo de material artístico. Atualmente, este tipo de forma de criação está mais presente dentro dos circuitos de arte, retomando questionamentos entorno o papel da autoria e a originalidade: “a autoria é confrontada pela dimensão contributiva do uso. Na medida em que os usuários contribuem com conteúdo, conhecimento, prática e valor, a questão de como suas contribuições podem ser reconhecidas torna-se premente” (WRIGHT. 2016. P. 17).

Para o teórico e curador de arte Stephen Wright, o processo de apropriação está relacionado com “fazer a xepa”, o que na época medieval referia-se a recollecção de produtos agrícolas que eram considerados descartáveis. Assim, neste caso, pode-se pensar uma comparação com respeito ao uso de pequenas informações de material existente para a criação de novas manifestações culturais, seja um segundo de áudio, ou um recorte de fotografia publicitária. “Hoje, a xepa imaterial é amplamente feita por multidões em atividades relacionadas à arte; seus antecedentes agrícolas a protegem da ofensiva dos grupos lobistas que defendem a ampliação dos direitos de propriedade e o embargo dos bens epistêmicos comuns” (WRIGHT. 2016. P. 37).

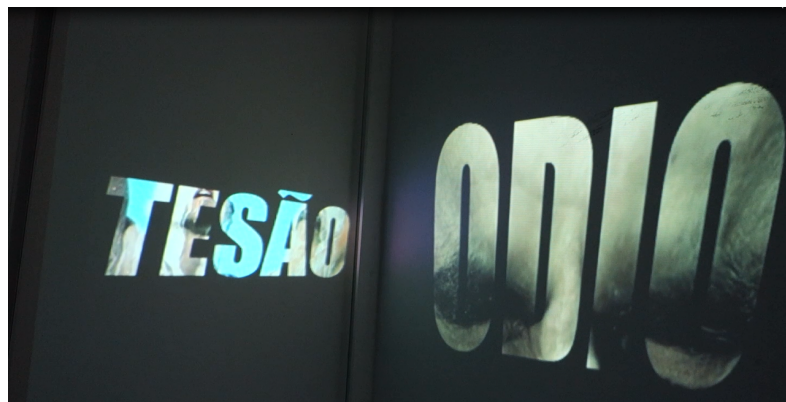
Neste caso em particular, os fragmentos de vídeo utilizados foram modificados para se tornar num outro material diferente do original com o fim de criar um novo conteúdo, acrescentando na pós-produção de colagens com outros materiais. Para o fim específico que os vídeos procuram, segundo Debord (1956) citado por Bourriaud (2009. P. 36), “a herança literária e artística da humanidade, como um todo, deve ser utilizada para fins de propaganda militante [...] Todos os elementos, tomados em qualquer lugar podem ser objeto de novas abordagens”.

A intenção com a utilização do apropriação dentro dos vídeos nasce da leitura de autores como Preciado (2008), onde a teoria queer pretende desconstruir a maneira em que são construídas estéticas heteronormativas ao redor do corpo, o gênero e o sexo. Os vídeos utilizam diferentes imagens para gerar mais questionamentos que respostas ao redor do colagem que o queer propõe, neste caso, a libertação de catalogações médico-científicas e religiosas sobre a experiência de cada corpo para a construção de individualidades: “Todo dispositivo tecnológico pode, com seus próprios meios, jogar com a dialética entre semelhança e dessemelhança, analogia e desfiguração, forma e uniforme” (DUBOIS. 2001.P. 57).

2. 1. Usos da palavra na obra “Censura”.

O conceito principal é a palavra como elemento que nomeia e dá forma segundo o contexto que seja utilizado, este conceito é definido como “um conjunto de letras ou sons de uma língua, juntamente com a ideia associada a este tipo de conjunto. A função da palavra é representar partes do pensamento humano, e por isto ela constitui uma unidade da linguagem humana” (MENDES. 2005. P. 17). Assim, dentro da obra observam-se imagens relacionadas com a cultura LGBT e diferentes instituições sociais como a igreja ou a polícia que interferem na liberdade do indivíduo. Por sua parte, o indivíduo homossexual toma a palavra como ferramenta de poder para se autodefinir e transformar aquela definição pejorativa. Desta maneira se utiliza um jogo de representações entre as características negativas versus as positivas segundo a sociedade que as utiliza.

Figura. 3. Fotograma da obra “Censura”



Fonte: Arquivo do autor (2016) 2'55"

No vídeo “Censura” se observam palavras que são usualmente usadas nos discursos homofóbicos como a palavra “abominação”, usada para apontar os comportamentos homossexuais, ou a palavra “anomalia” para definir condutas aparentemente erradas do pensamento do indivíduo LGBT. Assim, se observam fragmentos de vídeo que contradizem o termo, por exemplo, dentro da palavra “opressão” pode ser observar fragmentos de vídeo da parada do orgulho gay de Bogotá do ano 2015, enfrentando diferentes usos e contextos da expressão.

Por outro lado, “Anti Censura” permite examinar palavras usadas na luta pelos direitos LGBT como “resistência” ou “poder”, e palavras usadas pejorativamente para se referir a uma pessoa homossexual e que com o tempo, passa a se tornar uma palavra de uso exclusivo para a população LGBT. Por exemplo a expressão “bicha”, e por tanto seu significado, transforma-se em potência das características de luta homossexual frente a regimes de preconceito e machismo.

Figura. 4. Fotograma da obra “Censura”



Fonte: Arquivo do autor (2016) 2'55"

A obra tem como referências teóricas questões tratadas pelos teóricos queer como a dicotomia entre homo e heterossexualidade, que é marcada neste caso pela contraposição das palavras. É possível analisar a questão sobre o poder da palavra, que pode outorgar a um significado simples uma carga social e semântica que faz parte da estrutura cultural das sociedades, considerando as palavras convertidas em armas tanto para militar quanto para agredir. Ao mesmo tempo as palavras cumprem uma função aqui de oposição, onde por médio de antônimos entre as palavras

apresentadas, permitem criar uma relação desde a semântica com a imagem, para formular uma obra estruturada pensando em relações e situações de alteridade.

Quisera neste ponto analisar considerações ao redor do uso das palavras desde a teoria de dos Atos de Fala apresentada e discutida por John Austin (1962) e John Searle (1969). Esta faz parte das considerações sobre filosofia da linguagem abordada desde o campo da pragmática, onde se analisa a natureza e estrutura da linguagem, examinando noções como termo, proposição, sentido e referência, entre outras; voltados para a linguagem e não para uma única língua específica. Esta teoria afirma que a fala são atos executados pelos falantes de uma língua para realizar afirmações, dar ordens, fazer perguntas: “falar é uma forma de comportamento regido por regras” (SEARLE. 1969. P. 27). Assim, os atos de fala são regidos por regras convencionais construídas socialmente, portanto o uso da linguagem está determinado por contextos, finalidades e convenções.

Analisando brevemente, mesmo que um estudo da obra desde a filosofia da linguagem requeira outro tipo de análise, é possível entender como as palavras partem do conteúdo visual das obras, produzindo atos locucionários. Na classificação segundo Austin (1962) seriam expressões exercidas, as quais consistem em tornar uma decisão a favor ou contra determinado comportamento, como temos analisado anteriormente, “a homossexualidade é uma anomalia” ou por outro lado, “Sou veado e luto pela liberdade”. Assim, as palavras, segundo seu contexto, são originadas por falantes, dentro de umas convenções com a finalidade de realizar juízos de valor positivo ou negativo.

Continuando com esta ideia, analisaremos aqui os trabalhos do filósofo e cientista Andy Clark, quem postula que a linguagem é um artefato cujo acoplamento provê a seus usuários com diversas habilidades inéditas. Clark sugere que estamos imersos em nichos cognitivos estruturados pelas linguagens: “ao materializar pensamentos em palavras, nós estruturamos nossos ambientes, criando nichos cognitivos que aumentam e investem-nos com uma variedade de modos nada óbvios” (CLARK. 2006. P. 370). Para o autor, a linguagem maximiza diversas habilidades inatas como percepção, navegação, memória, generalização e categorização, classes de inferência. Trata-se da forma de acoplamento de material não biológico, à cognição, assim por meio do uso das palavras estruturamos configurações sociais e culturais.

Figura. 5 . Fotograma da obra "Censura".



Fonte: Arquivo do autor (2016). 5' 54''

Retomando o conceito de performatividade analisado em Butler (2007), agora cotejado com os atos de fala de Austin (1962). Analisa-se a performatividade pensada em termos de categorias filosóficas tradicionais, verdadeiros ou falsos e enunciados que não são verdadeiros nem falsos, mas fazem algo: produzem ações. Neste sentido, Butler decompõe este conceito para discutir como pode ser construído e desconstruído o gênero a partir das palavras. Num artigo de 1988, intitulado “*Performative Acts and Gender Constitution; An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*”, pensando a influência da linguagem que torna o próprio indivíduo objeto de seu fazer, os corpos tornam-se vulneráveis na linguagem, no sentido de que a linguagem, sendo performativa, opera não só na produção reguladora sobre aquilo que nomeia, também em seus contextos possíveis.

O ato de fala, na sua eficácia performativa, impõe ao corpo a espaços de regulação e de legitimação, constituído por atos de repetição estilizada. Assim, o ato de fala evidencia a performatividade do corpo a produzir espaços de liberdade e articulação, para criar novas inteligibilidades, regulações, legitimações para os corpos. De esta maneira, se estabelece dentro da obra uma relação entre palavra e os postulados queer em procura da emancipação do indivíduo como objetivo contra uma sociedade sexofóbica, promovendo diminuir a repressão tanto de homossexuais quanto de heterossexuais.

Dubois (2001) analisa o papel determinante do uso do texto e a palavra na filmografia de Jean Luc Godard, principalmente no filme *A Chinesa* (1967). Ele entende que na relação entre imagem

e palavra a intenção deve ser não apenas mostrar, mas também dizer: “A linguagem como matéria, como objeto exclusivo. Mesmo as imagens servirão para produzir linguagem, texto-imagem. Não se trata mais de contar e nem mesmo de representar, mas de apagar para (re)escrever, de decompor para ver se podemos (re)construir” (DUBOIS. 2001. P. 271). Assim, dentro do vídeo, procura-se é estabelecer relações a partir da imagem e a palavra e oferecer ao espectador uma mirada além das etiquetas do uso heteronormativo das palavras: “O vídeo como dispositivo abstrato de escrita, como pura enunciação ao vivo, operando indistintamente pela imagem e pela palavra” (DUBOIS. 2001. P. 278).

2. 2. Construção do conceito “hétero” e “Homo” no vídeo “Censura”.

Com a explicação processual e conceitual que determina a produção dos vídeos Censura e Anti Censura é necessário ampliar algumas considerações teóricas sobre a conformação de noções conceituais como a construção do conceito de Hétero e Homo. Estas estão permeadas por situações históricas e tem sua base em teorias sociais que ajudaram a definir seus postulados e que são as referências teóricas para o desenvolvimento dos vídeos.

Dentro dos vídeos estão presentes palavras que apresentam categorias semióticas referentes ao binarismo entre homo e heterossexual. A ideia das obras está inspirada no princípio das teorias queer: desestruturar as definições de identidade e de gênero para posteriormente pensar as subjetividades livres de classificações.

De esta maneira se analisam algumas as considerações teóricas desde o interacionismo simbólico, definido como perspectiva metodológica e teórica que é frequentemente usada na sociologia. O foco de estudo desta perspectiva são os processos de interação entre diferentes indivíduos, onde estas interações são mediadas por símbolos que ajudam na construção de comunidade. O interacionismo simbólico tem suas bases nos trabalhos acadêmicos da escola do Chicago com as obras de William Thomas, John Dewey e George Mead, entre outros teóricos. Oferece uma perspectiva teórica que possibilita a compreensão do modo como os indivíduos interpretam os objetos e as outras pessoas com as quais interagem e como tal processo de interpretação conduz o comportamento individual em situações específicas.

Uma das postulações básicas do interacionismo é que “As dinâmicas de localização social caracterizam-se, pela produção da diferença e do sentimento de pertença dos indivíduos e dos grupos sociais e em suas relações, dão origem a os processos indenitários” (ENNES. 2013. P. 66). É possível neste ponto entender como os postulados sociológicos do interacionismo podem se relacionar com a homossexualidade, que não pode ser estudada de maneira isolada ou à margem das reações duma sociedade que a estigmatiza pelo que homo e heterossexualidade obtêm sua estrutura a partir de se definir dentro de um ou outro grupo, se constituindo mutuamente.

Os atos, fatores e características que rodeiam a homossexualidade não emergem simplesmente das experiências entre indivíduos do mesmo sexo, surgem dos contextos sociais que o situam. Assim, seus significados não surgem tanto da experiência homossexual *per se*, mais das reações hostis que a rodeiam e geram experiências de discriminação. “Há interessantes possibilidades de pensar os processos indenitários a partir destas ideias. Primeiro porque entende o processo de definição do “eu” e do “outro” como relação de poder, por meio da qual se nomeia e se classifica os participantes das interações sociais a partir de sua dimensão relacional” (ENNES. 2013. P.78). Neste sentido, é importante analisar como se estabelecem as características da homossexualidade a partir da diferença frente à heterossexualidade, que dentro deste análise será centrado na evolução do capitalismo e a construção da burocracia.

Os sociólogos Marcia Bystryn e David Greenberg, no texto “*Capitalism, Bureaucracy, Homosexuality*” (1996) analisam as bases ideológicas que sustentam o capitalismo para demonstrar como tem influído na concepção atual da homossexualidade. Eles determinam as seguintes bases: a importância da competição e o caráter para ter sucesso numa sociedade, a norte-americana no estúdio dos sociólogos, que valoriza seus indivíduos em função de seus próprios êxitos; onde o sucesso parece estar baseado no caráter pessoal, mais que nas circunstâncias sociais ao redor dele.

No começo do século XIX, os pais, preocupados pelo futuro social dos filhos, educam-nos homens com valores como a autoafirmação e a competitividade. Eles castigavam a emotividade, a dependência emocional; valores como o cuidado foram relegados para a feminidade. Outras das bases é a necessidade do autocontrole, que se torna importante e funciona só a partir do controle

internalizado do indivíduo. Esta autorrestrrição se traslada na vida íntima, especificamente na vida sexual, já que a castidade e o controle da sexualidade dentro do matrimônio se tornam aceitas. Mas, por outro lado, a prostituição e a homossexualidade são julgadas, já que sua função não ajuda para a reprodução.

Os sociólogos também definem a ideologia de família e o matrimônio como uma das bases que ajudaram ao crescimento do capitalismo comercial onde é incorporada a “sexualidade economicamente útil e politicamente conservadora” (FOUCAULT. 1992. P. 41). Leva a mulher a ser confinada no lar, em função do cuidado dos filhos e do marido, quem trabalha fora de casa. Situação que muda com a Segunda Guerra Mundial, onde as mulheres entram no mercado de trabalho para suprir o vazio deixado pelos homens que se encontravam combatendo.

É importante entender a burocratização das organizações que também faz parte das bases que sustentam o capitalismo. Efetivamente, estas bases, seguindo as análises de Max Weber, têm uma grande importância na forma em que se formulam as respostas sociais atuais frente à homossexualidade. As burocracias operam sobre suportes de jurisdição definidos por normas e regulamentos administrativos que moderam ao indivíduo. Assim, o controle social se organiza a partir de princípios burocráticos que em diferentes culturas seriam uniões que se estabelecem por lealdade, solidariedade ou amizade. Segundo Byrtsryn e Greenberg (1996), a forma em que se organizam as burocracias afeita notavelmente a personalidade através do processo de interiorização das normas. As burocracias podem garantir a conformidade com as normas organizativas fazendo depender as gratificações, tanto simbólicas como materiais, de esta conformidade.

Assim, se constrói o que os autores chamam de personalidade burocrática definida como metódica, racional, prudente e preocupada pelo cumprimento das expectativas. Este tipo de personalidade supõe a supressão dos comportamentos emocionais, sobre todo entre homens, que sentem ansiedade quando observam mostras de emotividade, contato sexual e intimidade entre os mesmos. Estes autores sugerem que é precisamente esta ansiedade a que está detrás da ira irracional frente à homossexualidade. Sem embargo, é precisamente a partir de esta ideia de rechaço que na mesma época se inicia a conformação de identidades LGBT. “Foi o

desenvolvimento histórico do capitalismo, mais especificamente o seu sistema de trabalho livre, que permitiu que um longo número de homens e mulheres em finais do século XX se autodenominassem gays, se vissem como parte de uma comunidade de homens e mulheres semelhantes e se organizassem politicamente com base nessa identidade” (D’EMILIO. 1996. P. 264).

Figura 6. Fotograma da obra “Censura”.



Fonte: Arquivo do autor (2017).

Estas bases ao redor da estruturação da heterossexualidade, que além de ter uma ampla história, têm sido definidas até este ponto dentro do marco sociológico do capitalismo, estão presentes dentro do vídeo “Censuras”. Nele, as palavras aparecem segundo a carga de significados destas referências teóricas.

A partir da separação entre homo e hétero, o vídeo “Censura” apropria-se da visão “hétero” que classifica as palavras em função da “normalização” dos comportamentos. Neste caso, estão estruturados frente ao rechaço da homossexualidade. Segundo as postulações analisadas, toma forma, mas também estrutura, as identidades que se catalogam como a parte contrária que seria no caso da homossexualidade a partir do dualismo em que os indivíduos classificam-se a partir da diferencia.

Nesta secção se relacionam teorias sociais que tem dado forma ao vídeo “Anti Censura”, permeadas pelo interacionismo simbólico, e pelo capitalismo. Também tem assentado suas bases políticas e acadêmicas a partir do construcionismo social, especificamente dos anos setenta. O

construcionismo social parte da psicologia, da fenomenologia e está fortemente influenciado pelo o feminismo, assim se torna uma fonte de pesquisa tanto na teoria como no ativismo político questionando a relação entre sexo e sociedade. O psicólogo Kenneth Gergen é um dos teóricos que mais tem estruturado os análise sobre o construcionismo social. Ele o define como “um conjunto de conversações que se desenvolvem em todas as partes do mundo e participam todas elas, num processo que tende a generalizar significados, compreensões, conhecimentos e valores coletivos” (GERGEN. 2005. P. 34).

Assim, o construcionismo é uma perspectiva teórica que lança seu foco sobre processos relacionais e discursivos a partir dos quais as pessoas constroem-se a si mesmas e o mundo em que vivem. Como analisamos anteriormente, as bases da construção da homossexualidade a partir do capitalismo estrutura a homossexualidade desde a diferença. Assim, se estabelece uma imagem da homossexualidade que se tenta redefinir. Os postulados do construcionismo social estabelecem que “nenhum conhecimento pode liberar-se de suas propriedades históricas, culturais, sociais e discursivas que o produzem” (GERGEN. 1996. P. 76).

É importante o trabalho de Mary Macintosh, *The Homosexual Role* (1968), que questiona as relações do papel do homossexual, Ela rejeita a ideia de que a homossexualidade era uma condição que se podia ou não ter, que não variava segundo as sociedades nem segundo o tempo e que podia ser diagnosticada por profissionais. “A maneira em que as pessoas eram etiquetadas como homossexuais, são agora entendidas como um importante processo conectado com mecanismos de controle social” (MACINTOSH. 1968. P. 184). A partir dos análises antropológicos de Macintosh, o construcionismo social afirma que a homossexualidade não é uniforme, nem um fenômeno idêntico, pelo contrario, seu significado e seu papel social têm variado a traves da história. Assim, o significado social e as formas em continua mudança da homossexualidade contribuem à estruturação de políticas de construção de uma minoria, atualmente tornada numa minoria política.

Os estudos construcionistas contribuíram a legitimar um modelo de cultura lésbica e gay. Nele se deu forma às teorias queer que se interessam em trasladar o debate da explicação de como tem se dado forma ao homossexual, para trabalhar sobre a heterossexualidade como princípio

organizador do caráter sociopolítico a partir das análises centradas na diferença, questionando o conceito de homofobia e a teoria afirmativa homossexual que propõe um tipo de identidade homossexual unificada. O pós-modernismo tem um papel fundamental com respeito a estes questionamentos queer, pelo que propõe que a margem e o centro estão em constante negociação, assim o desviado, o outro, precedem ao centro, ao normal. Entendendo o pós-modernismo como uma corrente de pensamento que “questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação” (EAGLETON. 1998. P. 7). Esta formulação considera que para reclamar a liberação do indivíduo oprimido é necessário inverter o sistema de significantes que tem configurado sua opressão. Mas, o centro não pode desaparecer; tem que existir uma constante interação entre centro e margem para promover a mudança e o avanço social, assumindo que o centro não desaparecera e são as margens os que têm que construir suas próprias reclamações.

A relação entre o queer e a pós-modernidade apontam a vinculação das estratégias de análises irônicas na forma em que a comunidade LGBT tem dado forma a algumas reivindicações culturais como o Drag, para ressaltar a alienação que sofrem, percebendo a racionalidade como uma invenção, algo que os queer tinham visualizado desde algum tempo.

Estas construções culturais se estruturam a partir da influência do capitalismo tardio, compartilhando elementos fundamentais com o hiperespaço e o cyberpunk da cultura contemporânea, a pós-modernidade tem permitido as minorias humilhadas, aceder à cena teórica. O que supõe uma autêntica revolução no pensamento sobre o poder, o desejo, a identidade e o corpo, sem cuja inspiração não pode se pensar de agora em adiante nenhuma política radical. Segundo Eagleton “O pós-modernismo, em suma, rouba um pouco da lógica material do capitalismo avançado e a volta agressivamente contra seus fundamentos espirituais” (EAGLETON. 1998. P. 129).

É possível relacionar outra ferramenta de análise das teorias queer; os estudos culturais, que tem sua base nos estudos textuais, que por sua vez estão baseados na teoria pós-estruturalista. Estes estudos privilegiam o conceito de “textualidade”, e está centrado nos mecanismos de significação

na relação do significante com o significado, onde basicamente se definem as políticas como atividades que retrasam a interação de significados na cultura.

