

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

MATHEUS SILVA DALLAQUA

**Hominário transviado: sobrevivências da Antiguidade e ficções de masculinidade
nos nudes pós-pornográficos do “Projeto *Chicos*”**

(versão corrigida)

São Paulo
2023

MATHEUS SILVA DALLAQUA

**Hominário transviado: sobrevivências da Antiguidade e ficções de masculinidade
nos nudes pós-pornográficos do “Projeto *Chicos*”**

Versão corrigida

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo como
requisito para obtenção do título de
Mestre em Ciências pelo Programa de
Pós-graduação em História Social

Área de Concentração: Cultura material e
visual, historiografia e documentação

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina
Correia Leandro Pereira

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

D144h Dallaqua, Matheus Silva
Hominário transviado: sobrevivências da
Antiguidade e ficções de masculinidade nos nudes
pós-pornográficos do "Projeto Chicos" / Matheus Silva
Dallaqua; orientadora Maria Cristina Correia Leandro
Pereira - São Paulo, 2023.
321 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de História. Área de
concentração: História Social.

1. Projeto Chicos. 2. Nu. 3. Masculinidades. 4.
Sobrevivências da Antiguidade. 5. Cânone. I. Pereira,
Maria Cristina Correia Leandro, orient. II. Título.

NOME: DALLAQUA, Matheus Silva

TÍTULO: *Hominário transviado*: sobrevivências da Antiguidade e ficções de masculinidade nos nudes pós-pornográficos do “Projeto *Chicos*”

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Ciências (área de concentração: História Social).

Aprovado em: 25 de outubro de 2023

Banca Examinadora (membros efetivos)

Profa. Dra.: Edméia Aparecida Ribeiro

Instituição: Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Julgamento: Aprovado

Profa. Dra.: Lília Katri Moritz Schwarcz

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: Aprovado

Profa. Dra.: Solange Ferraz de Lima

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: Aprovado

Banca Examinadora (membros suplentes)

Profa. Dra.: Maria Cristina Cavaleiro

Instituição: Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Profa. Dra.: Thais Rocha da Silva

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Profa. Dra.: Aline Benvegnú dos Santos

Instituição: Universidade de Rennes II

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Matheus Silva Dallaqua

Data da defesa: 25/10/2023

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Maria Cristina Correia Leandro
Pereira**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 13/12/2023



(Assinatura do (a) orientador (a))

*Ao jovem dissidente do sistema de sexo/gênero,
que, pedindo dinheiro na rua, certa vez me contou sua história:
desviante da norma e exilado do parentesco,
em Você, vi todos os Nossos – os do passado, presente e futuro.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a quem luta pela Democracia e pelos Direitos Humanos, a quem luta por uma Educação Pública inclusiva e de qualidade, e a quem luta pelo fim do sistema sexo/gênero e da heterossexualidade compulsória. A dissertação que se apresenta ao longo destas páginas foi escrita durante um período desanimador, para dizer o mínimo, de nossa história recente. Os arroubos de um governo misógino, homofóbico e autoritário que compreende que mulheres são frutos de uma “fraquejada”; a negação da ciência que custou milhares de vidas durante a pandemia da covid-19; um Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos que pregava que meninas devem vestir rosa e meninos devem vestir azul, enquanto organizava vigílias para impossibilitar que uma criança, vítima de abuso sexual, pudesse realizar um aborto conforme ordena a lei, fizeram da escrita desta dissertação um processo por si só pesaroso, particularmente aflitivo.

Contudo, se, para seu pesar, Atlas deveria sofrer as dores de sua punição sozinho, para a minha sorte esse período acabou e seu processo foi repleto de outras pessoas que, cada qual com a sua devida importância, me ajudaram a suportar o peso do mundo. É, portanto, graças a vocês que este trabalho se tornou mais leve, factível, e que pude sobreviver a esse período nefasto.

Agradeço à minha família. Em especial, à minha mãe, Raquel, e à minha irmã, Fabiana, pelos incentivos e pelo amor incondicional. E aos meus tios Débora e Teilor, que me acolheram como um de seus filhos. Agradeço também à minha avó Maria de Lourdes, às minhas tias Ana, Simone, Regina e Silvana, aos meus tios Paulo e Pedro e aos meus primos Felipe, Tiago e Gabriela e Emanuela, Esther e Isaac. Somam-se a esses agradecimentos aos vivos, meus agradecimentos *in memoriam*: ao meu pai, José Otávio, ao meu tio Lino e a meus avós Pedro, Doraci e Lino. Apesar da brevidade de suas vidas, todos foram fundamentais na construção do meu caráter.