Estes estudos têm atravessado os limites de diferentes disciplinas e hoje em dia se produzem em campos como a história, a antropologia cultural, a etnografia e a crítica literária, entre outros. Stuart Hall, como um dos mais importantes teóricos neste campo, postula que para os estudos culturais, a sociedade capitalista é o lugar onde se constrói a desigualdade ao que se referem a sexo, classes e etnias; sendo a cultura onde são contestadas estas distinções. É no âmbito cultural onde se origina a luta pela significação, na qual as minorias fazem frente á imposição de significados que sustentam os interesses dos grupos mais influentes. De esta maneira, os textos culturais são o espaço onde o significado é negociado.

A teoria queer tem se apoiado destas líneas de análise para corroborar a ideia de que qualquer forma de produção cultural é inerentemente ambivalente, os significados textuais não podem ser nunca estáveis e toda produção de significados não depende só das operações de significação de uma leitura determinada. Também estão influenciadas de maneira crítica por desejos e fantasias de cada espectador, que como indivíduo pode aportar, ampliando a maneira de entender as produções desde diferentes olhares.

A base das teorias queer está assim conformada através do estudo de conceitos, cuja origem parte das teorias sociais que temos abordado e que em conjunto tem dado forma ao vídeo “Anti Censura” o qual surge da concepção queer sobre a liberdade do indivíduo além de estruturas de gênero que são construções sociais.

O vídeo tem como base palavras que remitem à concepção “homo”, que seria a contraparte do vídeo “Cesura”. Estas palavras são pensadas em função de desvincular definições fechadas e conceitos que limitam; pretendem abrir as possibilidades de pensar além dos corpos e os gêneros para dar cabo ao entendimento da liberdade do sujeito. De fato, as palavras não cumprem uma função objetiva, nem passiva, nem são ferramentas que permitem descrever ao mundo como ele é. Ao contrário, estas têm uma função ativa, formativa e modeladora que permite estruturar e

modificar a realidade. "Expressar as palavras é sem dúvida o episódio principal na realização do ato, cuja realização é também a finalidade que procura a expressão" (AUSTIN. 1962. P.7).

Figura 7. Fotograma da obra "Anti Censura".



Fonte: Arquivo do autor (2017).

2. 3. Referências artísticas.

Os vídeos tem se formulado a partir de diferentes características da classificação do vídeo arte e/ou vídeo experimental. "A videoarte será, no universo das imagens técnicas, a forma de expressão artística que assumirá, com maior radicalidade que qualquer outra, a tarefa de produzir uma iconografia resolutamente contemporânea, de modo a reconciliar as imagens técnicas com a produção estética de nosso tempo" (MACHADO. 2007. P.26).

Já que possui elementos que quebram as considerações da narrativa linear clássica do vídeo, foram experimentadas as ferramentas narrativas deste tipo de linguagem, abordando suas propriedades técnicas para utilizar o uso de imagens que tentam evocar sentimentos e sensações ao espectador com respeito ao conteúdo audiovisual e a palavra.

Dentro do vídeo podem ser observados diferentes videoclipes, por exemplo, dos indivíduos homossexuais na Rússia, onde são fortemente atacados e violentados. Um clipe mostra o ataque da polícia russa contra um adolescente que tenta suspender a bandeira LGBT. O adolescente é

golpeado e obrigado a se retirar duma praça na cidade de Moscou. Estas cenas são visualizadas na palavra TENSION, traduzida para o português como “tensão”. Assim, a palavra se transforma num elemento dentro do vídeo não só visual, mas também de declaração para articular posições sociais frente à luta que o sujeito queer e LGBT defende.

A utilização de palavras e a semântica têm influenciado muitas correntes artísticas como o surrealismo e o dadaísmo. Posteriormente, diversos artistas têm se apropriado do uso do texto como elemento fundamental dentro de seus trabalhos. Arte e linguagem têm se conectado em diferentes momentos da arte e tem sido uma discussão sempre presente dentro do campo da criação. A possibilidade que abarca o poder da palavra foi fortemente desenvolvida com a estruturação da arte conceitual em 1960, onde a exploração entre arte, filosofia e pensamento, ofereceram múltiplos direcionamentos ao redor da reflexão entre imagens e palavra.

Os usos da palavra adquiriram força com o trabalho do artista americano Joseph Kosuth, que questionou a natureza e a função da arte, investigando as relações entre linguagem e conceito. A obra de Kosuth é fortemente marcada pela necessidade de interrogar os elementos que ligam epistemologia e estética, e que são permeados pela percepção do mundo através da linguagem.

Durante os anos sessenta, o artista se interessou intensamente em formas de pensar e de fazer arte, influenciado pelos artistas do grupo Fluxus, que na época questionaram as fronteiras da arte e a definição da obra artística. As primeiras obras do artista americano, chamadas “Arte como ideia” de 1967 foram estruturadas a partir de um conjunto de folhas com definições sobre questões artísticas como “ideia”, “nada”, “arte”. Estas obras foram feitas de Xerox de significados dicionarizados e impressos ao inverso, assim o fundo ficou preto e as letras brancas formaram assim uma posição artística frente às cânones clássicos de arte, rompendo com a tradição das definições sobre o que é arte.

Kosuth tem marcado a arte contemporânea com seus trabalhos ao incorporar a ideia do conceito e a análise do poder da obra de arte, como elemento transformador dentro do pensamento filosófico e semântico. Desta maneira, promove a expansão dentro das artes visuais e sua função na vida moderna. A arte conceitual rediscute os procedimentos e os materiais da obra artística,

introduzindo ao espectador como elemento vital dentro da obra mesma como complemento que se incorpora e dá sentido dentro do espaço expositivo.

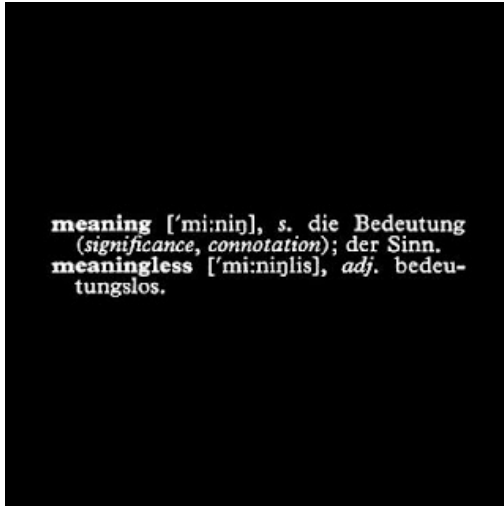


Figura 8. KOSUTH. J. "Arte como ideia como ideia". 1967.

Fonte: <http://esteticaarte2009.blogspot.com.br/2009/08/arte-povera.html>; Acesso em 5 de maio

A obras posteriores do artista estudam a relação do contexto e o conteúdo textual, procurando evidenciar as possibilidades de alteração de sentido no processo de criação que começa com uma ideia e termina dentro de um espaço artístico. Desta maneira evidencia que a finalidade das obras de arte reside nela mesma e no processo de compreensão que suscita no espectador.

As obras do artista americano participam numa relação entre ideia e representação que estão fortemente influenciadas pelas obras filosóficas que abordam a linguagem do filósofo Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Wittgenstein analisa a natureza tautológica do pensamento e a linguagem. Kosuth transfere algumas destas considerações filosóficas na sua obra, propondo o fazer artístico como uma tautologia: "Uma obra de arte é uma tautologia na medida em que é uma apresentação do artista, isto é, ela está dizendo que aquela obra de arte particular é arte, o que significa que ela é uma definição de arte. Assim, o fato de ela ser arte é verdadeiro a priori" (KOSUTH. 1975. P. 34).

Figura 9. KOSUTH. J. "Glass Words Material Described". 1965.



Fonte: <http://www.skny.com/artists/joseph-kosuth?view=slider#13>. Acesso em 6 de maio de 2016.

É importante assinalar a influência do minimalismo dentro do trabalho de Kosuth que se caracteriza pela produção de obras artísticas que não remetem a nada exterior à obra. Estas características podem ser encontradas na obra do artista onde com a utilização de algumas palavras logra que o observador realize suas próprias conclusões segundo a informação que a obra oferece. Desta maneira sua obra “*Glass Words Material Described*” de 1965 foi analisada como referencia na criação dos vídeos *Censura* e *Anticensura*, na qual constam quatro peças de vidro idênticas, onde se observam palavras diferentes abarcando as possibilidades de interpretação do objeto artístico a partir das palavras, que funcionam aqui como símbolos para o espectador.

Kosuth, tem se preocupado pela importância da transição e processo cognitivo para o observador através da linguagem como meio de pensamento e estrutura de símbolos ao redor da obra de arte. “Os artistas questionam a natureza da arte apresentando novas proposições quanto à natureza da arte. E para fazer isso não se pode dar importância à linguagem legada pela arte tradicional” (KOSUTH. 2006. P. 218). Para entender estas relações deve-se considerar todos os aspectos da obra de arte, lendo partes de uma definição, para oferecer uma dinâmica de linguagem e intuir uma mensagem a traves dos olhos do artista: “depois da filosofia e da religião, a arte tal vez possa

ser um esforço capaz de preencher aquilo que outra época chamou de necessidade espiritual do homem” (KOSUTH. 2006. P. 225).

Outro dos artistas que tem sido referência na criação dos vídeos é o artista brasileiro Rafael França e sua obra “*Preludio de uma morte anunciada*” (1991)²⁹. A obra é o último vídeo do artista, concluído pouco antes de sua morte, é um dos raros momentos em que sua produção se aproxima ao documental. No vídeo pode se observar o corpo do artista e do seu namorado, Geraldo Rivello compartilhando as últimas carícias como uma espécie de testamento. Ao mesmo tempo, na tela, aparecem aleatoriamente nomes de amigos mortos pela AIDS ao som de “La Traviata”, interpretada pela cantora brasileira Bidu Sayão.

França participou ativamente no coletivo artístico 3NÓS3 de 1979 a 1982, junto com Hudinilson Junior e Mário Ramiro, onde iniciou com as intervenções urbanas que o coletivo realizava na cidade de São Paulo. No ano de 1982, o artista muda-se para Chicago, Estados Unidos, a fim de aprofundar seus conhecimentos sobre arte tecnológica, dando passo ao fim do coletivo. Participou ativamente com suas obras em diferentes exposições e eventos nacionais e internacionais. Exercia diferentes ações no campo das artes, extremamente consciente de suas colaborações como artista, pesquisador, produtor e curador.

Desenvolveu vários textos e chegou a assinar no jornal Folha de São Paulo, no final dos anos oitenta, com a coluna *Writing Video*, onde analisava a programação cultural ao redor de vídeo arte e ao mesmo tempo observava a transição que passava a vídeo arte e a arte em geral: momentos de desvinculamento das estratégias de criação do pensamento modernista para uma postura mais conciliadora e pluralizada.

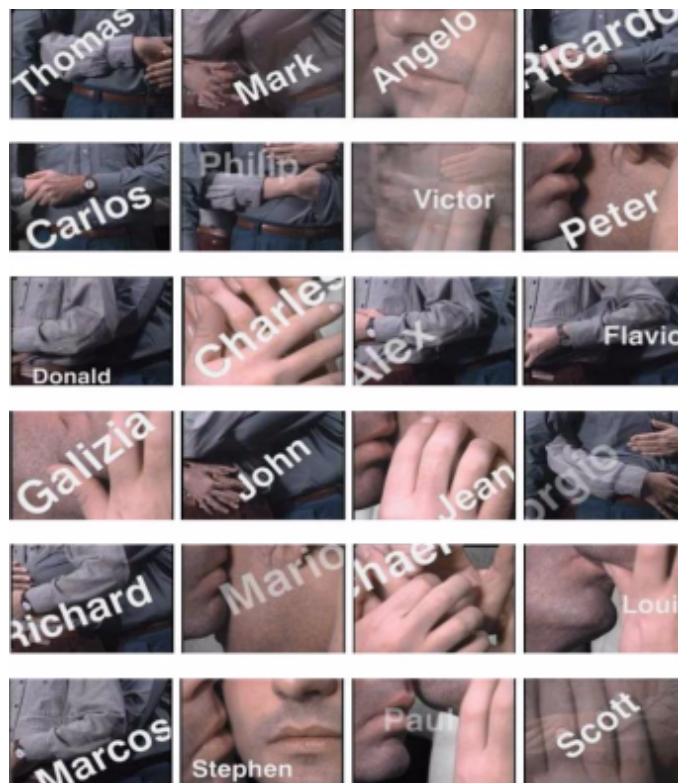
Durante o ano de 1988, o artista começou a sentir os sintomas da doença, após de adquirir o vírus da AIDS. No início de maio de 1991, finalizou a obra de vídeo, posteriormente o dia oito de maio do mesmo ano faleceu aos trinta e três anos, vítima de problemas decorrentes da AIDS em sua residência em Chicago.

²⁹ O vídeo pode ser visualizado no seguinte link da Galeria Jaqueline Martins. <https://vimeo.com/65248719>. Acesso em 18 de setembro de 2017.

França se apropriou do uso do vídeo como forma sistemática e pelo campo da narrativa audiovisual com ideias radicais. “Longe de buscar a especificidade de um dado meio, questão tão cara ao modernismo, questionava o uso dos meios tradicionais, interessava-se pela aplicação de técnicas de reprodução mecânica na arte” (COSTA. 1997. P. 53).

Em sua obra pode se observar as referências e experiências pessoais intensas, trabalhos que cruzam o presente e o passado, memória, amor, desejo e a inevitabilidade da morte. Tecnicamente, suas obras mostram a experimentação com a narrativa audiovisual e a técnica do vídeo, elementos de montagem, uso da linearidade e continuidade, o que indica sua preocupação por entender e desconstruir a tecnicidade da linguagem do cinema e da televisão de uma maneira consciente. Também, utilizou novos suportes e processos criativos da imagem-movimento na arte conceitual para refletir sobre a relação palavra-imagem, o corpo e as relações interpessoais.

Figura.10. Fotogramas da obra. FRANÇA. R. “Preludio de uma norte anunciada”. 1991.



Fonte: Stills da obra tomadas do vídeo pelo autor. (2017)

No trabalho do artista, pode se vislumbrar o uso aberto duma temática homoafetiva e erótica; também é marcante a temática da morte desde o título até no conteúdo. A obra referência para os vídeos *Censura* e *Anti Censura*, “Crônica de uma morte anunciada”, tem uma duração de 5 minutos. Dentro do vídeo se pode observar se o uso do texto como elemento narrativo; aparecem fluindo pela tela uma extensa lista de todos os nomes de amigos e conhecidos do artista afetados pela AIDS, como pistas, aquelas presenças desaparecem no meio da tela.

Este é um uso do texto como símbolo de denúncia e referência num momento onde a doença atingia milhares de homossexuais, vítimas de preconceito e discriminação. Também, o texto, que neste caso seria o nome, induz a pensar a cercania romântica e carinhosa do artista com estes nomes das pessoas, tornando-se as palavras em elementos tanto de denúncia como de nostalgia. “Terminado alguns dias antes de sua morte e já com os dias contados, é uma verdadeira celebração dos valores que nortearam sua vida e dos quais ele jamais abriu mão, nem mesmo nos momentos de maior agonia de sua doença” (MACHADO. 2007. P. 23).

França estabelece uma forte conexão com a narrativa literária, com o discurso verbal. Estas estruturas verbais e a força do texto são proeminentes no seu trabalho artístico, onde também desenvolve uma narrativa que questiona a linguagem audiovisual. Utilizou modos de produção tanto da televisão não ficcional quanto do cinema, fusionando o potencial de cada linguagem a partir das possibilidades do vídeo, questionando a narrativa audiovisual hegemônica e usando como tema central as vivências e experiências do ser humano como foco sobre um olhar poético.

No último minuto do vídeo, pode-se observar a frase “*above all they had no fear of vertigo*”, traduzida ao português como “sobre tudo eles não tiveram medo da vertigem”. As palavras são lidas sobre um fundo preto, quando a música melancólica de “*La Traviatta*” finaliza e dá lugar a uma música de rock and roll “*Day of the eagle*”, do guitarrista inglês Robin Trower de 1974. Isto muda radicalmente o ambiente e aparece depois um primeiro plano do rosto do artista, sério, olhando para a câmera, pronunciando a palavra em inglês *Fuck*, mais o menos traduzida como “Foda-se”, a qual edita e inverte o tempo da imagem, se transformando entre palavra de ordem e comentário vociferante diante do inevitável.

Figura. 11. Fotogramas da obra. FRANÇA. R. “Preludio de uma norte anunciada”. 1991.



Fonte: Stils da obra tomadas do vídeo pelo autor. (2017).

Esta última parte do vídeo pode ser analisada com um despertar de um sonho onde somos participantes de uma cena romântica com os nomes sem rosto de aqueles amigos do artista que já tenham ido embora. Isto para passar a um estado mais elétrico e dramático onde o artista utiliza a palavra tanto escrita na tela como a palavra dita para demonstrar uma espécie de raiva e impotência frente à morte tanto dos amigos como a própria e pelos milhares de vidas que foram perdidas nos primeiros quinze anos da pandemia da AIDS.

França é aqui uma referência para a obra Censura, já que é dos poucos artistas brasileiros que tem trabalhado uma temática LGBT dentro do vídeo arte brasileiro. Ele tem influenciado o trabalho e aberto o espaço para que outros artistas, a partir de sua obra, denunciem e permitam visibilizar as problemáticas atuais do que o artista e indivíduo queer experimenta.

Seguindo com as referências artísticas, vamos a analisar o trabalho do artista colombiano Santiago Echeverry quem faz parte da primeira geração de artistas que tem construído o vídeo arte colombiano durante a época dos anos noventa. Ele foi formado na primeira turma da faculdade de cinema e televisão da Universidade Nacional da Colômbia, se interessou prematuramente pela exploração das possibilidades criativas do vídeo, da performance e das tecnologias digitais, exibindo suas obras desde 1989. Não só tem uma das obras mais amplas e constantes do vídeo arte colombiano, dentro de seu trabalho também tem se preocupado por criar consciência ao redor da comunidade LGBT. Ele tem pretendido gerar consciência na comunidade sobre o respeito e a igualdade para todas as formas de individualidade, demonstrando um contínuo rechaço à homofobia e à discriminação sexual.

Suas primeiras obras estavam constituídas no meio de uma sociedade em conflito, luta de grupos guerrilheiros, sicários, delinquência comum, o que ocasiona que a sociedade civil se encontrasse

no meio do conflito e a injustiça, retratando assim em seus primeiros vídeos o dano colateral da guerra que afetou a Colômbia e que atualmente está em processo de pacificação.

O artista, inclusive, expôs sua vida em sugestivas peças protagonizadas por ele mesmo nas que assume com irreverência e sem inibição alguma sua identidade sexual. Ao sair publicamente do armário e admitir sua posição de homem homossexual abertamente numa sociedade que julga e até assassina por ser um indivíduo que resiste ante modelos heteronormativos. Isto ocasionou a saída do país para morar nos Estados Unidos, como muitas outras personas. Ali se formou no mestrado em telecomunicações interativas da *New York Univeristy*. Posteriormente estabeleceu relações em seu trabalho ao redor do vídeo e novos meios, criando vídeo instalações e instalações interativas. Atualmente é docente de arte digital na Universidade de Tampa, na Flórida, e docente na especialização em criação multimídia da Universidade de los Andes, em Bogotá.

A obra que nos interessa dentro desta análise e que tem sido referência para a pesquisa é o vídeo “Anoche mataron un travesti”³⁰, traduzido para o português como “Ontem mataram um travesti” de 1993. O vídeo inicia com um primeiro plano do rosto do artista comentando a notícia de um assassinato de uma travesti nas ruas da cidade de Bogotá. Aparecem planos do artista personificando o travesti entre luzes vermelhas, onde uma mão sugestivamente violenta tira dele os brincos e a peruca. Para finalizar a cena, comenta que nunca conheceu a travesti, mas que seu nome era Andrea. O artista sai da cena para dar passo a um texto num fundo preto, “En fin, somos vagabundos, o travestis, o subversivos o cualquier cosa...”³¹

O vídeo é uma clara denuncia a uma sociedade onde não se propõem estratégias que protejam e cuidem da comunidade. Onde diariamente aconteciam contínuos assassinatos a mulheres prostitutas, travestis e homossexuais por parte de grupos extremistas que rechaçavam, tendências sexuais não heteronormativas, demonstrando como a violência não só é produto de grupos a margem da lei, mas também parte da ignorância que procura o controle utilizando estratégias baseadas no medo e terror.

³⁰ Disponível no canal oficial do artista em youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Q8bUBaPDpSc>. Acesado em 19 de setembro de 2017.

³¹ Traduzido ao português como “Em fim, somos vagabundos, ou travestis, ou subversivos, ou qualquer coisa”. Tradução do autor.

Figura. 12. Fotograma da obra. ECHEVERRY. S. “Anoche mataron un travesti” . 1993.



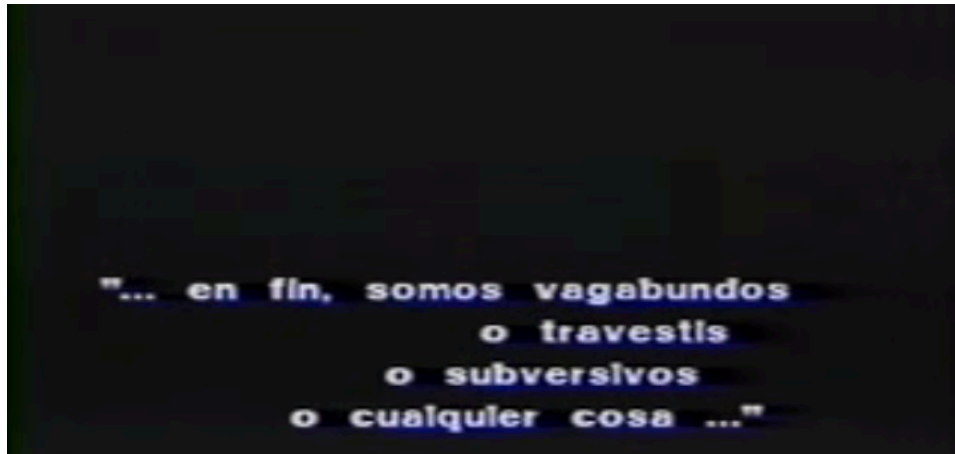
Fonte: Still da obra tomadas pelo autor, 2017.

Dentro de esta obra, analisamos o uso da palavra, neste caso, falada através da narrativa jornalística por parte do artista, que comenta o homicídio da travesti, transformando a palavra falada em ato de crítica frente a contexto político da época. Ao mesmo tempo, o texto final, nos faz lembrar como de alguma ou outra forma os organismos de controle, seja igreja ou seja estado, transformam qualquer rasgo indenitário em classificação de ordens de raça, gênero, classe, etc. deixando em dúvida que é realmente o normal e quem determina como estruturar a normalidade.

A vida e obra de Echeverry são atos de resistência, uma posição política que procura um mundo onde o amor, a igualdade, a fraternidade e o respeito sejam as bases das relações interpessoais. Isto, contribuindo a melhorar espaços de convivência que anelamos e merecemos por meio de seu trabalho que tem sido potencializado com as virtudes e recursos da imagem digital, assim como a infinita plataforma de produção e difusão que é a internet.

Focando seu interesse no recorrido do vídeo e seu novo contexto, faz dialogar as imagens de baixa e alta resolução, experimentando com as possibilidades do pixel, as câmeras web e os sensores para produzir e pesquisar, sempre focado na causa queer e as particularidades do vídeo arte.

Figura. 13. Fotograma da obra. ECHEVERRY. S. “Anoche mataron un travesti” . 1993.



Fonte: Still da obra tomadas pelo autor. 2017.

As obras e artistas que fazem parte das referências, têm oferecido ferramentas e direcionamentos de múltiplas maneiras de utilizar a palavra. Para Kosuth, o texto foi o elemento para abordar delimitações formalistas com respeito a arte conceitual e sua relação com a filosofia, questionando o papel da arte como médio capaz de comunicar e gerar sentidos. Para França, a palavra se transforma em testamento e o aborda de uma maneira pessoal e íntima. Com Echeverry, se transforma em denúncia política e reafirmação de uma luta comprometida com a liberdade do indivíduo. Estes três olhares são transversais na obra *Censura*, onde desde suas diferentes formas de criação têm oferecido para a produção da minha obra ferramentas para a utilização da palavra como elemento que questiona a maneira de como nomeamos e somos nomeados e de como estas definições nos limitam, no sentido em que encaixar identidades e indivíduos só gera preconceitos. Assim, a intenção da obra é precisamente procurar maneiras de repensar o uso da palavra e a mesma como ferramenta de mudança.

CAPÍTULO 3: O corpo como espaço de transgressão: Obra Quereres.

Seguindo a linha estrutural da pesquisa, é importante destacar a conceptualização e as análises sobre o “corpo” desde as teorias queer e, também, o conceito que se desdobra dele: desejo. Eles se apresentam como elementos determinantes em relação à construção de liberdade e identidades subjetivas que se apoderam do sexo como produtor de discursos para transformar as regras heteronormativas da cultura contemporânea.

Analisaremos a obra áudio visual “Quereres”³² do ano 2017 onde se estendem estes conceitos e que serão abordados neste capítulo, junto com a análise dos referentes artísticos que atravessam a obra; começando com o jogo de palavras do título da obra, onde no vídeo podem ser observadas com outra cor as letras que conformam a palavra Queer. O vídeo consta de várias imagens de corpos que se multiplicam, se misturam e dão forma a um corpo andrógono que é interrompido por imagens da história da arte consideradas como homoeróticas. Dentro do vídeo podem se observar tanto referências às peças cerâmicas gregas que retratam relações homoafetivas, como os retratos drag de Andy Warhol (1980), estabelecendo assim uma conexão com a história e a evolução das representações LGBT dentro das artes visuais.

Posteriormente, se observa um autorretrato onde as imagens se inter cruzam com referências pictóricas de São Sebastião, que é considerado um ícone e um patrono dentro da cultura homossexual. Ele, em inúmeras vezes, tem sido retratado como um jovem seminu sendo atravessado por setas, numa mistura entre prazer e dor. A iconografia de São Sebastião é utilizada dentro da obra onde imagens do santo se fundem com o corpo retratado do artista, fazendo referência a relação entre prazer erótico e prazer divino a partir da dor experimentada no corpo. “Durante o Renascimento sua figura se carregou de erotismo e sexualidade; é interpretada pela comunidade gay como um indivíduo que ante uma ordem dominante não se dobrou, é um sujeito que foi responsável de suas próprias eleições e de sua vida, por meio da erotização e a sexualização generalizada do corpo. É o prazer o que aniquila a opressão” (RIVAS. 2015. P. 83).

³² “Quereres”. Autor; Jose David Rojas. 2017. Formato Digital (8’00’’). Disponível em <https://vimeo.com/233547495>

No transcurso do vídeo, num primeiro momento, se ressalta um corpo que faz referência à sensualidade. Pouco a pouco o vídeo vai aumentando a tensão erótica, passando a imagens que fazem alusão ao mundo da cultura sadomasoquista e o corpo físico transforma-se em elemento de prazer que vai misturando-se com um corpo cibernético. Isto relaciona o homem e a máquina, o que dá como resultado o conceito de ciborgue definido aqui por Haraway (1990).

A obra foi concebida pensando nas relações corporais entre indivíduos, onde existem momentos e ritmos que são marcados pelo prazer e o clima erótico. Assim, o vídeo inicia com um ritmo calmo e no transcurso as imagens vão aparecendo mais rapidamente. Ao mesmo tempo, foram utilizados gamas de cores entre azuis, roxos e vermelhos, tentando dialogar com as estruturas de cores socialmente constituídas ao redor dos gêneros. Dentro da obra também foi utilizada como ferramenta de composição horizontal na divisão da tela em dois e três partes, se utilizo esta configuração da tela dividida, como ferramenta para dar visibilidade a vários vídeos que são reproduzidos ao mesmo tempo, neste caso os vídeos vão dando forma a uma só imagem, na qual vai se conformando um corpo a partir de vários outros fragmentos na tela.

Figura 14. Fotograma da obra “Quereres”



Fonte: Arquivo do autor (2017) 1'53''

A característica principal da obra é a incorporação dos conceitos antes mencionados e, principalmente, o uso do corpo como elemento gerador de prazer e o desdobramento deste como

ferramenta de ação política usada pelos teóricos e ativistas queer. Isto se desliga em diferentes considerações definindo uma pluralidade de corpos atravessados pelo desejo que ao mesmo tempo se desdobra em prazer, mas estes conceitos serão analisados posteriormente dentro do capítulo.

O vídeo surge como resultado de um processo de reflexão e relação com a pesquisa durante a produção deste capítulo, onde o interesse principal foi à experimentação com meu próprio corpo. Atravessado pelas considerações sobre o corpo que as teorias queer abordam, pensando numa maneira de transformá-lo a partir do material audiovisual num corpo livre de categorias de gênero e identidades subjetivas. Isto para passar a ser um corpo polimorfo que se expande e se contrai, misturando-se com outros e tomando vida própria dentro dos pixels do formato digital do vídeo.

Também surge por um interesse pessoal de dar visibilidade ao material artístico produzido em diferentes períodos da história, os quais retratam as relações homoafetivas e eróticas do corpo além de estruturas heteronormativa. Do mesmo modo, artistas contemporâneos que têm utilizado o corpo como elemento transversal dentro de sua obra, analisado desde diferentes perspectivas.

Vamos então a analisar o de conceito corpo para posteriormente entender a relação entre corpo, desejo e a formulação, desde estes dois elementos, frente ao conceito de ciborgue. Assim, passando pelo obras das artistas contemporâneas Orlan, Virginia de Medeiros e Nadia Granados. Isto, sempre tendo como direcionamento a influencia destes análises na criação da obra de vídeo que é o foco neste capítulo.

3. 1. A imagem do Corpo.

O corpo é “a base biológica e pre social sobre a qual se fundam as superestruturas do eu e da sociedade” (SHILLING. 1993. P. 41). É importante pensar a construção das subjetividades a partir do corpo, pensamento transversal dentro das teorias queer. A palavra corpo provem do latim Corpus, o qual significa tanto as configurações físicas de seres vivos como o conjunto de partes de uma obra. Assim, o corpo é pensado neste capítulo como o espaço físico que a teoria e o

indivíduo queer utiliza pra produzir e discutir discursos sobre a sexualidade, o desejo e o gozo como ações subversivas.

O corpo humano foi sempre analisado desde perspectivas que se relacionam com a cultura, os sistemas de pensamento e os sistemas de representação da sua materialidade e espiritualidade. O corpo, na generalidade, foi entendido como mistério, visto como o núcleo da vida humana ou como um simples invólucro da espiritualidade e da alma. Assim, sempre oscilou numa estrutura de interesses do próprio sujeito, da família, da religião e do poder político. Na Europa medieval, a cultura, a moral e o desenvolvimento científico, contribuíram a construir uma visão limitada e ambígua do corpo, pensado em um conceito objeto, restrito e mecanicista. “Existe *partes extra partes* e que, por conseguinte, só admite entre as suas partes ou entre si mesmo e os outros objetos relações exteriores e mecânicas, seja no sentido estrito de um movimento recebido e transmitido, seja no sentido amplo da uma relação de função variável” (MERLEAU-PONTY. 1999. P. 111).

A religião contribuiu para configurar uma visão do corpo em que, em geral, se penitenciava: pois os fenômenos da carne e toda expressividade seriam nocivos para o culto e ordem divinos; Isto contribuiu para obscurantismo da cultura e sociedades europeias até o Renascimento. O corpo foi despejado de consciência, da percepção e do sentido existencial, não sendo mais importantes as experiências, nem a criatividade que procuraram a concepção de outros saberes. Posteriormente, a idade moderna, dá um olhar científico sobre o corpo humano. A medicina não se limitou na observação do invólucro corporal analisando cada órgão interno e as características de suas funções, entendendo assim o corpo como mecânica pura. O conceito de corpo modifica-se, passado a ser o centro do interesse não apenas da medicina, mas também da filosofia e de outras ciências como a antropologia e a psicologia.

Assim, correntes como a fenomenologia entendem o corpo como o lugar que dá aceso ao conhecimento do mundo e cuja compreensão só é possível mediante a ideia do eu como “ser no mundo”, mediando o corpo racional com o outro, na intersubjetividade e na relação com o mundo. De esta maneira, a concepção dual tradicional entre corpo-alma, desaparece para compreender a corporeidade em relação do homem com a sociedade e o mundo que é construído pelo próprio

sujeito. “Mas eu não estou diante do meu corpo, estou em meu corpo, ou antes sou o meu corpo” (MERLEAU-PONTY. 1999. P. 207). Neste sentido o corpo está presente no mundo em plena reciprocidade. Para a antropologia, o corpo é uma entidade permeada pela cultura e a representação, efeito da expressividade e da reciprocidade: “o corpo não é a penas uma entidade física que possuímos, ele é um sistema-ação, um modo de práxis, e a sua imersão pratica nas interações cotidianas é essencial para a narrativa da autoidentidade. Em termos de *self*, Giddens presta atenção à aparência, posturas, sensualidade e regimes do corpo” (ALMEIDA. 1996. P. 8).

No último século se tem produzido uma mudança nas formas que a subjetividade tem abordado o corpo moderno. Aqui é possível a concepção do homossexual como tal. No pós-modernismo o corpo é um espaço individual no qual existem variadas formas de perceber a realidade. Assim, qualquer configuração de leitura universal pode ser questionada por uma multiplicidade de pensamentos, gerando um ponto de vista discursivo específico que na sua vez constrói subjetividades. O indivíduo se transforma assim em produto de discursos que se intersectam e em ocasiões entram em conflito e se negociam através de diferentes perspectivas “O corpo tornou-se para o homem contemporâneo o seu único modo de vida. Mantido, cuidado e prolongando na sua existência, o corpo humano é a única matéria de ser sobre a qual o indivíduo pensa, pode agir livremente” (ANDRIEU. 2004. P.13).

Evidentemente, como temos analisado o corpo é onde se subscrevem a práticas e políticas queer, sendo eixo de ação dos postulados das teorias.

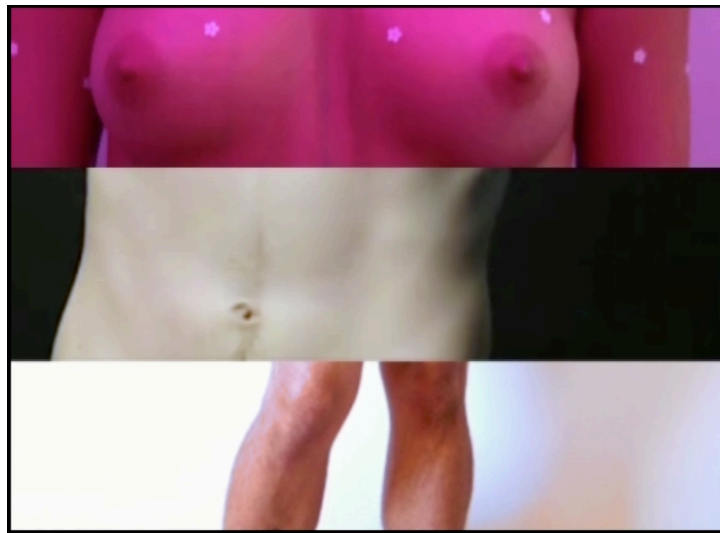
O corpo da multidão queer aparece no centro disso que chamei, para retomar uma expressão de Deleuze, de um trabalho de “desterritorialização” da heterossexualidade. Uma desterritorialização que afeta tanto o espaço urbano (é preciso, então, falar de desterritorialização de espaço majoritário, e não de gueto) quanto espaço corporal. Esse processo obriga a resistir aos processos de tornar-se “normal”. Que existam tecnologias precisas de produção dos corpos “normais” ou de normalização dos gêneros não resulta um determinismo nem uma impossibilidade de ação política. Pelo contrário, porque porta em si mesma, como fracasso ou resíduo, a história das tecnologias de normalização dos corpos, a multidão queer tem também a possibilidade

de intervir nos dispositivos biotecnológicos de produção de subjetividade sexual. (PRECIADO. 2011. P. 14).

O corpo se transforma num espaço onde é possível reinventar os significados da carne, centrando os debates entre desejo e razão. Articulam-se análises sobre a oposição e o lugar da colonização do espaço público frente ao corpo, onde o estado disciplina e domina a partir do autocontrole. Assim, dentro do indivíduo se exercem diferentes tipos de poder disciplinador que não só controla, mas também torna o corpo em um elemento produtivo, criando indivíduos isolados, autônomos e independentes.

As práticas queer conservam firmemente a ideia de legalizar o corpo marginalizado até incorporá-los dentro das mesmas instituições que dão forma aos dispositivos de heteronormatividade. Codificam-se então alternativas de sexualidade dentro do existente, reinventando o corpo continuamente.

Figura 15. Fotograma da obra “Quereres”



Fonte: Arquivo do autor (2017) 1'03"

Dentro da obra o corpo é o eixo fundamental definido precisamente por estas considerações. No vídeo se observa como em diferentes momentos o corpo é modificado a partir de outros corpos e adicionando imagens que dialogam com a fluidez que as definições queer dão para o corpo. Já

não existe uma estrutura única de pensar o corpo masculino ou feminino, se abrem múltiplas opções de configurações corporais segundo o desejo do indivíduo.

Desta maneira, o corpo passa a ser o principal catalizador dos processos de identificação que conformam a subjetividade queer. É o espaço onde se articula o desejo no indivíduo concretado na prática das sexualidades não normativas. A teoria queer intenta questionar o regime da sexualidade em si mesmo, os conhecimentos que constroem o eu como sexual. Assim, o sistema moderno da sexualidade organizado ao redor do eu heterossexual e homossexual são sistemas de conhecimento institucionalizados na vida e na cultura das sociedades ocidentais, ampliados a partir da pós-modernidade, reconhecendo as definições de corpos, o que problematiza as identidades ou estatutos que demarcam o que conhecemos como corpos, desejos e sexualidades.

O queer entende que o corpo, que se supõe constitui a base da identidade numa perspectiva essencialista que intenta definir o que somos, é fragmentado interna e externamente. Como consequência, vemos como o corpo se vê modificado a partir das biotecnologias, avanços nas cirurgias de troca de sexo e a aparição de grande variedade de brinquedos sexuais ou as representações audiovisuais que reproduz significados associados a gays e lésbicas.

Esta medicalização ocidental do corpo tem transformado a sexualidade numa zona de fragilidade patológica particular na existência humana, contrariamente ao que acontece com a medicina oriental onde a prática procura médios para potenciar o prazer. Discursos sobre o desvio sexual, e também as descrições científicas sobre a desvio do corpo, ajudaram a construir dentro das teorias queer ideias sobre a orientação sexual em torno das diferenças culturais e das existências de múltiplos desejos entorno aos corpos desde perspectivas do estúdio das sexualidades.

Tanto o sexo como o gênero e a sexualidade são resultados de dispositivos tecnológicos e sociopolíticos. O corpo se vê atravessado por maquinas, produtos, instrumentos, fluxos de energia e informação; assim, o corpo não pode ser compreendido de maneira passiva. O corpo deve resituar-se desde o queer e considerar sua própria manifestação. Para isto, Preciado (2008) considera o conceito de contrasexualidade, o qual é a pratica de redefinir as relações entre corpo/máquina, com a finalidade de desnaturalizar as noções clássicas de sexo e gênero.

Preciado define esta emergência ao redor da construção e desconstrução do corpo e o prazer, a partir do que o autor denomina “Biocapitalismo” (2008): uma era onde se produzem subjetividades a partir de tecnologias caracterizadas pela produção de hormônios sintéticos, cirurgias de redesignação de sexo, próteses, bonecas infláveis, vibradores, a pornografia, entre outros dispositivos de controle cuja circulação intensa vem produzindo mecanismos de prazer e controle. O queer ainda tem a luta de pensar como articular todas estas novas informações entorno ao corpo: “o reto imediato que se surge entorno ao corpo na pós-modernidade é como lograr que um corpo desorganizado de signos e identidades trabalhe por umas políticas progressistas de inclusão radicais” (GRIGGERS. 1992. P. 52).

Retomando o conceito de performatividade (Butler), pensado como o gênero não é natural, mas é construído, poderia se definir uma reconstrução do gênero a partir de estas noções de Biocapitalismo de Preciado. Isto, para se reutilizar como ferramentas para dar visibilidade e considerar os lugares dos corpos “intersexuais, hermafroditas, loucas, caminhoneiras, bichas, sapas, bibas, butchs, históricas, saídas ou frígidas, hermafrodykes, reforçando o poder dos desvios e derivações em relação ao sistema heterocentrado” (PRECIADO. 2002. P. 27).

3. 2. O desejo como articulador entre o corpo e o ciborgue.

Os postulados queer, então, pretendem abrir espaço para a conformação de inúmeras formas de identidades a partir de corpos e desejos, pensando em sua pluralidade e sua validade. O indivíduo deixa de estar isolado para passar a ter sentido de pertença a um grande grupo que se transforma em uma rede de corpos, ideias, consciências. “O corpo não resiste até fazer aparecer diferentes possibilidades que, em sentido geral, se cristalizam em nebulosas de prazer e satisfação” (DELEUZE. GUATTARI. 1995. P. 53).

Na sua ação e sua temporalidade, o ser humano tem sido um ser de desejo. Não basta o desejo despontar no interior do corpo próprio como impulso ou pulsão, pelo estímulo do mundo exterior, é necessário que o sujeito oriente essa energia para a realização e dar um sentido. O desejo é algo intrínseco na existência humana e no corpo de cada indivíduo, é uma evidência antropológica. Só há desejo por que existe o outro, porque o sujeito tem a percepção de outro. Um aspecto essencial

na criação do desejo é a rede de relações e vivências que se estabelecem na convivência humana, o seja, a cultura por definição é uma fábrica de desejos: “ao longo do tempo, a partir da cultura, o homem agiu, transformou o mundo e revestiu-o da essência do desejo” (RENAUD. 2001. P. 411).

O desejo emerge da intimidade humana e interligasse com afetividade e as realizações humanas. O sucesso, o fracasso e outras perturbações têm a sua origem na força inquestionável do desejo. Qualquer ato está ligado a um certo prazer e este suscita o desejo, um movimento orientado para o prazer. Assim, decorrem certamente da osmose entre vários fatores de ordem bioquímica, antropológica, psicológica e cultural “O querer situa-se, por tanto entre a pulsão e o desejo: é um esforço pulsional em direção ao prazer que está ligado à posse de um objeto e é acompanhado simultaneamente, pela representação de um bem em falta” (BERNET. 2006. P. 13).

O objetivo é então a satisfação irremediável do desejo ou da necessidade. O corpo fica impregnado por milhares de sensações que o mantem irremediavelmente desejante e desejado. A componente física liberta substâncias altamente poderosas como os neurotransmissores, os hormônios e algumas substâncias quase secretas como as endorfinas e as feromonas. A componente psíquica, enraizada no corpo, se desenvolve na química do desejo, expande o próprio corpo, dando forma a uma circularidade entre a consciência, o corpo e o mundo, já que todo tipo de relações não são apenas uma opção, são também um imperativo biológico. “As emoções, a personalidade, o desejo, tudo brota da carne, das substâncias químicas” (ACKERMAN. 1997. P. 183). A partir de esta matriz biológica o homem dá um sentido a sua existência, pela experiência, consciência intencional e cultural.

O desejo nas teorias queer não só é prioritário, também é pensado como um conceito autônomo e desregulado que se produz no corpo para se adentrar num campo indefinido e impossível de codificar. Transformando-se num ponto de partida de sensações corporais que alcançam novas formas de articulação que o queer estrutura a partir dos desencontros entre sexo, gênero e desejo.

Os discursos pós-modernos articulam o desejo como o resultado da articulação simbólica que tem sua base na linguagem, o excesso alheio a toda regra de produção de significado é gerado na necessidade orgânica do corpo e simbólica da linguagem. Assim, o desejo é motor para o

indivíduo segundo o pós-modernismo: “é a expressão pela linguagem, mais ainda a expressividade no sentido lato que define a humanidade e a separa radicalmente do orgânico e da animalidade” (COURTINE. HAROCHE. 1995. P. 26).