Agradeço aos amigos que fiz nesses vinte e oito anos. À Paola, uma amizade de mais de duas décadas, cuja importância se renova a cada ano. Aos amigos e colegas que fiz na Universidade Estadual de Londrina (UEL) e que me ensinaram não apenas o que era diversidade, mas a ser uma pessoa melhor. Em especial agradeço à Lunielle e Maria Luiza, pelo carinho, incentivo, preocupação e companheirismo, mesmo que distantes. Agradeço também à Khyara, ao Thiago e ao Calebe. Agradeço ao Leonardo, que se tornou uma das minhas amizades mais especiais e cuja ausência de sua companhia diária é

motivo de tremenda saudade. E agradeço à professora doutora Edméia Aparecida Ribeiro, minha orientadora na graduação e uma das primeiras e maiores incentivadoras desse mestrado.

Agradeço aos colegas do Laboratório de Teoria e História das Imagens *Queer/Cuir* (LATHICQ), em especial à Fernanda Vidal e à Marina Belisário, cujas trajetórias de pesquisa acompanho desde os seus primeiros estágios, e que se mostram, cada vez mais, pesquisadoras admiráveis e grandes amigas. Agradeço também aos membros do Grupo de Pesquisa em Gêneros, Artes, Artefatos e Imagens (GAAI) pelas discussões de texto e debates, e às coordenadoras professoras doutoras Ana Paula Cavalcanti Simioni, Helouise Costa, Rita Luciana Berti Bredariolli e Vânia Carneiro de Carvalho pela prontidão em me ajudar quando precisei. Agradeço à Lídia, que em nossas trocas de mensagens me ajudou a ver meu objeto de estudo com outros olhos. Agradeço também aos membros do Laboratório de Teoria e História das Mídias Medievais da USP (LATHIMM-USP); em especial à Stefanny, que de uma rivalidade imaginária nasceu uma amizade real, e à Aline, ao André, à Pamela e ao Victor, cujos incentivos e conversas tornaram o processo deste mestrado muito mais leve. Agradeço, por fim, à Maria Carolina pela gentileza e pelo apoio.

Gostaria de agradecer, igualmente, às professoras e aos professores que tive ao longo do mestrado e que em muito contribuíram para a escrita desta dissertação. Agradeço, com o mesmo respeito e admiração, às professoras doutoras e aos professores doutores Lilia Katri Moritz Schwarcz, Diego Madi Dias, Ana Paula Cavalcanti Simioni, Helouise Costa, Claudia Amigo Pino e Eliane Gouvêa Lousada. Agradeço, com igual teor, aos professores doutores Eduardo Henrik Aubert e Thais Rocha da Silva e à Heloísa Schiavo que, em ocasiões diferentes, me prestaram apoio quando esta dissertação se encontrava desorientada.

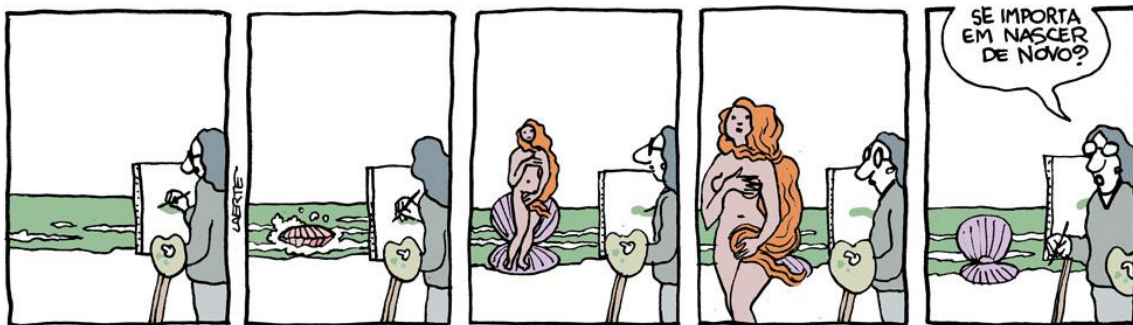
Aproveito para agradecer à minha orientadora, professora doutora Maria Cristina Correia Leandro Pereira, que não hesitou em me acolher como seu orientando, mesmo em um estágio ainda inicial da pesquisa; que mais do que me orientar, me inspirou e me aconselhou. Sem seu apoio, dicas, correções e todo o tempo destinado a mim e à minha pesquisa, esta dissertação jamais seria possível.

Agradeço também às minhas bancas, de qualificação e de defesa, pelos apontamentos, sugestões e pela leitura crítica. Agradeço, portanto, às professoras doutoras Aline Benvegnú dos Santos, Edméia Aparecida Ribeiro, Lilia Katri Moritz

Schwarcz, Maria Cristina Cavaleiro, Rita Luciana Berti Bredarioli, Solange Ferraz de Lima e Thais Rocha da Silva.