Assim, além do indivíduo identificar-se com um tipo de gênero, raça, classe, e corpo, sua existência se configura sempre num mundo global, sem fronteiras, mas em que vectores de espaço e tempo se cruzam na individualidade. Ali a pessoa interage com o mundo a través de seu corpo e seu desejo de maneira que “a sua capacidade reflexiva, a sua postura intelectual perante as coisas, a sua liberdade, o agir autônomo e intencional, o desejo volitivo de se autotransformar e de transformar o seu próprio mundo, são vectores indissociáveis da pessoa humana” (FIGUEIREDO. 2004. P. 59).

De esta maneira, pode ser pensado este corpo desejante como característica de um grupo, um povo, uma civilização, onde o prazer pessoal que por vezes se volta em espirais irreversíveis, impulsiona o sentido da diferença expressiva dos corpos. É sob o impulso do desejo que o indivíduo revela um agir interventivo no mundo, pois é pela ação que iria transforma-lo. Nessa ação global de caráter interativo e reflexivo o corpo queer pretende encontrar o equilíbrio necessário para continuar com seu projeto.

Figura 16. Fotograma da obra “Quereres”



Fonte: Arquivo do autor (2017).

A pluralidade de opções e desejos tende a demonstrar, segundo os queer, que a bissexualidade pode existir em toda pessoa e que num mundo mais perfeito não deveria ser mais fácil ceder aos instintos heterossexuais sobre outros. A corporeidade individual demonstra que todo indivíduo é tanto penetrável como penetrado, pode estar acima o embaixo, ser masculino ou feminino. Existem muitas homossexualidades e heterossexualidades e pode existir uma sexualidade e um desejo para cada indivíduo e, sobretudo, que é possível amar diferentes tipos de pessoas que são capazes de responder eroticamente. “Enquanto ser sexuado a pessoa humana é desejo e relação, desejo de relação e relação de desejo” (RENAUD. 2007. P. 113).

O desejo como desestabilizador, continuamente questiona a institucionalização dos prazeres que ignoram o excesso e que determina a distância entre as representações de conhecimento de nossos prazeres e a insistência de nossos desejos. Assim, a teoria queer entende que o desejo é uma necessidade cobiçosa que procura seu próprio benefício que se torna em si mesmo em objetivo e conclusão, “sob o prisma do desejo que alimenta o corpo e os sentidos, em interação com o mundo, constituímos assim a nossa vida afetiva” (ANDRÉ. 1999. P. 67).

A relação entre corpo e desejo tem sido permeada pelos avances tecnológicos contemporâneos, incorporando as tecnologias digitais resultado das interações do indivíduo com seu meio. Assim, o corpo se vê atravessado por realidades virtuais, telefones inteligentes, máquinas, próteses, entre outros “O mundo parece entrar no sujeito para satisfação do desejo e induzir a transformação do corpo, segundo a sua vontade” (ANDRIEU. 2004. P.16). Esta integração das tecnologias minimizam as deficiências na capacidade biológica e mental do corpo, o que favorece sua interação com o mundo. A incorporação de elementos tecnológicos no corpo permeiam as teorias queer, sendo relevante analisar o conceito de ciborgue, já que é transversal com ambos conceitos no sentido em que vários teóricos queer afirmam que o ciborgue nasce com a mistura de um corpo que é modificado a partir do desejo de transformar identidades.

No momento em que a ciência ficção introduz a relação entre o homem e o robô aparecem figuras intermédias que apresentam aspectos tanto de um como de outro. Se abre uma ampla gama que permite pensar o corpo humano desarticulado de sua natureza, um corpo com diversas próteses.

Esta figura é abordada nas teorias queer com o fim de analisar uma articulação do desejo diferente e para elaborar uma crítica materialista ao capitalismo e à manipulação do indivíduo.

O termo ciborgue foi criado pelos cientistas Manfred Clynes e Nathan Kline para definir a um homem melhorado para sobreviver numa atmosfera extraterrestre por meio de modificações fisiológicas e psicológicas obtidas mediante fármacos e cirurgias. A palavra provem da união dos termos cibernética (ciência que estuda a comunicação entre seres vivos e máquinas definida pelo matemático Norbert Wiener, no livro *Cybernetics*, 1948) e o termo organismo.

Pensando na evolução do termo, e como elementos relacionados com o cyberespaço e o cyberpunk da tecnocultura contemporânea têm definido o ciberqueer, como conceito vinculado à articulação do desejo queer onde todos os desejos podem se fazer realidade. Isto, porque o cyberespaço é um lugar que privilegia ao indivíduo que tem a possibilidade de eleger sua própria história. Esta ciberteoria recebe inspiração dos filmes de ciência ficção onde os mundos que são descritos são difíceis de imaginar no mundo atual; mas oferecem uma estrutura teórica que se ajusta aos conceitos pós-modernos das teorias queer. Ali se faz referência às relações entre homem e máquina e as rupturas das fronteiras de identidade como também a anulação da realidade do gênero. Alguns teóricos afirmam que estas fantasias da ciência ficção encontram um espaço de materialização na internet, onde o desejo que se produz no ciberespaço quebra fronteiras quando se incorpora a identidade ciborgue e o universo transgressor que implica.

O conceito de ciborgue é amplamente analisado pela teórica Donna Haraway no manifesto ciborgue (1990). Ela contribuiu com a cultura e a teoria feminista desde uma perspectiva de um mundo sem gênero que amplia seus limites a partir da união de máquina e organismo. A autora define o ciborgue como “uma criatura da realidade social assim como uma criatura de ficção. A realidade social são as relações sociais vividas, nossa construção política mais importante” (HARAWAY, 1990, P. 191). O ciborgue é objeto de ficção, experiência vivida que muda a experiência dos corpos, uma luta entre a ciência ficção e a realidade social. O ciborgue também é uma ficção que elabora um mapa da realidade social e corporal, como recurso que sugere combinações e acoplamentos. Assim, dá origem a uma condensação da realidade material e da imaginação que produz territórios de produção e reprodução. As características que Haraway dá ao

ciborgue coincide com as bases analíticas das teorias queer: parcialidade, ironia, intimidade e perversidade. Não é mais uma estrutura que se define a partir do público e o privado. Agora o ciborgue define uma estrutura social tecnológica que configura relações entre natureza e cultura onde a primeira deixa de ser fonte de apropriação da segunda. “Tal vez podamos aprender de nossas fusões com animais e máquinas como não ser um homem, a encarnação do logos ocidental” (HARAWAY.1990. P. 297).

O ciborgue é uma estrutura pós-moderna tanto individual como coletiva que se desmembra e recompõe utilizando a seu favor a tecnologia, ferramenta crucial na reestrutura de nossos corpos. Estas ferramentas incorporam e reforçam novas relações para os queer; as tecnologias e a ciência podem aumentar significados mudando sistemas históricos de relações sociais e anatomias de corpos possíveis.

Figura 17. Fotograma da obra “Quereres”



Fonte: Arquivo do autor (2017)

A relação entre corpos, desejos e o ciborgue pode ser mais rastejável com respeito ao uso da internet, sendo não mais que uma esfera onde imagem, palavra e códigos dão origem a uma multiplicidade de identidades e corpos virtuais. Assim, se transforma em uma ferramenta ideal para a conformação de grupos ciberfeministas na procura de uma nova forma de produzir e quebrar o plano tradicional da marginalidade ao que o corpo feminino se tem relegado. O ciberfeminismo procura a transformação do devir mulher para mudar em um desejo de ser máquina: ciborgue, todo formulado desde teorias com a intenção de produzir etnografias feitas

por máquinas, não por um anelo de objetividade, mas por compartilhar um futuro diferente. Este processo evidentemente também foi apropriado por movimentos ciberqueer. Assim, a internet se transforma num “espaço ideológico aberto a repensar as máquinas-organismos como textos codificados para ler e escrever o mundo” (HARAWAY.1990. P. 258).

De esta maneira, pode-se concluir que o aperfeiçoamento do corpo abre as possibilidades de transgressão ontológica ao permitir a introdução de qualidades humanas nas máquinas e de qualidades artificiais no corpo humano. As abordagens aqui analisadas têm atingido questões como a alteração da identidade e de subjetividade, deixando em discussão o surgimento de um corpo tecnologicamente modificado para além das estruturas heteronormativas ao redor do gênero, sexualidades e identidades. O desejo pela manipulação, controle e domínio sobre o corpo tem se ampliado, transformando suas capacidades de ação. O queer utiliza estes avanços como instrumento expressivo de um corpo que é individual e que tem um efeito coletivo na construção de um corpo pós-humano.

3. 3. Referências artísticas.

O corpo é espaço de transgressão, está atravessado pelo desejo e é lugar onde os limites se transpassam a partir da evolução das tecnologias e avanços na medicina. Isto se pode ver na obra da artista francesa Mireille Suzanne Francette Porte, reconhecida pelo seu pseudônimo Orlan, cuja obra tem sido conhecida e exibida a nível internacional devido ao conteúdo polêmico e o caráter transgressivo sobre conceitos do corpo. Desde meados dos anos sessenta, o trabalho de Orlan se assume como autorretrato, iniciando pela própria escolha de seu nome artístico.

“Escolhi este nome depois de uma sessão de psicanálise, quando percebi que assinava cheques com o nome “Morta”. Entendi então, depois da intervenção do psicanalista que apontou a anomalia, que eu nunca mais estaria naquele estado de morte lenta e foi aí que eu me dei uma nova identidade civil. Selecionei então um nome nem masculino nem

feminino; este nome contém minha exigência de transgredir os tabus e de ficar à margem dos modelos de gênero”³³

A obra de Orlan está constituída na crença de que o corpo sempre tem sido mutável. As tecnologias médicas, especialmente as cirurgias estéticas, brindam a opção a qualquer indivíduo com o dinheiro necessário de modificar o corpo segundo seu desejo. Assim, a artista francesa se apropria de esta técnica médica e da sala cirúrgica como o espaço para discutir as políticas tecnológicas do corpo contemporâneo, um espaço que promove a abertura dos desejos com relação à idealização do corpo segundo subjetividades particulares.

Em suas performances, Orlan recorre a diferentes técnicas cirúrgicas como a lipoaspiração, os implantes de silicone, acoplamentos de próteses, entre outras, entendendo a matéria orgânica como material principal para suas intervenções artísticas. Assim, ações como cortar, abrir, tocar, implantar, fechar e cicatrizar são para a artista atos performáticos, transformando a operação em arte. Seus trabalhos estão conformados por três etapas: primeiro, a artista realiza uma projeção dos elementos que quer incorporar no seu corpo e em que lugar vai ser realizado. Posteriormente materializa a ideia por meio de cirurgias e dum equipe médico especializado. Finalmente, as operações e cirurgias plásticas transformadas em performances que são filmadas e passam por uma etapa de pós-produção para ser exibidas em diferentes museus, galerias e outros espaços de circulação artística, ao mesmo tempo que são transmitidas pela internet.

Estas intervenções médicas têm sido atravessadas por diferentes elementos poéticos que a artista planeja com bastante detalhe. Dentro da sala de cirurgia recita poemas e decora com minuciosa atenção cada elemento da sala. “Durante uma operação em Nova York, em 1993, leu fragmentos dum livro de psicanálise e se comunicou por telefone e fax com milhões de espetadores do mundo inteiro que iam seguindo o acontecimento de forma simultânea, via satélite” (DERY. 1998. P. 265). O espectador se vê confrontado por primeira vez a este tipo de situação estética que, geralmente, permanece na intimidade do mundo médico. A fronteira entre esfera privada e pública se desvanece completamente.

³³ The Irish Critic. Feminism and Representation. Entrevista com Orlan. Abril 29 de 2009. <http://tehirishcritic.com/> Acesso em 3 de Outubro de 2017.

Neste ponto é interessante pensar a concepção teatral que a artista configura para a realização das performances, que são produzidos num premeditado momento na intervenção médica. Esta cena performática passa a ser uma obra de arquivo audiovisual criado especialmente para uma posterior exibição, tornando-se assim numa obra de vídeo arte que altera os padrões temporais próprios do ato performático e focaliza a recepção do mesmo, com a possibilidade de gerar um discurso crítico em relação do processo de execução da obra. Os registros são o resultado de uma situação especialmente planejada para a câmera sobre a que artista intervém na pós-produção. A artista não só propõe um discurso sobre a realidade do corpo, também funciona como comentário crítico sobre o médio utilizado, deixando em questão sua capacidade para funcionar como documento.

Orlan se preocupa com como o corpo e a construção física da suposta perfeição marcaram um fato transversal em nossa época. As performances, fotografias e vídeos da artista ressignificam esta representação, evidenciando que não basta só com aperfeiçoar o corpo, tem que ser modificado. Para isto inventa o termo *Carnal art* para referir-se à sua obra, onde os meios tecnológicos caraterísticos de nosso tempo são utilizados para modificar o corpo, oscilando entre a desfiguração e a reconfiguração. A *carnal art* não deseja a dor, não é uma forma de redenção nem purificação.

Figura 18. Fotograma do video ORLAN. “Succesful Operation”. 1990.



Fonte: <http://www.orlan.eu/works/videos-dorlan-2/> .

“A religião cristã tem levado em discussão o corpo e, particularmente o corpo-prazer. Quando se preocupa pelo corpo é para tortura-lo, corta-lo, faze-lo sangrar. Propõe um corpo-culpável, um corpo-sofrimento, um corpo que deve sofrer. Minha obra está no prazer e a sensualidade e não acredito que a dor seja uma forma de redenção, de purificação” (ORLAN. 2007. P. 84).

Entre 1990 e 1993, inicia uma série de nove intervenções médicas com a intenção de modificar rasgos característicos do rosto feminino para desestabilizar o conceito de beleza a partir da fusão de diferentes elementos. Ela reinterpreta a ideia da monstrosidade: “a frente da Mona Lisa, de Leonardo; os olhos de Psique, do escultor e pintor francês Gerona, o nariz de Diana, atribuída a Escola de Fontainebleau; a boca de Europa, de Boucher e, por último, o queixo da Vênus de Botichelli” (GUITIERREZ. 1997. P. 37). Posterior às cirurgias, a artista e seu corpo passaram a ser uma síntese e crítica da história da construção de beleza nas artes. Sua pele se transformou numa fronteira entre o passado e o futuro, o privado e o público, o interior e o exterior. A artista explica a escolha das referências assim:

“Escolho esses modelos não pelos cânones de beleza que se supõe representam, mas devido às histórias que estão associadas a eles. Escolho a Diana por que se nega a se someter a os deuses ou aos homens, é ativa e agressiva, dirige um grupo; a Mona Lisa por que é uma luz da história da arte, um ponto de referência, não por que seja bela segundo os critérios de beleza contemporâneos; mas por que detrás dessa mulher existe um homem que hoje sabemos que é o próprio Leonardo Da Vinci, um autorretrato escondido na imagem da Mona Lisa (o que nos acorda da questão da identidade)” (ORLAN apud LOPEZ. 1998. P. 34).

Orlan não transforma seu corpo para alcançar cânones de beleza. Ela se preocupa pela capacidade das mutações físicas, desejando uma mudança completa da imagem do corpo como potência que pode atualizar-se constantemente por meio das tecnologias médicas. Luta contra o que é inato, inexorável, contra a natureza. Não procura a normalização, pelo contrário, procura de um novo sujeito transformável. Desde o ponto de vista conceitual, este olhar ao futuro estético promove

repensar os cânones da normalidade física como uma estrutura em constante transição, independentemente de diferentes culturas e períodos históricos. Orlan propõe uma arte transgressor que consiga cumprir com uma função social. “Desde sua perspectiva, as tecnologias modernas tem tornado obsoleta qualquer noção de corpo-natural” (DAVIS. 2007. P. 137).

Figura 19. Fotograma do video ORLAN. “Succesful Operation”. 1990.



Fonte: <http://www.orlan.eu/works/videos-dorlan-2/> .

A preocupação da artista tem revolucionado o estúdio do corpo na sociedade tecnológica. Pensando de novo no conceito de contrasexualidade de Preciado (2008), onde o indivíduo se apropria das técnicas médicas para construir seu corpo, a artista nega o corpo como signo de identidade para transforma-lo em corpo passivo que padece e em corpo ativo que atua. Finalmente, questiona os limites entre ciência e arte. Ela Interroga o conceito de natureza demonstrando que a mesma também é produto da técnica, fazendo usos de fármacos e cirurgias, dessacralizando a medicina para experimentar a mutação do seu corpo através da arte.

A obra de Orlan tem sido referência dentro do vídeo “Quereres”, entendendo a hibridação do corpo como elemento atravessado desde a intervenção médica, no próprio corpo da artista. No vídeo pode-se pensar esta hibridação com a fusão virtual dos corpos através do uso eletrônico que a pós-produção do vídeo oferece. São discutidos os procedimentos e o grau de intervenção ao que

é sometido o corpo dentro do que fazer artístico, reconfigurando o mesmo em um constante exercício de análise, representação, imagem e identidade.

Seguindo esta linha de pensamento, é importante abordar aqui o trabalho da artista brasileira Virginia de Medeiros. Ela nasceu em 1973 na cidade de Feira de Santana, Bahia, e atualmente mora e trabalha em São Paulo. Virginia questiona as construções do corpo e o desejo desde sua construção com elementos socioculturais que determinam comportamentos e processos de subjetivação que articulam a identidade social. A consolidação da sua carreira artística é descrita como “o fascínio produtivo de Virginia localiza-se justamente naquilo que é da margem, naquilo apontado como Outro, estranho, abjeto, e, portanto anômalo e transgressor da ordem.” (TRIZOLI. 2016. P. 2).

Em 2006 apresenta seu trabalho *Studio Butterfly* a qual foi selecionada pelo programa Rumos Itaú Cultural. Nesta obra a artista retrata a história de diferentes travestis da cidade de Salvador; cada indivíduo contava sua história de vida. Isto foi registrado em vídeo, e em troca a artista fez um ensaio fotográfico e lhes entregava um book com a sessão “Narra e constrói as identidades travestis a partir de seus próprios relatos e fotos, evidenciando seu caráter de fabulação e performatização da subjetividade e mesmo de desejo por esse feminino construído social e simbolicamente” (TRIZOLI. 2016. P. 3). Esta obra permitiu à artista interessar-se pelo questionamento da construção do travesti, especialmente no Brasil, em cidades e bairros considerados como pobres e/ou favelados.

A partir da experiência que a artista teve na anterior obra, estrutura a obra “Sergio Simone”. uma vídeo instalação composta por três vídeos paralelos em projeção simultânea. A obra realizada desde 2007 até 2014 é resultado da intenção da artista de retratar a partir do uso do vídeo documental os limites entre realidade e ficção. O projeto participou na 31 bienal de São Paulo em 2014, e foi premiada no 18º Festival de Arte Contemporânea Videobrasil com o prêmio de residência ICCo. A obra exhibe as três etapas de construção e os elementos socioculturais pelos que atravessa seu protagonista, onde o corpo e seu desejo se vê afetado por diferentes cruzamentos, questionando as estruturas de subjetivação que constroem identidades e sexualidades.

A obra retrata uma travesti moradora na Ladeira da Montanha, uma das áreas mais desmoralizadas da cidade de Salvador. Inicialmente seu interesse para realizar a obra num contexto marginal, como zona de prostituição, neste lugar conhece a Simone, travesti, negra, filha de Iansã e Oxum, quem morava com seu companheiro numa casa arruinada. Ela cuidava de uma fonte natural de água, a “fonte da misericórdia”, local onde cultuava seus orixás. De Medeiros passa a ajudar o companheiro de Simone a pagar uma cirurgia e em troca pede permissão para filmá-la. Neste primeiro encontro nasce o vídeo “A guardiã da fonte”, no qual documenta aspectos da rotina de Simone, onde se coloca eroticamente em cena como objeto de desejo, banhando-se na fonte de água.

Simone era usuária constante de drogas e depois do primeiro mês de filmagem, entra em convulsão por causa de uma overdose de crack. Nessa situação afirma ter entrado num delírio místico onde foi tocada por uma graça divina que a transforma e salva sua vida. A partir desta experiência mística abandona sua condição de travesti e retoma seu nome de batismo Sergio. Ela se transformou num pastor evangélico fanático da Igreja dos Mistérios, convencido que sua missão no mundo era salvar a toda a humanidade.

Figura. 20. Fotograma do vídeo DE MEDEIROS. V. “Sergio Simone”. 2007-2014.



Fonte: <http://virginiademedeiros.com.br/obras/sergio-simone/>

Agora, Sergio aparece com roupas masculinas, heterossexualizado, carregando suas fotografias como Simone para contar sua história de vida travesti viciada em crack, Isto é um elemento

retorico importante em suas pregações religiosas. Dentro do vídeo o próprio protagonista conta anedoticamente sua vida de travesti da seguinte maneira:

“Quando eu era assim, tinha um espírito dentro de meu corpo, chamado pomba-gira, veio dentro de um terreiro de macumba, colocado por um pai de chiqueiro, louvado seja Deus, guga do bairro do Lobato, que morreu de AIDS, tem três anos de morto (...) Ele colocou esse espírito em mim, ele fez minha sobrancelha pela primeira vez, ele me vestiu de mulher, ele me deu banho de abô, ele me cruzou de pomba e ele fez ebô pra eu ser gay. Ele morreu de AIDS e hoje eu estou vivo pregando a palavra de Deus, desfazendo a obra do diabo. (...) hoje eu sou um homem de Deus, eu tenho cabelo embaixo do braço, eu visto cueca e não calcinha, é sério, eu visto cueca!” (DE MEDEIROS, 2014).

É interessante entender como a estratégia documental através do vídeo oferece ao protagonista a oportunidade de dialogar, sem saber verdadeiramente que informações são ficcionais em seu dialogo a traves da câmera da artista. Virginia, fascinada pela transformação de Simone para Sergio, documenta a visita à sua mãe de santo, em seu terreiro que havia sido incendiado dizendo que toda a igreja está rezando por ela e trazendo doações. Assim, o vídeo, com uma carga documental, se transforma num cruzamento entre o real e o ficcional, entre arte e vida. Nesse contexto a realidade penetra nas fábulas, compreendido aqui com um fato que faz parte da própria vida, como algo capaz de intervir na realidade.

Oito anos depois, a artista procura e filma de novo seu personagem principal numa nova situação, agora transformado em pai de santo ou mãe de santa, dono de seu próprio terreiro de candomblé, vestido com roupas douradas, e tendo assumido ambas identidades. Sergio incorpora e torna-se Simone, ou Simone incorpora e torna-se Sergio. Assim, o personagem principal do vídeo carrega com ele um grande pôster editado com uma estética comercial e multicolorida no qual exhibe seu rosto como Simone ao lado de seu rosto como Sergio e acompanhado da frase “ Ex-homossexual Simone, das trevas para a luz”.

Figura. 21. Fotograma do vídeo. DE MEDEIROS. V. “Sergio Simone”. 2007-2014.



Fonte: <http://masdearte.com/la-replica-infiel/>

Estes três momentos de Sergio-Simone são estruturados pela artista, convergindo numa vídeo instalação editadas com sobreposições de imagens em que Sergio e Simone, ao igual que sua narrativa, se misturam em cada um dos vídeos. Longe de ser uma simples narração biográfica linear, a obra mistura momentos, intersecciona características de interferência e acentua as descontinuidades da vida do protagonista, deixando entrever características que os teóricos queer já tinham analisado, a capacidade cultural do corpo de aprender e desaprender relações de gênero constituídas sócio culturalmente.

“Não há um sujeito anterior às suas construções, no entanto, o sujeito é determinado por essas construções; é sempre o nexos, o não-espaco da colisão cultural, em que a demanda de ressignificar ou repetir os próprios termos que constituem o “nós” não podem ser sumariamente recusados, mas tampouco podem ser seguidos em estrita obediência. É o espaço dessa ambivalência que abre a possibilidade de retrabalhar os próprios termos pelos quais a subjetivação procede e falha em proceder.” (BUTLER. 1993. P. 124).

De Medeiros entende que seu personagem expande os conflitos da subjetividade sendo seu corpo e seu desejo território de disputa. Assim comenta no site da obra:

“A vida cotidiana é constituída por uma armadura de condutas, marcada por um abarreira imaginaria que separa indivíduos, que tem sua própria consciência encoberta por identidades-estigmas, imagens estereotipadas.

A ordem que nos separa de outros modos de existência é fictícia” (DE MEDEIROS. 2014. S.P.)³⁴

A sua obra pode ser entendida como uma obra sobre o gênero, a sexualidade, a religião, o racismo. Mas, principalmente sobre a aceitação de uma existência descontínua e imprecisa numa sociedade que opera através da lógica dualista que obriga ao indivíduo a fixação da sua identidade a partir de categorias produzidas sobre o normal e o natural. Em entrevista ao Videobrasil, De Medeiros (2013)³⁵ entende como dentro de sua obra o desejo não está necessariamente ligado com o gênero. Não é possível categorizar identidade nem gênero, pensando estas palavras como obsoletas para lidar com a complexidade do indivíduo contemporâneo. De esta maneira fica evidente a sua intenção por capturar essas identidades que escapam dos binarismos tradicionais para abrir possibilidades de visibilidade para a multiplicidade de identidades em detrimento das normas e estereótipos socioculturais.

Sobre a estrutura das referências artísticas que tem permeado a criação do vídeo *Quereres*; continuaremos com o análise da obra da artista colombiana Nadia Granados, conhecida com seu pseudônimo *La Fulminante*. Dentro de seu trabalho tem se preocupado por demonstrar um caráter subversivo frente às diferentes temáticas que são consideradas problemáticas como o corpo feminino, a intervenção dos corpos por meio da medicina e seu controle social por parte do estado, além do uso dos meios de comunicação, da sexualização estereotipada da publicidade e outros meios. Sua prática artística possibilita questionamentos às estratégias que existem detrás de diferentes sistemas de representação, fazendo uma crítica direta a estas estruturas de poder simbólico utilizando recursos audiovisuais.

Nadia tem realizado várias propostas desde a área da comunicação visual popular através do vídeo performance, o ativismo, o vídeo streaming entre outros. Ela desenvolve uma arte política que pretende ir além da sua forma estética, usando elementos audiovisuais relacionados com a pornografia e o erotismo como arma de transgressão. Apresenta seu trabalho em diferentes mostras

³⁴ Site oficial da obra: <http://virginiademedeiros.com.br/obras/sergio-simone/> Acesso em 10 de outubro de 2017.

³⁵ Site da entrevista: http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1772825/Virginia_de_Medeiros_18o_Festival Acesso em 10 de outubro de 2017.

e exposições coletivas, festivais de performance, residências criativas e mostras de vídeo arte em diferentes eventos internacionais.

Dentro de seu trabalho artístico cria seu personagem, La Fulminante, quem nasce posterior a um relacionamento abusivo, baseado em maltrato e manipulação. Elabora esta ideia de mulher empoderada inspirada nos estereótipos sociais da mulher latina, que problematiza a maneira em que se representa o corpo feminino, o sexy e o latino, a partir dos meios de comunicação, a publicidade e formas de entretenimento popular como a música e a televisão. De esta maneira La Fulminante é um personagem que só existe dentro dos vídeos da artista e de suas performances, não existe realmente. É um estereótipo inventado que reproduz estes modelos, mas também que resulta chocante e grotesco, intentando subverter o corpo-ficção construído pelos meios.

O trabalho da artista colombiana está sumamente emparentado com o universo das práticas artísticas chamadas de pós-pornô, surgidas desde o ano 2000 no centro de ativismos feministas e queer. O pós-pornô realiza uma crítica à indústria pornográfica a partir da produção de imagens em diferentes linguagens expressivos como intervenções urbanas, fotografias, vídeos. Os artistas pós-pornô, se apropriam das ferramentas discursivas do pornô e o subvertem, habilitando outras representações da sexualidade. Este gesto de apropriação é transcendental para entender o pós-pornô como uma prática *Do it yourself* (faça você mesmo) onde a experimentação, a produção de autogestão e a circulação estão longe dos circuitos comerciais da indústria pornô.

No pós-pornô o que se procura não é a proibição e a censura, mas sim questionar os estereótipos de sexo, gênero e corpos que aparecem reiteradamente nos filmes de maior circulação. Procura retratar a livre expressão dos gêneros e a multiplicidade de corpos desde um olhar dissidente, em toda sua potência desejável e desejante, ao mesmo tempo que abre um imaginário a outras práticas não centradas no coito nem na genitalidade.

Assim, Granados utiliza de forma recorrente em sua obra exercícios pós-pornográficos nos quais explora seu corpo tal e como se exibem os corpos feminizados nos meios de comunicação, logrando transformar essa exibição em paródia e subversão. Com esta intenção performática do corpo hiper sexualizado, através de seu personagem La Fulminante expõe não só a sua nudez,

mas também seu movimentos. Um corpo que faz e gera citações paródicas que deixam em evidência a naturalização com respeito ao que podem fazer nossos corpos.

Figura 22. Publicidade do evento La Fulminante Cabaré. GRANADOS. N. 2015.



Fonte: <https://cuerposespacios.wordpress.com/2015/02/06/el-cabaret-de-la-fulminante-vuelve-a-cuerpos-parlantes/>

Seu trabalho tem se focado na liberdade de circulação que meios como o internet oferecem. Também tem formulado um show multimídia chamado *La Fulminante Cabaré* do ano 2014 a 2016, onde realiza performances nos que mistura música, vídeo, chats na internet e transmissão ao vivo, com denúncias políticas entorno a distintas problemáticas sociais que acontecem na Colômbia: corrupção, o negócio da guerra, a proibição do aborto, e o femicídio.

“Na língua do femicídio, o corpo feminino também significa território e sua etimologia é tão arcaica como seus transformações recentes. Tem sido constituído da linguagem das guerras tribais ou modernas, que o corpo da mulher seja anexado como parte do país conquistado. A sexualidade vertida sobre o mesmo expressa o ato de dominação apropriador.” (SEGATO. 2013. P. 35).

A artista escolhe cruzar linguagens artísticas e multimídia para demonstrar a extensão com o corpo e as a capacidades de difusão livre nas plataformas web. Isto potencializa sua presença e seu discurso a nível massivo. Retomando neste ponto as considerações do corpo ciborgue de Haraway (1990) onde o corpo está conectado em diferentes níveis numa rede internacional de

informação e não é necessária a permissão de instituições para realizar denúncias através do corpo, das artes e das máquinas.

O corpo da artista aparece então em sua obra como uma personagem feminina sensual para atrair o olhar do observador, o usuário de internet, do espectador dentro do museu, para transmitir suas mensagens críticas. Se a internet mostra a mulher como objeto sexual, La Fulminante toma esse rol imposto e o usa para denunciar o sistema heteronormativo, capitalista e crente ao que se opõe. Na sua obra *Maternidad obligatoria*³⁶ realizada no ano de 2011, a artista exhibe um discurso frente à câmera numa língua que ela inventa, porém que pode ser entendido graças à legenda, sobre a despenalização do aborto na Colômbia. Fala sobre pobreza e a obrigatoriedade de manter gravidez acidental ou não desejadas, enquanto põe na sua boca um preservativo como se fosse uma atriz pornô. No mesmo exercício de denúncia, realiza no mesmo ano o vídeo *Meneo Libertario*³⁷ onde La Fulminante parodia um vídeo clipe de *Reggaeton*³⁸. Aparece desdobrada em dois personagens: um homem caracterizado com um tipo de masculinidade latina que vai recitando uma música para uma mulher que está ali como um corpo-objeto super sexualizado. Utiliza de novo a ferramenta da legenda para fazer um chamado de insurreição popular e a crítica dos sectores heteronormativos. Em ambos vídeos pode-se observar exercícios pós-pornográficos de apropriação, resultando assim uma proposta audiovisual que entre paródia e denúncia estabelece críticas à sociedade colombiana.

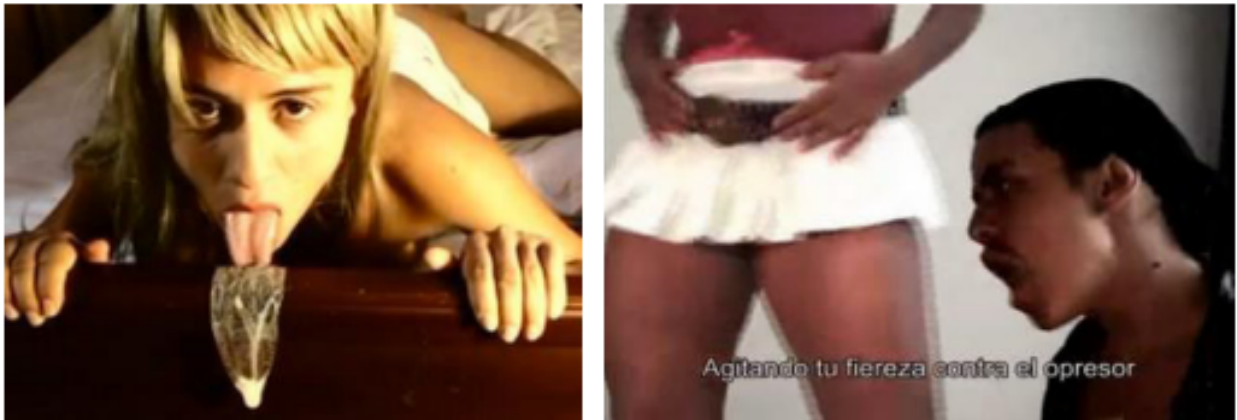
É interessante pensar que as obras de Granados se incluem numa tradição de arte política desenvolvida na Colômbia, e em vários países latino-americanos. A arte funcionou como forte promotor de denúncia e crítica frente às ditaduras militares, a desapareição de pessoas, os governos antidemocráticos, a pobreza e a precariedade das populações, as perseguições das dissidências sexuais e a violência extrema contra as mulheres. Experiências arte-políticas onde o corpo foi o eixo para visibilizar problemáticas, recuperar memórias, empoderar corpos que foram vulnerados por processos político-sociais de extrema violência.

³⁶ Site do vídeo em Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=4IQMD4gxVgI>. Acesso em 7 de novembro de 2017.

³⁷ Site do vídeo em Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=NahEL2qIxPY&t=150s> Acesso em 7 de novembro de 2017.

³⁸ Estilo musical que tem suas raízes na música latina e caribenha. A maioria das músicas contém letras com conteúdo sexual, porém, existem temas pop, românticos, urbanos contando a realidade das ruas, das drogas, e, claro, sobre festas e ostentação.

Figura 23. Fotogramas dos vídeos “Maternidad obligatoria” e “Meneo Libertario”. GRANADOS. N. 2011.



Fonte: <https://www.sdpnoticias.com/internacional/2014/01/13/youtube-retira-polemico-video-a-favor-de-la-interrupcion-del-embarazo>

O obra de Granados tem conexões com produções de arte feminista realizadas na América Latina nas que as artistas têm tentado visibilizar as múltiplas opressões nas que são objeto os corpos femininos. Ao mesmo tempo, têm colaborado em visibilizar o gozo, a sexualidade e o prazer como estratégia política de recuperação do corpo, não só o feminino, mas também de todo corpo que não está catalogado entre essa difusa barreira da heteronormatividade. No caso da artista colombiana, esta visibilidade conquista o pornográfico desde uma apropriação desde o excesso, da hipérbole, o desborde de aquilo que ela representa como o feminino onde aparece o efeito de distanciamento e seu consequente crítica respeito dos estereótipos de gênero.

O corpo pode ser usado como elemento de atração para visibilizar o que não é difundido nos meios de comunicação convencionais na Colômbia, as construções do imaginário e a moral em relação ao gênero, a sexualidade, a etnia ou a raça. Ela o faz tentando interpelar não só a um público especializado ou ativista, também a um público mais amplo. Para isto, suas mensagens são facilmente decodificáveis e a sua estratégia comunicacional atraente. Em palavras da própria artista, “La Fulminante, tem sido criada com fins artísticos e com fins revolucionários, com a premissa de que o corpo pode ser uma ferramenta de comunicação emancipadora por meio

do erotismo libertário que questiona o erotismo da sociedade de consumo” (GRANADOS. 2013. S.P)³⁹

Têm sido variados os olhares artísticos que analisam o corpo como elemento na qual as experiências humanas são tratadas. Estas referências artísticas têm sido transversais na obra analisada neste capítulo devido aos olhares críticos dos conceitos tratados desde as teorias queer, no caso, o corpo, o desejo e sua relação com a tecnologia, seja médica, sociopolítica e tecnológica. Estas obras e artistas tem demonstrado como o corpo como e suas propriedades são mediados por construções estéticas que atualmente dominam fortemente o campo médico e a sua reprodução sobre os cânones de beleza. Esta visão na obra de Orlan se tenta pôr em discussão; ao mesmo tempo na obra de De Medeiros se analisa a dicotomia dos corpos em dissidência que por estruturas sociopolíticas e religiosas entram num jogo de representações com respeito a papéis heteronormativos de performar o gênero. Ela discute o lugar e o espaço do desejo trans e do desejo queer de desestruturar esse falso imaginário. Por último, a obra de Granados que utiliza o pós-pornô como elemento de resistência política frente a hegemonias desde os meios de comunicação e o lugar do corpo performático no campo das artes visuais.

³⁹ Entrevista de Nadia Granados para Paroledequeer. Disponível em <http://paroledequeer.blogspot.com.br/2013/08/LaFulminante.html>. Acesso em 11 de outubro de 2017.

CAPÍTULO 4: O autorretrato como exploração Queer: Obra Olhares.

Continuando com o fio condutor da pesquisa que no caso são os vídeos e os análises dos conceitos inclusos em cada um deles, analisaremos dentro de este capítulo o vídeo *Olhares*⁴⁰, realizado no ano de 2017, onde são abordados os conceitos de autorretrato e voyeur desde uma perspectiva íntima e pessoal, resultado das leituras e análises da construção de gênero e subjetividades desde as teorias queer como uma tentativa de superar classificações sociais determinadas por códigos teóricos, instituições e poderes legislativos, para abrir espaços onde o corpo e gênero sejam repensados.

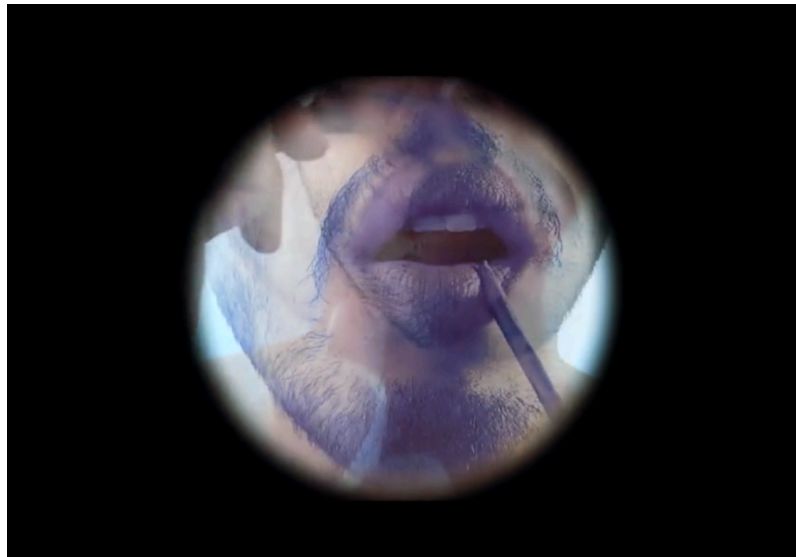
O vídeo é constituído por várias sequencias de imagens que dão forma à obra, discutindo a maneira pessoal, elementos como a autorepresentação e o papel do corpo nos processos de performatividade, o formato estético do vídeo está inteiramente pensado desde uma circunferência, remetendo-se ao olhar, ao olho que espia e detalha sem ser visto. O vídeo inicia com uma animação aonde um círculo preto vá recorrendo silhuetas e fragmentos de corpos, guiando o olhar do espectador para dar passo a uma sequência onde se mostra um recorrido desde a perspectiva de um corpo que transita para se adentrar num espaço íntimo.

Dentro de este espaço, podem-se observar primeiros planos do corpo do artista, detalhes como a pele, mãos, entre outros, se misturando com outros planos do mesmo corpo, até se combinar junto a imagens de esculturas gregas onde se faz referência ao conceito de beleza e perfeição consideradas como clássicas, para dar passo a corpos e estéticas fora de estes cânones.

Posteriormente se visibiliza o retrato do autor desde várias tomas que se justapõem, realizando em seu rosto uma maquiagem, alusão a os jogos de representação entre masculinidade e feminidade, e a maneira em que o gênero é performado em cada indivíduo; ao mesmo tempo o vídeo coloca o espectador como um intruso ou um voyeur em relação a este momento íntimo em que o artista intervém seu rosto com a maquiagem.

⁴⁰ “Olhares”. Autor; Jose David Rojas. 2017. Formato Digital (7’31’’). Disponível em <https://vimeo.com/233540632>.

Figura 24. Fotograma da obra “Olhares”



Fonte: Arquivo do autor (2017).

Dá-se passo a outro fragmento do vídeo onde o autor se confronta com sua própria imagem num momento de narcisismo, desejando sua própria imagem, inspirado nas ideias das teorias queer onde muitos tipos de identidade podem atravessar o corpo e o desejo do indivíduo, estes fragmentos são interrompidos por olhos como alusão ao olhar examinador é normativo das estruturas sociais que observam e controlam as sexualidades e comportamentos fora do regime.

No seguinte fragmento se pode observar ao artista voltar a esse espaço de transformação a partir da maquiagem, onde no fundo, combinando-se com estes primeiros planos, se observam retratos de rostos aleatórios numa velocidade acelerada, semelhando outras identidades querendo emergir numa espécie de composição frenética.

Para finalmente dar passo ao ultimo fragmento onde se pode ressaltar três segmentos de vídeo onde o artista aparece em diferentes versões do seu rosto, numa mistura onde sugestivamente aparece uma tensão erótica entre os três registros do artista, onde as imagens dentro de sua transparência tentam se beijar, transformando-se num só personagem conformado por diferentes versões do mesmo indivíduo, diferenciados por cores utilizados para cada um.

Figura 25. Fotograma da obra “Olhares”



Fonte: Arquivo do autor (2017).

Para a realização deste vídeo foram usados vários registros filmados durante o transcurso do ano e fragmentos de outros vídeos. A obra surge desde várias preocupações e motivações ao redor do próprio desejo do artista, momentos íntimos de reflexão entorno à construção de relacionamentos, amores e experiências. Sendo o último vídeo da série que conformam a pesquisa, se quis abordar um olhar pessoal, sendo intitulada como Olhares, numa ação de introspecção desde a observação e análise das experiências externas, em torno ao próprio corpo e aos dos outros corpos que interatuam socialmente, construindo uma ampla gama de opções de subjetivações, gêneros e sexos que podem atravessar o corpo, questão que a teoria queer, como já assinalou o texto, procuram incansavelmente para uma sociedade mais democrática e livre.

Este ultimo vídeo encerra as considerações dentro da pesquisa, pensando os vídeos sobre a linha de pensamento na qual o artista enfrenta-se com as teorias queer e sua definição desde a própria palavra, para pensar o corpo como elemento mutável e modificável desde o desejo, para finalmente se apropriar destes análises para sua experiência.

A continuação vamos a analisar os conceitos que atravessam o vídeo, e a maneira em que estes conceitos estão ligados com considerações desde as teorias queer, Iniciando com o conceito de autorretrato, pensado desde a maneira em que o indivíduo se coloca frente ao mundo na sua própria visão, para passar ao conceito de voyeur como o ato de observar praticas eróticas, sem

necessariamente ser observado, catalogado como praticas perversas que o queer tenta desmitificar. Assim, se analisaram a obra de Martha Wilson, do brasileiro Hudinilson Junior, e do artista colombiano Miguel Angel Rojas.

4. 1. O Autorretrato como prática de reconhecimento.

O conceito de autorretrato é definido como uma produção artística onde se caracterizam os reflexos físicos e psicológicos da mesma pessoa que o realiza, revelando a expressão mais profunda de si mesmo. A palavra autorretrato é composta e seus elementos provem do grego e do latim, em primeiro lugar se encontra o elemento compositivo *auto* (αὐτο) de origem grego e cujo significado é *por si mesmo*; num segundo lugar o substantivo *retractus*, que provém do latim e significa descrição.

No autorretrato, o realizador procura descobrir-se de uma forma mais nítida, mais verdadeira, e pode mesmo não gostar de aquilo que vê, pode não aprovar e por isso pode modificar a imagem que de si encontrou, tem-se a análise introspectiva, o conhecimento que ultrapasse a barreira da ilusão que faça desmoronar um ideal.

O autorretrato é uma descrição que se realiza por meio de distintos métodos mas que sempre faz referência a um estado de uma pessoa num momento determinado, muitos artistas tem realizado autorretratos em distintas épocas de suas vidas, mediante estes, pode-se estabelecer mudanças nas técnicas e na transformação da percepção que se tem como indivíduo, dentro da literatura o autorretrato tem aparecido como um recurso literário altamente subjetivo, no que os autores falam de si mesmos em terceira pessoa, técnica amplamente utilizada; de acordo com Jean Robertson e Craig McDaniel, “a exploração do tema da identidade na arte a partir do gênero do autorretrato tem longa tradição no ocidente, tendo Rembrandt, Picasso, e Frida Kahlo como exemplos de alguns dos artistas que empregaram grande energia nessa produção” (ROBERTSON. MCDANIEL. 2009. P. 40).

Segundo os autores, os acontecimentos históricos produziram mudanças na concepção de identidade a partir de eventos e forças entrelaçadas como o desmantelamento da União Soviética

e da *apartheid*, a globalização econômica e a influência das teorias feministas têm alterado inevitavelmente a visão artística numa nova visão de consciência internacional: "Produz novos entendimentos sobre o que significa ser humano; esses entendimentos, por sua vez, estão incorporados em representações artísticas da identidade humana" (ROBERSTON. MCDANIEL. 2009. P. 41).

Dentro dos eventos que reformularam os conceitos de identidade, os autores mencionam também a rápida mudança tecnológica, tocando diretamente a criação do autorretrato na atualidade com a evolução da internet e as tecnologias de comunicação. Na contemporaneidade a grande oferta de tecnologias e usos das câmeras portáteis têm oferecido recursos fotográficos e audiovisuais onde o autorretrato apresenta corpos fragmentados e metamórficos, assim, o autorretrato não só representa a pessoa, a constitui e objetiva, quer dizer, faz presente ao sujeito na comunicação mediado tecnologicamente. O autorretrato, desde a tecnologia digital, configura-se como uma prática popular distinta ao autorretrato artístico, além de manter conexões com este, seu estudo pode ser útil para iluminar alguns aspectos da constituição da identidade pessoal e a representação social do corpo, partindo da ideia de que as práticas com as imagens de si mesmo são práticas reflexivas que contem um potencial transformador. O sociólogo Don Slater afirma que: "A câmera, como ferramenta de representação ativa e massiva, é um veículo para documentar as condições próprias de vida, trabalho e sociabilidade; para criar representações alternativas de um mesmo, de seu sexo, classe, grupo de idade, raça, e de ganhar poder de análise e alfabetização visual sobre a imagem pessoal." (SLATER. 1999. P. 290).

De esta maneira o autorretrato é atravessado pelo uso de aparatos tecnológicos, no caso a câmera fotográfica, que a sua vez utiliza o corpo como mediador na imagem, de maneira que a identidade pessoal e de gênero é em grande parte atuada a partir da imagem corporal que construímos de nós mesmos, a importância da imagem corporal constitui grande parte de nossos modelos culturais atuais:

"Desde a visão atual dominante, o corpo, considerado como sede da razão, as experiências e as emoções, é posto em relação com a construção social do conceito de pessoa, a formação do "eu". Portanto, se reconhece seu papel conformador da subjetividade das pessoas como seres individuais e

sociais. Neste marco, a imagem corporal e o corpo individual e social são fundamentais na construção da própria identidade e pertença aos diferentes grupos” (ESTEBAN. 2004. P. 69).

Podemos entender o autorretrato como um exercício de autorreconhecimento a partir de distintos meios artísticos, no caso da fotografia e do vídeo por meio de tecnologias contemporâneas, onde se produz uma imagem de um “eu” que se identifica entre diferentes categorias sociais, cuja função é semelhante ao espelho, mas ao inserir estas produções artísticas dentro de um contexto público, seja na internet ou seja num espaço artístico como o museu ou a galeria, passa a ser uma representação para o observador, desta maneira no ato de observar e ser observado se geram jogos de subjetividades e de identificação no momento em que o observador se identifica o não com a imagem do artista.

Desta relação de imagens que produzem representações de corpos, pode entender-se o corpo: “não como um sujeito circunscrito que está separado das imagens, mas que o veria como a conexão entre humanos e imagens como constituindo um corpo” (COLEMAN. 2008. P. 170). Dito de outra maneira, nossa experiência do corpo é a través da imagem, assim, dentro do vídeo Olhares, é a experiência do corpo individual na privacidade do artista, que exterioriza modos de performar o gênero, onde o observador participa como cúmplice e voyeur, configurando uma relação do privado para o público na experiência do artista de fazer visível a partir do autorretrato sua experiência atravessada pelas teorias queer.

Pelo tanto, o autorretrato tem sido utilizado não só como uma forma de representação, mas como uma forma de indagação de si.

“Os artistas adotaram esta ideia e continuaram produzindo autorretratos que exploravam, atuavam ou performavam seu ser. Não pode resultar inesperado que os artistas que mais incorporaram este gênero de autorretrato vem de grupos “marginalizados”: mulheres, gays, e lésbicas. Os autorretratos eram uma ferramenta primaria para a visibilidade política, uma declaração visual de “eu existo”. Os autorretratos provaram ser

médio perfeito da exploração de uma identidade social e culturalmente estereotipada, uma declaração e uma celebração do ser. Os artistas se apropriaram de sua imagem estereotipada e a usaram em trabalhos artísticos para subverter seus significados” (AVGITIDOU. 2003. P.133).

Assim as práticas do autorretrato como experimentação artística e de empoderamento, assumem seu máximo sentido quando este é exposto ao olhar público, quer dizer, não se trata mais de só contemplar-se a si mesmo ante o espelho, mas de expor esse olhar frente ao outro, este é o ato de poder, a prática cujo efeito provavelmente pode ser transgressivo e transformador de pautas culturais, além que supõe um reto e um risco para o artista que expõe parte de si mesmo.

Ao mesmo tempo o autorretrato, como ferramenta de representação, oferece possibilidade de intervir a própria imagem, assim:

“O autorretrato muitas vezes funciona como o refúgio que permite ao artista extrair e mostrar elementos de si mesmo expressamente para ele mesmo. Ao igual que ao Rembrandt o uso de fantasias tem inspirado a muitos artistas à transformação, é um aspecto que se repete na prática do autorretrato, e tem que ver com a alienação, estilização e adoção dum rol. É o próprio artista que se mostra escondido atrás diferentes personalidades, identificando-se com diferentes realidades ou interpretando um papel, tal vez nada que ver com ele” (SAN CORNELIO. 2008. P. 80).

Esta relação de visibilizar uma imagem do próprio artista frente ao observador ou público, coloca o autorretrato, sem dúvida no mais narcisista dos projetos, criar autorretratos transforma o artista no tema principal de seu próprio trabalho, mas é estruturalmente impossível para alguém de forma solitária, transformar-se a si mesmo num objeto, para poder objetivar-se a si mesmo deve compartilhar esta experiência com outro indivíduo, que seja capaz de observar, assim, o autorretrato inevitavelmente conecta formas de ver o mundo, reafirmando que somos seres neste mundo e que

um aspecto essencial de nossas vidas é o que Jean Paul Sartre se refere como a “permanente possibilidade de ser visto pelo Outro” (SARTRE. 1956. P. 256).

Segundo Paul Vincent, “para Sartre, a pergunta fundamental é: como entro em contato com outras pessoas? A pergunta não é: como sei que outras pessoas existem?” (VINCENT. 1995. P. 214). De está maneira no momento em que o artista retrata rasgos de sua personalidade em qualquer forma de expressão artística, além de seu incessante intento de definir-se, existem dois limites ontológicos que não podem ser cruzados: não posso nunca ser um objeto para mim mesmo e não posso me conhecer a mim mesmo da mesma maneira que outros me conhecem.

Assim, o autorretrato é a maneira na que se desloca este problema de autoconhecimento, iniciando por reconhecer que existem outras consciências no mundo assim como pontos de vista, nos retratamos para a direção do outro. Neste sentido, construímos uma situação na que o outro pode me objetivar, de maneira que eu experimento a liberdade do outro na mesma indeterminação do autorretrato na que o outro experimenta a minha.

O autorretrato não consiste, assim, na simples observação do artista olhando para ele mesmo, não diferente de ver-se num espelho ou num reflexo. Pode-se dizer inclusive que o autorretrato não é só recriar-se na mente e tratar de representar a imagem percebida, ao contrário, de maneira importante o autorretrato permite deixar de ser o centro do mundo, porque ao construir uma certa imagem de nós mesmos, reconhecemos a importância do observador, que identifica o autor nessa imagem, assim, ao criar uma autoimagem, nos tornamos conscientes de que outro pode olhar e, além, que necessitamos ao outro para que observe e reconheça nossa imagem nela.

O autorretrato é um ato altamente complexo que pode ser entendido de múltiplos pontos de vista, pode permitir representação de mim mesmo como o outro, ao mesmo tempo em que também permite ao artista meditar sobre problemas e ironias de identidade, relacionamentos, reflexões sobre o ser e sobre a técnica utilizada. De forma importante, o autorretrato, especialmente na fotografia e no vídeo, permite ao artista representar-se a si mesmo para o outro, isto é, através do olhar do outro e o próprio, constituindo simultaneamente, além do fato de que no uso destas técnicas, a observação é sempre de uma única direção, o observador olha a imagem do artista,

mas o artista não pode olhar ao observador de sua imagem e não poderá nunca se olhar a si mesmo da forma na que observador o olha, o sujeito da imagem está sendo visto pelo outro, sem poder ver o outro.

Contudo, o autorretrato oferece conexões como a relação entre o corpo como suporte e a tecnologia como dispositivo; entre o pensamento, a memória e a imagem, entre o espaço material e o espaço virtual; entre o corpo como base de experimentação e o corpo como mecanismo de deslocamento e de aprovação; entre o estatismo e a mobilidade e a sua translação de uma certa concepção de imagem e da narrativa, entre um presente perpetuo e a sua transformação a partir do outro como observador. Além, o autorretrato pode-se relacionar desde as teorias queer como a maneira em que o indivíduo queer se imagina, performa o gênero e se posiciona no mundo, rechaçando todo tipo de classificação em que constrói um tipo de autoimagem que oferece ao mundo.

Assim, como o indivíduo queer se vê a si mesmo, se autorretrata para oferece-lo a outro, com a intenção de desestabilizar não só um sistema, mais também subjetividades. É um exercício de reconhecimento interno e externo, para oferecer uma visão diferente ao outro. “Ser queer não significa combater por um direito à intimidade, mas pela liberdade pública de ser quem se é, cada dia, em contra da opressão: a homofobia, o racismo, a misoginia, a intolerância dos hipócritas religiosos e de nosso próprio ódio” (MÉRIDA. 2002. P. 13).

4. 2. O Voyeur como exercício de observar e ser observado.

Seguindo a relação entre observador e observado, é importante aqui analisar o conceito de voyeur, que tem origem no idioma francês e que significa aquele que vê, o voyeur é descrito como uma pessoa que obtém prazer ao observar atos sexuais ou praticas intimas de outras pessoas sem participar, a pessoa voyeurista observa a situação desde longe, desde pequenos orifícios ou utilizando médios técnicos como espelhos ou câmeras portáteis.

No contexto da pesquisa, o termo voyeur é utilizado para referir-se a essa relação de observar e ser observado, sem a conotação explicitamente sexual, focado na ideia da obra e o espectador

como um elemento desejante-desejado, onde o artista exhibe um espaço íntimo e o espectador observa esta intimidade, gerando assim uma espécie de cumplicidade entre a obra e o observador, fazendo uma relação entre o voyeurismo e o ato de fotografar que Susan Sontag descreve como:

“Além que a câmera seja um ponto de observação, o ato de fotografar é algo mais que uma observação passiva, [...] é uma maneira de alentar, ao menos tacitamente, muitas vezes explicitamente a continuação do que este ocorrendo. [...] ser cúmplice de todo o que torne interessante, algo, digno de fotografar-se, incluindo, quando esse é o interesse, a dor ou o infortúnio de outra pessoa. (SONTAG: 2006. P. 28).

Assim, no vídeo Olhares, o artista tem intenção de exibir e fazer público espaços e momentos íntimos, onde o corpo e as práticas performáticas do gênero como a maquiagem são dessacralizadas tornando o privado em público, mediante a exibição do vídeo. De esta maneira, se torna o olhar num exercício voyeur, o olhar é apresentado como uma prática indispensável para a sobrevivência, mas que com o desenvolvimento e complexidade desta ação, sobre todo a partir do impulso dos meios de comunicação massivos, se tem condenado em certas circunstâncias e sociedades, nas que se involucram o sentido do olhar sobre o corpo.

São formas nas que as imagens têm a propriedade de despertar o desejo no espectador: “ao perceber o corpo como algo real e vivo, somos capazes de desejar-lo” (FREEDBERG.1992. P. 367). Nesta relação entre olhar com a curiosidade e o desejo está a base da proibição das imagens. Por isto, “o contato visual instaura um tabu, como se constata em muitas culturas que desaprovam o olhar fixo em tanto que revela um excesso de intimidade, de sexo ou de expressão demasiado livre das emoções” (DAVIS. 1973. P. 85).

Contudo, o olhar tem sido assumido na sociedade principalmente pelos meios massivos de comunicação, a midiaticização favorece a manifestação do olhar, mas não constitui um fenômeno tipicamente exclusivo da contemporaneidade. Já em diferentes momentos da história, expressões artísticas têm retratado o olhar como ponto crítico e referencial, a transformação do olhar para o voyeur forma parte de uma tradição que tem seus antecedentes na iconografia cristã, que dentro

da história da arte esta relacionada com a observação dos desnudos. Antes do Renascimento, estes só eram tolerados mediante coerções precisas, para a qual a teologia medieval distinguia quatro significados simbólicos da nudez: *naturalis*, *temporalis*, *virtualis* e *criminalis*.

“A primeira estava autorizada nas representações de cenas do Genesis, de malditos, de juízos finais, de almas saindo do corpo, de selvagens e, claro, nas que Cristo é supliciado e os santos martirizados. [...] O desnudo associava-se de este modo à imagem do distinto, o demônio, o selvagem, o pagão, o monstro, ou ao corpo alienado pelo sofrimento, a doença e a morte” (CLAIR. 1999. P. 208).

Assim, é explicada a existência de algumas representações pictóricas onde “os pintores procuraram expressamente episódios e personagens que permitiram se deleitar ensaiando o desnudo, com o revestimento legítimo de sua fidelidade na história e ao dogma” (GUBERN. 2004. P.159). Os artistas então descobriram que ao incorporar a presença de um personagem que fizera as vezes de espectador, ficariam eximidos da sanção espiritual. Se abre a possibilidade de transferir a culpabilidade de seu ato para a obra de arte, por outro, os eventuais perigos e conflitos quedavam reconciliados na mesma representação. De esta maneira se potência o papel do observador que séculos depois propõe Marcel Duchamp como um mecanismo da pintura de séculos anteriores, onde se introduz um personagem que fizera as vezes de espectador da cena, com o fim de substituir a natureza do voyeur, do artista e indiretamente do futuro espectador da obra. Em outras palavras, a presença do voyeur se incorpora como parte de uma estrutura de representação.

Este mecanismo pode ser analisado mais profundamente na obra de Duchamp *Étant donnés* (1946-1966), uma das obras mais importantes no que diz respeito à ideia da problematização do olhar, mas especificamente do voyeur; esta instalação está constituída a partir da demolição do plano pictórico clássico, formado a partir de uma montagem que se articula em torno a várias capas ou níveis que contribuem a ilusão de um aumento da sensação de profundidade. O espectador enfrenta-se com o que parece uma porta de madeira, num orifício se descobre uma paisagem e no meio um corpo feminino que impacta no olhar com a violência de uma nudez

próxima ao estupro ou a decomposição, situando ao espectador como voyeur frente à obra e que constitui parte de sua fenomenologia.

Este procedimento constitui um mecanismo aplicado para legitimar a contemplação sobre o proibido a través duma cena de voyeurismo que vem a realizar um triplo desejo, do artista, da obra e do espectador. O voyeur tem sido tema constante também dentro da literatura em obras como: *Le voyeur* (1952) de Robbe Grillet e *Lúomo che guarda* (1985) de Alberto Moravia. E evidentemente no cinema como expressão artística que mediante o uso técnico da câmara, o movimento e os planos, se transforma em a linguagem ideal para retratar o conceito de voyeur, alguns filmes com relação a esta temática tem sido: *Él* (1952) de Luis Buñuel, *Rear Window* (1954) de Alfred Hitchcock, *Caché* (2005) de Michael Haneke, entre outras.

Assim, existe uma dualidade nos mecanismos que intervêm a criação e a contemplação, a posição do espectador é importante para que a obra seja consumida, a obra constitui um ato, realmente nos transformamos em testemunhas oculares, seguidamente nossa testemunha é parte da obra, o olhar do espectador é cúmplice e revelador de uma cena que não termina de compreender. Cúmplice porque aceita o convite ou provocação do artista e revelador porque o espectador transforma-se em parte da obra. “Muitas interpretações são possíveis, mas todas devem contar o fato iniludível de que o visto é o instante congelado de uma ação, de uma cena cuja continuidade compete ao espetador” (RAMIREZ. 2000. P. 248).

A arte em todos os tempos, mas em particular na arte moderna e em consequência a contemporânea, não é outra coisa que o resultado de nossa paixão por observar. A imagem do voyeur é uma alegoria de construção da cultura visual na que nos encontramos imersos. Todos somos agora o observador que um dia imaginou Duchamp e que o mundo moderno conseguiu levar a cabo, cada vez que observamos a obra de qualquer artista, levamos a nosso próprio imaginário, a observamos desde nosso interesse, desde nossas curiosidades.

O voyeurismo, como prática com conotações sexuais tem sido abordada pelas teorias queer como práticas que representam modos dissidentes de desejo, assim o queer tenta incorporá-las e desmitificar estes tabus, subvertendo estereótipos culturais utilizados para marginalizar os corpos, ao

mesmo tempo tem sido usado como alegoria para representar sexualidades desviadas, onde o desejo tem que ser escondido e o indivíduo tem que observar de longe seu objeto de prazer.

A finalidade deste análise frente aos conceitos de autorretrato e voyeur foi compreender como a partir da representação, neste caso a autorepresentação, construímos reflexos de nossa construção sociocultural, que atualmente está atravessado por elementos tecnológicos que determinam uma posição frente ao mundo, neste exercício de exibição se inclui o espectador como um voyeur de um mundo pessoal.

A imagem é constituída a partir da obra de arte em que o artista, a obra, e o espectador, se transformam numa estrutura de pensamento que visibiliza o mundo contemporâneo, no qual o olhar está presente em cada ação do indivíduo, numa sociedade mediada por imagens e tecnologias de comunicação massivas, que promovem desejos a partir do olhar.

A continuação analisaremos a obra de três artistas e suas obras que abarcam os conceitos analisados e que são as referências artísticas para a construção da obra “Olhares”.

4. 3. Referências Artísticas.

Iniciaremos então a análise das referências artísticas com a obra da artista norte-americana Martha Wilson, que tem constituído seu trabalho artístico focado no feminismo a partir da performance, da fotografia e do vídeo; atualmente mora em Nova York, e sua obra inicia quando começa seus estudos acadêmicos em Halifax no Canadá. A obra de Wilson tem sido reflexo desde diferentes disciplinas artísticas da atuação do sujeito ante a câmera e a tela de vídeo, onde indaga sobre a representação do indivíduo, a partir de seu próprio retrato. Durante os anos 1970 a 1974, realiza uma série de fotografias nas quais mistura imagem e texto onde se observam dípticos compostos pelo rosto do artista com seu melhor look e ao lado seu rosto deformado com o texto: Passo maquiagem na imagem de minha perfeição/passos maquiagem na imagem da minha deformidade. Nesta série a artista questiona o deslocamento da representação.

Figura 26. WILSON. M. I make up the image of my perfection/i make up the image of my deformity. 1974.



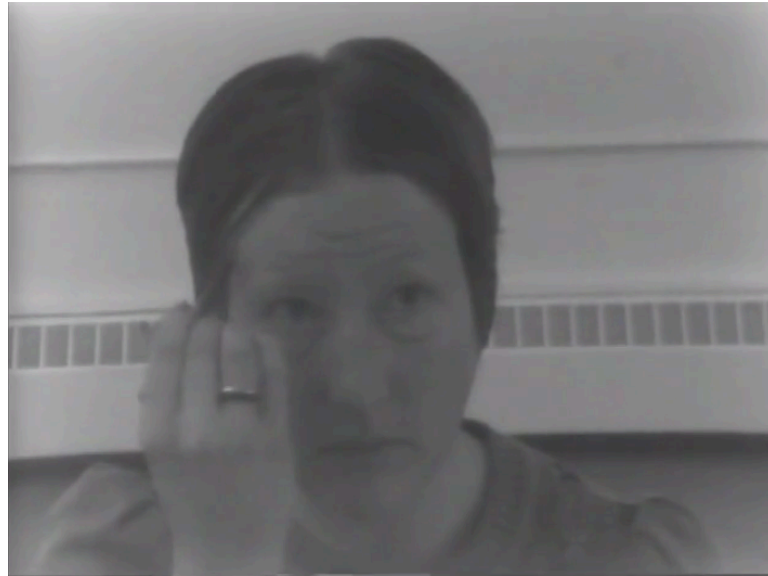
Fonte: <http://www.roots-routes.org/sul-corpo-importanza-sonia-dalto/>

Ao terminar esta serie fotográfica, a artista realiza um vídeo intitulado *De-formation*⁴¹ (1974), onde Wilson passa maquiagem no rosto olhando-se na tela do televisor, de forma que constrói a imagem de si mesma que mais teme, aquilo que não quer chegar a se transformar. No início, a artista mostra seu rosto da forma em que mais se sente favorecida, deixando a câmera levemente em alto, para que desapareça seu queixo duplo e não apareçam seus dentes. Mas, depois de fazer este avanço e de explicar a imagem que mais gosta dela mesma, Wilson declara: Vou me deformar do modo que mais temo, de todas as maneiras que mais temo. Para isto, faz uso de planos a partir da câmera e da maquiagem para exibir seu rosto o mais deformado possível.

Dentro do vídeo Wilson inicia a marcar-se e desenhar-se olheiras ao redor das pálpebras, dizendo que é a maneira em que acorda todas as manhãs, depois, desenha rugas nos olhos e a testa, penteia seu cabelo com uma linha no meio e exagera com mais maquiagem no seu queixo, finalmente mostra seus dentes para a câmera, parte do rosto do qual diz mais tem vergonha. A artista se confessa mediante a própria versão dela que parece mais terrível, os defeitos físicos e os medos que a levam a fazer uma parodia de si mesma.

⁴¹ Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/22270242>. Acesso em 7 de novembro de 2017.

Figura. 27. WILSON. M. De-formation. 1974.



Fonte: <http://www.marthawilson.com/videos.php?video=deformation>.

No vídeo *De-formation*, a finalidade do autorretrato é focado para a imagem de vídeo, onde a artista utiliza o ato de se maquiar, porem descontruindo, isto é, ao invés de utiliza-lo para rejuvenescimento estético, ela o utiliza para gerar a aparência de envelhecimento, pois o excesso de maquiagem que recobre o rosto da artista é tal que sua face passa a aludir à pele de uma idosa. Nos trabalhos da artista é possível verificar o recorrente uso da maquiagem como elemento irônico em relação aos processos de envelhecimento/rejuvenescimento e à apropriação da imagem de um corpo fora do padrão, explicitando as marcas do passar do tempo.

Uma das características de seu trabalho é interpelar o rol dos indivíduos na sociedade, tentando através de sua produção “desestabilizar o lugar do original e da cópia; o lugar da essência e a matéria” (CASTILLO. 2015. P. 8). Instaurando assim diversos cruzamentos disciplinários e em forma crítica pôr em dúvida os essencialismos que se terminam submetendo aos corpos. Ao igual que muitas artistas naquela época, inicia a pesquisar a arte desde sua própria experiência demarcada pelo olhar de um outro que constrói e categoriza, deste modo, suas obras objetam o papel da identidade, a universalização e a naturalização das representações.

Durante esta mesma época, a televisão se tornava um elemento altamente influente, a tela como um marco divisório, “um segmento recortado que define com clareza as bordas, irreversível e

incorrutível; tudo o que rodeia o faz desaparecer na nada, e queda sem nome, enquanto que tudo o que admite em seu campo é promovido a essências, a luz, a visão” (MANOVICH. 2005. P. 156). Separa a realidade do corpo que observa, deixando em outra temporalidade de simulação e ficcionalidade, um dispositivo que cotidianamente foi defumando os limites entre a realidade e a virtualidade. É evidente que o vídeo como ferramenta se transformaria para Wilson no médio perfeito para denunciar a partir de seu trabalho certas fisionomias que se constituíam em modelos ou padrões a seguir.

Com os médios audiovisuais, como agenciamentos modeladores e repetitivos, formador de identidades, se assimila o uso das imagens na produção reiterada de efeitos de simulação e mimese, vectores que desencadeiam a criação de subjetividades particulares, criando, por exemplo, modas estéticas que são adaptadas, reincorporadas e repetidas na realidade, com a intenção de reproduzir um pensamento acomodado culturalmente, que procura a homogeneidade e um corpo consumível e sexualizado. “A realidade não é como é, mas como a observamos; e a visão que dela temos depende de como é apresentada nos médios de comunicação” (CASCAJOSA. FERNANDEZ. 2008. P. 7).

Na obra *Posturing. Male impersonator* (1973) Wilson se autorretrata transformada em homem, deixando em questionamento o ato do travestismo, com um signo de anormalidade ao interior de uma cultura heteronormativa, na qual as individualidades são definidas entre o binômio homem-mulher, qualquer desordem fora destes cânones é considerada anormal já que sexo-gênero-identidade tem sido fixado como normas. Este autorretrato é incisivo, expõe sutilmente uma forma de domínio, a existência de identidades relegadas. “Derrida demonstrou que a constituição de uma identidade sempre é baseada na expulsão de algo e o estabelecimento de uma hierarquia violenta entre os pólos resultantes: homem/mulher, etc.” (HALL. 2003. P. 19).

Figura. 28. WILSON. M. Posturing, Male impersonator. 1973.



Fonte: http://www.ppowgallery.com/exhibition/2706/work/fullscreen_exhib#&panel1-3.

O fio condutor nos autorretratos de Wilson interroga uma verdade imposta, a que ontologicamente foi assentada durante séculos dogmaticamente pela ciência, a religião, a história e a filosofia, desde a qual “as sociedades constroem a figura familiar relegando a mulher ao lar e ao cubículo sexual; hermético-domestico, paralelamente com um desenvolvimento social em que as minorias sexuais são excluídas” (MACKINNON. 1995. P. 57). Assim Wilson, ao falar de gênero e identidade no seu trabalho, deixa observar questionamentos a origem fundante destes conceitos, a relação de poder e a palavra institucionalizada, expandida e instalada no cotidiano.

Assim, pode-se concretar, a influência como referência do trabalho de Wilson dentro do vídeo Olhares, onde num primeiro momento se utiliza e questiona o uso da maquiagem como elemento satírico para evidenciar condutas ao redor da beleza e a performatividade do gênero, ao mesmo tempo, o conceito de autorretrato para realizar críticas a uma sociedade heteronormativa, a através de meios audiovisuais que são os mesmos que fomentam estereótipos e idealizações em torno ao corpo e a sexualidade, que dentro da obra da artista legitima o papel da transformação da imagem e a identidade através do próprio rosto da artista.

Na continuação analisaremos a obra do artista brasileiro Hudinilson Junior, quem ao igual que o artista Rafael França fez parte do coletivo artístico 3NÓS3. Junior foi um artista multimídia, cursou artes plásticas na Fundação Armando Álvares Penteado entre 1975 e 1977, se especializou no uso da gravura, a fotografia, o graffiti e a xerografia de onde sua obra se caracterizo pelo interesse do corpo masculino a partir da colagem e a recolecção de um vasto universo de imagens de revistas e jornais; produz mais de cento e cinquenta cadernos chamados *Cadernos de Referência* (1980), onde as imagens se caracterizam por aludir a um mundo homoerótico, fálico e lascivo onde o masculino estabelece-se pela subversão da própria masculinidade e pela procura do inalcançável corpo ideal apolíneo a partir do ato criador.

Figura. 29. JUNIOR. H. Cadernos de Referência. 1980.



Fonte: <http://ver-de-poesia.blogspot.com.br/2014/09/hudinilson-jr-desejo-homoerotico-e.html>

A partir de 1989 inicia a série *Exercício de me ver*, onde o artista produz sua obra ao redor de questionamentos sobre o próprio corpo e sua relação com a máquina, no caso, com a máquina de Xerox em atos performáticos onde ele faz amor, metaforicamente, com a máquina de reprografia, o corpo nu do artista passa a ser a obra e o processo de interação com a maquina se torna mais importante do que os resultados fragmentários que daí advém, os quais ofereciam um corpo fragmentado, repartido, alterado e desconhecido.

Esta curiosidade frente a máquina copiadora, iniciou quando o artista ministrou um curso de fotografia na escola Zoom de São Paulo, ali descobriu este procedimento que mudaria substancialmente a sua forma de perceber, fazer e exhibir seu trabalho. Experimentando de maneira solitária, em horários fora de seu expediente de serviço, começou a explorar o caráter das imagens engendradas. “Ele realizava acrobacias, deitava, virava e ou sentava sobre o visor da máquina Xerox, para em seguida idealizar composições plásticas, montagens diferenciadas, automáticas de seu próprio corpo” (SPINELLI. 2015. P. 2).

O uso da xerox como expressão artística foi chamado pelos críticos e teóricos da época como Xerografia, Consistindo numa técnica de reprodução de imagem que teve um avanço no Brasil durante a época dos anos setenta, quando as primeiras companhias multinacionais de Xerox se instalaram no mercado brasileiro. Esta técnica possibilitava a experimentação com formatos, texturas, ampliações e reduções numa velocidade muito grande; esta rápida reprodução e circulação de imagens e de textos ajudou ao desenvolvimento da Arte postal, da qual Hudinilson também foi participante, assim, vários artistas entraram em contato com outros em diferentes lugares, proporcionando uma produção e uma troca coletiva, levantando discussões ao respeito do papel do museu, da galeria e do mercado da arte.

O artista compreendeu com antecedência que a arte presente nos museus ou exposta nas ruas constituía-se de obras autônomas, realizadas com formas que evocassem a liberdade de expressão, assim, desde início de sua carreira libertou-se de preconceitos e utilizou seu próprio corpo para desmistificar a intolerância social e os tabus ao redor de expressões homoeróticas, transformou o impacto visual causado pelas suas interpretações gráficas do corpo humano em seu exercício artístico, explorando as múltiplas possibilidades deste seu objeto estético, de esta maneira sua obra a partir do Xerox acabou por tornar-se num emblema dessa época, uma estética apressada, urgente de certa maneira, um espelho de tempos e mudanças vertiginosas.

Figura. 30. JUNIOR. H. Exercício de me ver. 1989.



Fonte: <http://ver-de-poesia.blogspot.com.br/2014/09/hudinilson-jr-desejo-homoerotico-e.html>

Esta atitude provocadora frente ao corpo homoerótico provocou algumas censuras frente a seu trabalho como, por exemplo, na exposição intitulada *Arte na rua* de 1981, onde o artista coloca um *outdoor* publicitário com a imagem de sua própria virilha, reproduzida em Xerox, onde o que procurava era discutir a linguagem midiática e a função da publicidade que frequentemente expõe corpos desnudos principalmente femininos para a comercialização dum produto; a própria curadoria não aceitou a proposta e só foi exposta depois de uma autocensura que o artista propõe, escondendo a imagem de seu sexo com uma linha vermelha.

O trabalho de Junior subverteu a tranquilidade dos circuitos artísticos brasileiros, além de não ameaçar o sistema, instigou a preparação de uma contemporaneidade ao redor das ações artísticas, com seu processo deconstrutor, escandalizou aos conservadores, “a enunciação do corpo apresenta-se com imanência do discurso elaborado por estudos contemporâneos, pois seus interstícios compreendem um campo de possibilidades e impossibilidades, simultaneamente, muito embora não possam ser enunciados como lugar de conciliações subjetivas” (MOREIRAS. 2001. P. 344).

Todo seu trabalho alude a um signo: o corpo, um corpo escultural e glorioso, que é repartido nas fotos pornográficas e eróticas que se expandem nos cadernos ao lado de notícias de bienais, citações históricas e referências sociais. O corpo é fotocopiado até a saciedade, fotografado em partes, analisado e mostrado em uma tentativa racional através dos montagens em quadriculas, muitos deles pensados para ser expostos na cidade numa exaltação explicita reclusa na privacidade e pensada para transformar-se numa paisagem urbana no público.

Figura. 31. JUNIOR. H. Exercício de me ver. 1989.



Fonte: <http://ver-de-poesia.blogspot.com.br/2014/09/hudinilson-jr-desejo-homoerótico-e.html>

Desenvolve uma temática narcisista cuja poética se encontra com o corpo objeto, aludindo ao prazer de uma criança que descobre sua própria imagem na brincadeira com o espelho, a obra sustenta um referencial autopoético parcialmente nas sutilezas homoeróticas com estratégias discursivas:

“Aproximar-se mais, bem de perto, ver o detalhe. Mais nos detemos no detalhe que nosso olho isola ou que a ampliação oferece, mais o corpo escapa, esvaindo-se em paisagens abstratas, labirintos de pêlos, arborescências geográficas imaginárias, erosão na rocha calcária, curvas de uma sensualidade latente, mas não identificamos se de coxa, do braço ou da axila. Mais nos aproximamos desse corpo exibido em espetáculo, mais ele se distancia de nós. Aproximação que é só de olhar espectador e

que proíbe o tato. Não é corpo detalhadamente conhecido pelo olho próximo e amoroso, detalhadamente apalpado pelo dedo ou pela língua. (BERNARDET. 1983. P. 2).

A obra de Hudinilson Júnior tem atravessado como referência a obra Olhares de maneira em que se apresenta o próprio corpo fragmentado a partir de sua relação com a máquina em momentos de reflexão em torno do corpo, mesmo sendo seu trabalho Xerox ou colagem, estes fragmentos de corpos funcionam como referência, partindo da ideia do fotograma, como uma pequena parte de imagem que de maneira sequencial se transformaria em vídeo, assim, os autorretratos fragmentados de Júnior se oferecem como uma analogia do real frente ao virtual, ao mesmo tempo, configura-se uma relação entre o autor, a obra e o observador, a partir do conceito de voyeur analisado anteriormente.

O artista nos deixa olhar fragmentos de corpos masculinos, gerando uma ação de atração ou repulsão a partir do desejo individual, o corpo deslizante que flutua na obra de Hudinilson contém um deslocamento incessante, causador de uma ruptura na ordem hegemônica e visibiliza uma dinâmica inerente ao diálogo com o observador; reconhecer os traços parciais desse corpo implica absorver uma poética declaradamente apaixonada.

A sua postura se colocou sempre convulsiva e repetidamente na margem de querer declarar sua visão homoerótica, a paixão pelo homem como território de reivindicação da liberdade numa luta contra as convenções de uma sociedade que se restringe a um único modelo cartesiano. Sua obra passou uma década desde a metade dos noventa praticamente olvidada, mas nos últimos anos ressurgiu um interesse na sua proposta de gênero como declaração de princípios, assim como o reconhecimento da sua coerência nas instituições validadoras, seus silêncios e suas aparições, agora podemos apreciar seu trabalho nos acervos do MOMA em Nova York, O Museu Reina Sofia em Madri, e no Museu de Arte Latino-americano de Buenos Aires.

Seguindo com as referências artísticas que cruzam o vídeo Olhares, continuaremos com a análise da obra artística do colombiano Miguel Angel Rojas, que é um artista conceitual nascido em Bogotá em 1946, atualmente mora e trabalha nesta cidade, cuja obra expressada através do

desenho, a pintura, a fotografia e do vídeo, trata assuntos relacionados com a sexualidade, a cultura marginal, a violência e a problemática relacionada do consumo e distribuição de drogas.

A vida do artista iniciou entre fortes acontecimentos políticos e sociais, o que provocou o deslocamento de sua família da cidade de Bogotá a Girardot. Regressa à cidade Bogotá para realizar seus estudos universitários, onde se forma como artista na Escuela de Bellas Artes da Universidade Nacional de Colômbia e como arquiteto na Universidade Javeriana nos anos setenta. Durante sua formação acadêmica se encontrou com mestres como Bernardo Salcedo, figura importante no panorama das artes plásticas na Colômbia, que o iniciaram nos caminhos da arte conceitual.

Nos últimos trinta anos tem sido uma das personalidades mais representativas e prolíficas da cena artística colombiana, tem exibido seu trabalho em Nova York, Buenos Aires, Paris, Zurique, Miami, San Francisco, Madri, Monterrey e outras cidades do mundo. Seu trabalho constantemente se renova, transformando-se em uma expressão artística atual e contundente, Rojas tem pesquisado quase todas as tendências: foto realista, conceitual, multicultural e política numa ampla variedade de meios.

Seu caminho artístico começou nos anos setenta com os desenhos da série *Me llaman Trinity y Nevada Smith* (1972), posteriormente com as fotografias e o vídeo na exploração do universo homossexual nas salas de cinemas pornô de Bogotá, temática que exploraria assiduamente durante sua carreira artística. Posteriormente explora a temática ao redor das drogas nas séries *Brodway* (1996), *Nowadays* (2001), e *Go On* (2003), nas quais abordou esta temática utilizando folhas e grãos da planta de coca. Nelas por um lado experimentaria uma catarses de sua própria experiência e por outro, uma reflexão sobre o universo cultural e político da droga, assim também se preocupa por abordar a violência e os resultados da guerra e o narcotráfico na Colômbia na sua obra *David* (2005), na qual retrata fotograficamente um jovem soldado afetado por uma mina antipessoa nas que perdeu uma de suas pernas. O artista o retrata imitando a posse da escultura de Michelangelo, mas arremetendo a deformidade de sua perna, assinalando a violência que milhares de pessoas têm sofrido por causa do conflito armado.

Em suas facções, seu cabelo, sua contextura, pode-se observar um protótipo de beleza clássica, mas no seu rosto se percebe dor, tristeza, agonia e raiva. A imagem é contundente e irônica, o espectador se enfrenta sem possibilidades de fuga ao que a maioria das vezes é alheio, o drama das vítimas da violência, mas também a clara alusão à beleza, ao estético, e à velha discussão do que pode ser belo na arte. Esta dualidade de um homem desnudo e as horríveis marcas da guerra, da vaidade e do incompressível.

Figura. 32. ROJAS. M. David. 2005.



Fonte: <https://bajoelsignodelibra.blogspot.com.br/2010/11/la-sacralidad-artistica-de-miguel-angel.html>

Das obras de Rojas que aqui mais nos interessam, destacamos as séries de fotografias que realiza em 1979 intituladas *Faenza*. Levam o nome do teatro em que o artista frequentava diariamente procurando encontros sexuais, onde eram projetados filmes catalogados como série B. Inicia tomando fotografias de longa exposição, em branco e preto, esta experiência leva ao artista a descobrir como na sua arte está implicado o indivíduo em sua totalidade e jogando a maneira de sínteses, seu inconsciente, seus desejos, mais também sua capacidade de separar-se da experiência e olhar desde longe. Este ato rotineiro deu como resultado aproximadamente setenta negativos, as séries fotográficas foram construídas a partir de fixar sua atenção nos encontros homossexuais que aconteciam no interior do teatro, “fixar a sua atenção, por exemplo, nos homens que entravam, esperavam enquanto acostumavam-se a escuridão, intuía que estavam sendo observados, exibiam alguns sinais corporais quase imperceptíveis para finalmente chegar perto” (GUTIERREZ. 2005. P. 26).

Este exercício de observação, que poderíamos chamar de voyeur, requer um refinamento do olhar que na sua obra não fica só na vigilância das relações humanas, mas também no prazer de observar as coisas, estas fotografias encarnam duas posições: por um lado, os objetos e o espaço são descritos a partir da longa exposição na câmera, capturando luzes e sombras configuradas a partir do projetor do cinema, mas também observar as relações vigilando às figuras imprecisas e os pequenos gestos corporais nas que se configuravam os encontros furtivos dos corpos. O espectador se enfrenta ao estímulo da descrição minuciosa que as fotografias oferecem: calças, óculos, a luz do projetor, as características do interior de teatro, os homens e a vigilância de suas aproximações.

Figura. 33. ROJAS. M. Serie Faenza. 1979.



Fonte: <http://www.sicardi.com/artists/miguel-angel-rojas/artists-artist-works/21477/>

Estas fotografias são a representação de um cortejo sexual que amplia e enriquece nossa experiência do erótico, um exibicionismo através das roupas, os olhares, da expectativa, das carícias, do afeto e do sexo. Ao mesmo tempo possuem o encanto das fotografias de guerra, demonstrando a capacidade de retratar a realidade em condições difíceis, o que produz uma certa caligrafia fotográfica nas que se destacam elementos como o desfoque, o movimento que transforma o trabalho de Rojas em material estimado por seus valores de autenticidade e sua alta informação.

Esta obra faz pensar em esses não lugares urbanos, esses lugares de transito como os teatros, nos que, na época em que foram realizados, permitiam ao indivíduo reconciliar-se com a diferença sexual. Posteriormente Rojas retoma estes negativos e fotografias para voltar ao teatro, neste caso no ano 2001, em que o recurso para esta aproximação foi o vídeo, assim, recorre o teatro retomando seu antigo exercício de voyeur, para registrar os encontros a partir da câmera de vídeo, o que deu como resultado a obra *Corte en el ojo*⁴² (2001), um vídeo de doze minutos de duração em que filma as práticas de uso do teatro e na pós-produção mistura os antigos registros fotográficos de 1979 com o segundo recorrido do ano 2001, deixando ao descoberto que nos espaços públicos como as salas de cine é possível estabelecer vínculos de relação e identidade.

Nesta obra existe uma conjunção entre o subjetivo e o objetivo, porque o artista retoma suas experiências vividas no espaço, mas também exhibe o comportamento de uma coletividade com a qual se identifica. A obra foi intitulada assim devido a um golpe por parte de um dos visitantes, quem percebe o exercício do artista com a câmera e o ataca, o que lhe provocou um corte no olho devido à lente de seus óculos e que ocasiono uma ferida na córnea ocular.

“Ao final, o vídeo é um registro exaustivo do teatro, ao entrar de novo, quase 30 anos depois, a mesma hora, e encontrá-lo desocupado, com suas cadeiras vermelhas de coro, a plateia ampla e os palcos dignos. Voltou por um impulso para recorrer o espaço que habitou” (GUTIERREZ. 2005. P. 30). Além de realizar fotografias no teatro *Faenza*, o artista também procurou encontros sexuais nos teatros *Mogador* e *Imperio*. Através de um orifício, capturou mediante sua câmera o que acontecia nos banheiros, onde nasceu a série *Sobre Porcelana* (1979) intitulada de esta maneira devido ao fato de os azulejos e as pias dos banheiros eram os suportes das relações sexuais.

Este exercício artístico utiliza os aparatos de visão para trazer à luz aspectos escondidos da cidade a partir do olhar voyeur; é reflexo de nossa educação sentimental, nascemos numa família e sociedade que distribuem os espaços como privados e públicos, ao mesmo tempo em que classificamos certas atitudes como íntimas e pelo tanto que não podemos observar. Somos educados querendo observar imagens ou intuindo que algo acontece, mas é escondido porque a

⁴² Site do video em Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=06tEpEHktGA>. Acesso em 7 de novembro de 2017.

nossa sociedade decide o que é íntimo e privado. “O óbvio tem que ser coberto porque assusta, é doloroso, muito difícil de ver, por isso a comunicação humana tem muitos sistemas autocorretivos que operam para desviá-lo por uma senda lateral, para ocultá-lo até um ponto de fechar os olhos se é necessário o de excluir distintas partes do processo de percepção” (BATESON. 1991. P. 293).

Figura. 34. ROJAS. M. Sobre Porcelana. 1979.



Fonte: <https://bajoelsignodelibra.blogspot.com.br/2010/11/la-sacralidad-artistica-de-miguel-angel.html>

O trabalho de Rojas revela um território da experiência e da representação; sua obra é aberta, sempre em atitude investigativa, analítica, mas também profundamente poética, na qual o artista tem afirmado a marginalidade como atitude política e a política como uma esfera que toma forma na subjetividade. Na que declara, também, que o artista deve ser um observador de seu tempo, um cronista, um comentarista, mas que estas reflexões devem sempre ser feitas em termos artísticos e com um ponto de vista pessoal. Desde uma atitude decididamente conceitual, Rojas tem sido insaciável em sua experimentação com as técnicas, em seu interesse por compreender a si mesmo como sujeito, ao mesmo tempo analisando os momentos políticos e sociais da Colômbia. Assim tem desenvolvido uma obra que é experimental, provocativa e declaração mediada sempre a partir do privado e do íntimo pela história e a política.

A obra de Rojas como referência dentro do vídeo Olhares está marcado pelo uso do vídeo como técnica artística de registro e de percepção destes espaços de encontros íntimos, onde o olhar se transforma numa observação atenta de espaços e corpos desejantes, o artista se posiciona como voyeur e plasma artisticamente seu próprio desejo, incluindo ao espectador frente às imagens que por muito tempo foram para ele cenas diárias e que agora são só registros de encontros furtivos na lente o no olhar, que visibilizam tanto um mundo secreto e íntimo de uma minoria como um retrato das encarnações eróticas e sexuais do artista.

Temos analisado neste capítulo o conceito de autorretrato pensado como manifestação artística que é reflexo da personalidade do autor e ao mesmo tempo dos contextos sociais e culturais, e do conceito de voyeur, como ato que conduz o olhar não só com relação a uma conotação sexual, mas também para estabelecer, como todo a nosso redor tem se estruturado a partir do olhar e que se potência no ato de desejar. Estes conceitos são explorados no vídeo Olhares no qual se cruzam a partir das referências artísticas, em um primeiro lugar entendendo a relação do corpo e sua própria imagem, aparecendo a construção de autorretrato na obra de Wilson, questionando construções sociais ao redor do gênero e a maneira em que performamos, no caso da artista, a partir do uso da maquiagem, também podemos observar a ideia de autorretrato a partir dos trabalhos de Júnior, onde o corpo é fragmentado a partir do uso do Xerox, que aparece retratando um desejo homoerótico, numa procura por entender o próprio desejo e a potência do corpo no masculino, e finalmente a obra de Rojas, onde usa o autorretrato e o voyeur como registro do exercício observador para entender e retratar uma cultura homoerótica e seu próprio desejo.

EPÍLOGO.

A transformação do termo queer e seu estudo acadêmico têm atravessado cada um dos capítulos desta pesquisa. Foi possível observar como esta palavra tem se estruturado ao redor de políticas e movimentos sociais tomando força desde a academia, que permitiram dar voz a indivíduos que se sentem inconformes com o atual regime heteronormativo. O queer entendido como uma ideia que abarca múltiplas formas de expressão e pensamento ao redor do gênero, a sexualidade e o desejo e que transita em diferentes áreas de conhecimento para sua constante discussão e reflexão, e que atualmente esta sendo acolhido para seu análise em países como o Brasil e a Colômbia, panorama que temos analisado dentro da pesquisa, principalmente desde o vídeo arte.

Frente a este cenário sobre o queer, iniciarei com a formulação de algumas considerações sobre as questões que temos analisado no transcurso da pesquisa com o objetivo de expandir e abrir espaço para novas produções artísticas ao redor das discussões sobre sexualidades não normativas, desta maneira a pesquisa deu origem a produção de três vídeos nos quais se analisaram diferentes conceitos, especificamente Palavra, Corpo, Desejo, Autorretrato e Voyeur com a finalidade de analisar como estes conceitos têm sido determinantes tanto na produção de conhecimento ao redor do queer, como na minha própria produção artística, é importante também destacar que as obras tem sido exibidas dentro da exposição *Sem Censura*, organizada pelo coletivo artístico NACASA, na galeria do mesmo coletivo na cidade de Florianópolis do dia 25 de setembro até o dia 31 do mesmo mês.

Além da pesquisa ao redor dos conceitos e ideias desde as teorias queer, foi de vital importância as análises e as reflexões sobre as obras dos diferentes artistas que desde seu trabalho, principalmente desde o vídeo, se tem preocupado por questionar e dialogar ideias e pensamentos ao redor do gênero e as sexualidades não normativas. Assim, a análise das obras de Kosuth, França e Echeverry, permitiram abordar a palavra e seus diferentes usos, assim no seu conjunto estes artistas abarcaram o texto, a palavra e a semântica, para construir relações entre a tautologia e a obra de arte, ao mesmo tempo se considero o texto como testemunha e como denuncia, linhas transversais na produção da obra *Censura e Anticensura*.

Por outro lado, as artistas Orlan, De Medeiros e Granados, e a análise das suas obras permitiram entender o corpo e o desejo como espaço de provocação e questionamento, onde o corpo pode ser ferramenta e material para a produção artística, assim como lugar que discuta as estruturas sociopolíticas que controlam o mesmo, procurando desestabilizar e produzir arte que resista e discuta, observações que forma abordadas na obra *Querer*.

E os artistas Wilson, Júnior e Rojas, e seu trabalho para entender o autorretrato e o voyeur como reflexo do interior do próprio artista e o público como parte vital da obra, onde o olhar interno e as percepções passam pelo corpo do artista e se tornam numa observação do mundo experimentado desde o corpo, o desejo, a sexualidade e a resistência.

Assim, com o análise do conceito queer e seu desenvolvimento em diferentes áreas, e os conceitos que se desligam dele e que passam a ser tratados em obras de diferentes artistas, e posteriormente acolhidos dentro da minha obra foi possível concluir as seguintes ideias:

1. Escassez de pesquisas que abordaram as produções artísticas em torno das teorias queer no Brasil e na Colômbia.
2. A importância das produções artísticas e intelectuais como ações frente a situação de censura e, as teorias queer como princípio de diálogo e de aceitação das diferenças.
3. A vídeo arte como meio propício para gerar conteúdos que questionam os dogmas sociais, que produz novas formas de expressão do gênero e da sexualidade.
4. As teorias queer como método para idealizar uma sociedade menos opressora e mais inclusiva.

Desta maneira pode-se sintetizar que o queer possibilita e contribui ideias para abrir espaços onde a diferença possa ser discutida e aceita, e estes espaços atualmente parecer menores e diferenciados; pelo tanto devem ser produzidos com maior frequência e para um público maior, já que atualmente parece que a única direção sobre os discursos relacionados com as identidades

múltiplas está sendo levado para impor uma identidade mais favorável para o campo econômico ou político. Neste sentido, é possível ampliar e diversificar as análises e as discussões para gerar um debate sano e democrático. Assim, a teoria queer e seus análises podem trazer novas dimensões para a educação, a política, as representações e o fazer artístico, com a intenção de quebrar as fronteiras e promover as desconstruções de conceitos rígidos e heteronormativos sobre os sujeitos e seus modos de experimentar o mundo.

REFERÊNCIAS.

- ACKERMAN. Diane. Uma historia natural do amor. Ed Vega. Lisboa. 1997.
- ANDRIEU, Bernard. A nova filosofia do corpo. Instituto Piaget. Lisboa. 2004.
- ANZALDÚA. Gloria. Bridge, Drawbridge, Sandbar or Island: Lesbians of Color. Haciendo Alianzas. Em. ALBRECHT. Lisa. Ed. Bridges of Power: Women of Color. Nueva York.1990.
- ALMEIDA. Miguel. Corpo presente. Antropologia do corpo e da incorporação. Celta Editora. 1996.
- AUSTIN. John. ¿Cómo hacer cosas con palabras? Barcelona. Paidós.1962.
- AVGITIDOU. Angeliki. Performances of the self. Digital Creativity 14. 131-138. 2003.
<https://doi.org/10.1076/digc.14.3.131.27874>
- BATESON. Gregory. Pasos hacia una ecologia de la mente. Ed Lohlé Lumen. Buenos Aires. 1991.
- BERNADET. Jean-Claude. Palavras para um corpo xerocado. In: Catálogo da mostra xerox action. São Paulo: MAC-USP. 1983.
- BERNET. Rudolf. Sobre a fenomenologia da pulsão e do prazer em Husserl. Em CANTISTA. Maria Jose. Subjetividade e racionalidade. Uma abordagem fenomenológico-hermenêutica. Campo de letras. Porto. 2006.
- BURSTON. Paul. A Queer Romance: Lesbians, gay men and popular culture. Ed. Routledge. 2005.
- BUTLER. Judith. Criticamente subversiva. Em Sexualidades Transgresoras. Una antologia de estúdios queer. Ed. Icaria. Barcelona. P. 55-79. 2002.
- _____.Cuerpos que importan. Ed.Paidos, Buenos Aires, 1993.
- _____.El Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Ed. Paidos. Barcelona. 2007.
- _____.Imitation and Gender Insubordination. Em Fuss, Diana Ed. Inside/Out. Nueva York. Roudedge. 1991.
- BOURRIAUD. Nicolas. Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporânea. Ed Martins. São Paulo. 2009.
- COSTA. Heleuise. Sem medo da vertigem: Rafael França. Paço das Artes. São Paulo. 1997.

CASTILLO. Alejandra. Imagen, cuerpo. Ed Palinodia. Argentina. 2015.

COLEMAN. Rebecca. The becoming of bodies. Girls, media effects and body image. *Feminist Media Studies* 8. 163-179. 2008.
<https://doi.org/10.1080/14680770801980547>

CLARK. Andy. Language, embodiment, and the cognitive niche. Em *Trends in cognitive Sciences*, V.10. n.8. 2006.

CLAIR. Jean. Elogio de lo visible. Fundamentos imaginários de la ciência. Ed. Seix Barral. Barcelona. 1999.

CRUZ, Luan. DE PAULA, Raphael. A Comunidade LGBT no desdobramento da língua Iorubá. II Congresso Internacional de lingüística e filología. XX Congresso nacional de linguística e filología. Cadernos do CNFL, Vol. XX N. 12. 2016.

DELEUZE. Gilles; GUATTARI. Feliz. O anti Édipo: capitalismo e esquizofrenia. Ed. Assirio e Alvim. Lisboa. 1995.

COURTINE. Jean-Jacques, HAROCHE. Claudine. Historia do rosto. Ed Teorema. Lisboa. 1995.

DAVIS. Flora. La comunicacion no verbal. Ed. Alinaza. Madrid. 1973.

DAVIS. Kathy. Mi cuerpo es arte: la cirugia estética como una utopia feminista. Em. El cuerpo a la carta. Estudios culturales sobre cirugia cosmética. Ed. La Cifra. 2007.

D'EMILIO. John, Capitalism and Gay Identity, Donald Morton (org.), The Material Queer. A LesBiGay Cultural Studies Reader. Oxford: Westview Press, 263-271. 1996.

DE MEDEIROS. Virginia. Sérgio Simone 2007-2014. Vídeo-instalação. 2014.

DERY. Mark. Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo. Ed. Siruela. Madrid. 1998.

DEWEY. Jhon. El arte como experiência. Ed. Paidos. Barcelona. 2006.

DIDI-HUBERMAN. Georges. O que vemos o que nos olha. Ed. 34. São Paulo. 1998.

DUBOIS. Philippe. Cinema, Vídeo, Godard. Ed. Cosacnaify. 2001.

_____. Movimentos improváveis. O efeito cinema na arte contemporânea. Centro cultural Banco de Brasil. 2003.

EAGLETON. Terry. As ilusões do posmodernismo. Rio de Janeiro. 1998.

EDELMAN. Lee. *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*, Nueva York, Routledge. 1994.

ENNES. Marcelo. Interaccionismo simbólico: contribuições para pensar os processos identitários. Em *Perspectivas*, São Paulo, V.43. P.63-8. Jan/jun. 2013.

EPPS, Brad. Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría queer. *Revista Iberoamericana*, Vol LXXIV, Num 225, Octubre- Diciembre, 2008.

EPSEIN. Steven. A queer encounter. *Sociology and the study of sexuality*. Em *Sociological Theory* n.12. 1994

ESTEBAN. Mari Luz. *Antropología del cuerpo: Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona. Ed. Bellaterra. 2004.

FERNANDEZ. Martha. CARCAJOSA. Concepcion. *Género y estudios televisivos*. Em *Television: critical methods and applications. Género y cultura popular*. Artículo IV. 2008.

FIGUEIREDO. Abilio. *Ética e formação em enfermagem*. Ed. Climepsi. Lisboa. 2004.

FONSECA. Carlos. La teoría queer, la de-construcción de las sexualidades periféricas. *Revista Sociológica*, A-o 24, número 69, Enero-abril, 2009, pp 43-60. Mexico.

FOUCAULT. Michel. *Historia de la Sexualidad*. Madrid. Ed. Siglo Veintiuno. 1992.

FREEDBERG. David. *El poder de las imágenes*. Ed. Cátedra. Madrid. 1992.

GAGNON. John e SIMONS, William. *Sexual Conduct: The social Sources of human sexuality*, London. Hutchinson.1973.

GIFFNEY. Noreen. *Denormalizing Queer Theory: More than (simply) gay and lesbian studies*. *Feminist Theory*. 2004.

GRIGGERS. Cathy. *Lesbian Bodies in the Age of (Post)-mechanical Reproduction*. Em. *Postmodern Culture*, vol. 2, nº 3. 1992.

GUTIERREZ. Lourdes. *Video-culturas e ciber culturas: profanado la pantalla, nuestra mente y nuestros cuerpos*. Ed. Virus. Barcelona. 1997.

HAGUETTE. Teresa. *Metodologías cualitativas na Sociologia*. 3. Ed. Vozes. Petrópolis. 1992.

HARAWAY. Donna. *Manifestó for Cyborgs*. En *FeminismI Postmodernism*, NICHOLSON. Linda J. Ed. Londres, Roudedge. 1990.

HALL. Stuart. *A identidade cultural na pós modernidade*. Ed DP&A. 2004.

_____. *Cuestiones de identidad cultural*. Ed. Amorrortu. Buenos Aires. 2003.

HALPERIN. David. Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography. Oxford: Oxford University Press. 1995

JAGOSE. Anna Marie. Queer Theory: An introduction. Nova York. New York University Press. 1996.

GERGEN. Kenneth. Construccinismo Social. Aportes para el debate y la práctica. Universidad de los Andes. Bogotá. 2007.

_____. Construir la realidad. El futuro de la Psicoterapia. Barcelona. Ed. Paidos. 2005.

_____. Realidades y relaciones: aproximaciones al Construccinismo social. Barcelona. Ed. Paidos. 1996.

KOSUTH. Joseph. Arte depois da filosofia. Revista malasartes, Num.1 Set-Nov. 1975.

_____.Arte depois da filosofia. Escritos de artistas. Gloria Ferreira e Cecilia Cotrim. Anos 60/70. Rio de Janeiro. 2006.

LARRAIN. Jorge. El concepto de identidad. Revista FAMECOS. Num 21. Porto Alegre, Agosto. 2003.

LOPES LOURO. Guacira. O corpo educado, pedagogias da sexualidade. Ed. Autentica. Belo Horizonte. 2000. P. 176.

LOPES. Denilson. NAGIME. Mateus. Em. New Queer Cinema, Cinema, Sexualidade e política. Catalogo.Ed. Caixa Cultural. 2015.

LÓPEZ. Susana. El Labertinto Queer. Ed. EGALES. Barcelona. 2008.

LOPEZ. Esther. ¿tu cuerpo es un capo de batalla? Feminismo y politica ciborg. Universidad de Zaragoza. Espanha. 1998.

MACHADO. Arlindo. Made in Brasil; tres decadas do video brasileiro. Itau Cultural. São Paulo. 2007.

MACKINNON. Catharine. Hacia una teoria feminista del estado. Ed. Universitat de Valencia. 1995.

MANOVICH. Lev. El lenguaje de los nuevos médios de comunicacion. La imagen en la era digital. Ed. Paidos. Barcelona. 2005.

MENDES. Napoleão. Gramatica Metódica da Língua Portuguesa. Ed Saraiva. São Paulo. 2005.

MÉRIDA. Rafael. Sexualidades transgresoras. Una antologia de estúdios queer. Ed. Icaria.

Barcelona. 2002.

MERLEAU-PONTY. Maurice. Fenomenologia da percepção. Martins Fontes. São Paulo. 1999.

MISKOLCI. Richard. A Teoria Queer e a questão das diferenças. Em. Congresso de leitura no Brasil. Campinas. V.1. 2009.

MOREIRAS. Alberto. A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos. Belo Horizonte. Ed. UFMG. 2001.

ORLAN. Entrevista con Eugenio Viola. Em ORLAN. ORLAN, Le récit. Milano. 2007.

PHELAN. Shane. (Be)Coming out: Lesbian identity and politics, em Signs: journal of women in culture and society. Vol 18.n 4. 1993.

PRECIADO. Beatriz. Pornotopia, Arquitectura y sexualidade en "playboy" durante la guerra fria. Ed. Anagrama. Barcelona. 2010.

_____. Manifiesto contra-sexual, Practicas subversivas de identidade sexual. Ed. Opera prima. Madrid. 2002.

_____. Multidoes queer: notas para uma politica dos "anormais". Revista de Estudos feministas, Florianópolis. V.19. N.1. Abr. 2011.

_____. Historia de una palabra: Queer. En Parole de Queer. Fanzine. 15 de abril-15 de junio 2009.

_____. Testo Yonqui. Ed. Espasa. Madrid. 2008.

RAMIREZ. Juan Antonio. Duchamp. El amor y la muerte. Em 3º Ed. Madrid: Siruela. 2000.

RENAUD. Isabel. Ser pessoa: contributo para uma visão global da pessoa. Em "Broteria". N.164. 2007.

RENAUD. Isabel. O corpo vivido. Em "Cadernos de Bioetica". N. 27. 2001.

RIVAS. Myrna. El milagro de la aceptacion: retablos homosexuales. Em. Fuentes Humanisticas. Ano 29. N. 51. Universidad Autonoma Metropolitana. México. 2015.

ROBERTSON. Jean. MCDANIEL. Craig. Themes of contemporary art: Visual Art after 1980. Oxford University Press. 2009.

RUBIN. Gayle. Of catamites and kings: Reflections on butch, gender ans bounderies. Nova York. 2006.

RUSH. Michael. Novas mídias na arte contemporânea. Martin Fontes Ed. São Paulo. 2006.

SAN CORNELIO ESQUERDO. Gemma. Cartografias de la identidad: seis itinerários para la reflexion en torno a la practica artística y comunicativa en la era digital. Valencia. Universidad Politecnica de Valencia. 2008.

SANTOS. Alexandre. DOS SANTOS. Maria Ivone. A fotografia nos processos artísticos contemporâneos. Unidade Editorial da secretaria de cultura. Editoria UFRGS. Porto Alegre. 2004.

SARTRE. Jean Paul. O ser e o nada, Ensaio de ontologia fenomenológica. Ed. Vozes. 1956.

SEARLE. John. Speech Acts: an essay in the philosophy of language. Cambridge. 1969.

SEIDMAN. Steven. Identity and politics. Em Postmodern gay culture: Some historical and conceptual note, N20, p 167-76. 1993.

_____. Queer Theory/Sociology. Oxford:Blackwell. 1996.

SILVA. Tomaz Tadeu. Identidade e diferença perspectiva dos estudos culturais. 3 ed. Petrópolis, Vozes. 2004

SIMPSON. Mark. Gay dream believer: inside the gay underwear cult. Em Anti Gay. Londres. Ed. Freedom. 1993.

SLATER. Don. Marketing mass photography. Visual culture: the reader. Ed. Thousand Oaks. 1999.

SONTAG. Susan. Doença como metáfora; AIDS e suas metáforas. Companhia das letras, São Paulo. 2007.

_____. Sobre la fotografia. Ed. Sancillana. México. 2006.

SPINELLI. João. Ousadia e arte: Hudinilson Jr. Arte e critica Jornal da Abca. Nº 34. Junho. 2015.

TRIZOLI. Talita. Sergio e Simone de Virginia de Medeiros: Subjetividades Trans e Transgressão. Artelogie, N.8. 2016.

VINCENT. Paul. Jean-Paul Sarte's Being and nothingness. Class Lecture Notes. 1995.

VITERI. Amelia. SERRANO. Jose, VIDAL-ORTIZ. Salvador. ¿Como se piensa lo "queer" en America Latina. Em. Iconos, Revista De Ciencias Sociales, Num 39. Quito, Enero 2011, p 47-60. Facultad de ciencias sociales- Sede académica de Ecuador.

VITERI. Amelia. SERRANO. Jose. VIDAL-ORTIZ. Salvador. Resignificaciones, practicas y politicas queer en América latina: otra agenda de cambio social. Revista Iconos, num 39. 2010.

WITTIG. Monique. *The Straight Mind*, Boston, Beacon Press. 1992.

WRIGHT. Stephen, *Para um léxico dos usos*. Ed. Aurora. São Paulo 2016.

ZUMTHOR. Paul. *Escritura e Nomadismos: entrevista e ensaios*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Sonia Queiroz. São Paulo. Ateliê Ed. 2005.

_____. *Introdução à poesia oral*, Trad de Jerusa Pires Ferreira. Belo Horizonte. Ed. UFMG. 2010.