Por fim, agradeço ao Fabrício, que pacientemente suportou os meus arroubos autoritários e as crises de ansiedade que o processo da pesquisa acadêmica e da escrita de uma dissertação causam. Se pude suportar – e sobreviver – minha punição de Atlas, devo ao Fabrício pelo apoio incondicional e por tê-la suportado comigo. Agradeço por ter me deixado participar da sua história.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de estudos concedida entre os anos de 2021 e 2023 (processo nº 88887.601076/2021-00).



COUTINHO, Laerte. Piratas do Tietê. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, ano 101, n. 33.670, 9 jun. 2021. Caderno Ilustrada, Quadrinhos, p. B12.



COUTINHO, Laerte. *Modelo vivo*. Organização de Toninho Mendes. São Paulo: Barricada, 2016. p. 7.

RESUMO

DALLAQUA, Matheus Silva. *Hominário transviado: sobrevivências da Antiguidade e ficções de masculinidade nos nudes pós-pornográficos do “Projeto Chicos”*. 2023. 321 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

O que significa ser homem se encontra, na contemporaneidade, em contestação. Grupos com filosofias por vezes antagônicas, tanto (hetero)normativas quanto plurais ou contra hegemônicas, buscam conduzir os debates e a produção imaginária e ficcional da masculinidade de acordo com seus próprios preceitos, normas e discursos. O que está em jogo hoje são imagens em disputa de diferentes sentidos sobre o que significa ser homem. Esta dissertação se desenvolve a partir da análise do Projeto *Chicos*, de Fábio Ladeira e Rodrigo Lamounier: uma produção textual, audiovisual e iconográfica de nus masculinos que registra narrativas, imagens, relatos e experiências de homens que escapam ao sistema sexo/gênero. Compreendendo o objeto como uma produção de nudes pós-pornográfica – com base nas discussões desenvolvidas por Paul B. Preciado –, o ponto fulcral deste trabalho é estudar a construção das masculinidades em *Chicos* por meio de seus recursos visuais à luz do conceito de sobrevivência da Antiguidade, buscando um diálogo conceitual entre diferentes áreas das ciências humanas, como a história, a antropologia, a filosofia e a história da arte. Tomando por base os pressupostos metodológicos estabelecidos por Ana Maria Mauad, Vania Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima, o Projeto *Chicos* foi abordado a partir de um olhar, em um primeiro momento, quantitativo e serial, e que possibilitou, posteriormente, um estudo sobre as formas sobreviventes da Antiguidade clássica descritas por Aby Warburg e suas relações fantasmiais com o objeto de estudo. Desse modo, almejou-se discutir como a masculinidade, em suas diferentes formas de expressão, é construída nas fotografias do Projeto *Chicos* a partir das poses, gestos e motivos iconográficos sobreviventes de uma história da arte que assume a Antiguidade clássica como cânone, cujas formas e discursos atravessam a produção de Ladeira e Lamounier.

Palavras-chaves: Projeto *Chicos*; nu; masculinidades; sobrevivências da Antiguidade; cânone.

ABSTRACT

DALLAQUA, Matheus Silva. *Queer Hominare: survival of Antiquity and fictions of masculinity in Projeto Chicos' post-pornographic nudes*. 2023. 321 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

The meaning of masculinity in contemporary times is currently being contested by groups with sometimes opposing philosophies, ranging from (hetero)normative to pluralistic or contesting views, each seeking to shape the debates and the portrayal of masculinity according to their own beliefs, norms, and discourses. At stake today are competing images and interpretations of what it means to be a man. This dissertation focuses on the analysis of Projeto *Chicos* by Fábio Ladeira and Rodrigo Lamounier, a textual, audiovisual, and iconographic production of male nudes that documents stories, images, and experiences of men who defy the sex/gender system. Viewing the object as a post-pornographic production of nudes, drawing on the discussions developed by Paul B. Preciado, the main objective of this dissertation is to study the construction of masculinities in *Chicos* through its visual resources, vis-à-vis the Survival of Antiquity, by engaging in a conceptual dialogue between various fields of humanities, such as history, anthropology, philosophy, and art history. Based on the methodological theories established by Ana Maria Mauad, Vania Carneiro de Carvalho, and Solange Ferraz de Lima, Projeto *Chicos* was initially approached from a quantitative and serial perspective, which subsequently enabled a study of the surviving forms of Classical Antiquity as described by Aby Warburg, and their interaction with the object of study. Thus, this dissertation aims to discuss how masculinity, in its different forms of expression, is constructed in the photographs of Projeto *Chicos* considering surviving poses, gestures, and iconographic motifs of an art history that assumes Classical Antiquity as a canon, whose forms and discourses permeate the production of Ladeira and Lamounier.

Keywords: Projeto *Chicos*; nude; masculinities; survival of Antiquity; canon.

LISTA DE GRÁFICOS E TABELAS

Gráfico 1 – Publicações do Projeto <i>Chicos</i> por ano	36
Gráfico 2 – Quantidade de imagens por suporte do Projeto <i>Chicos</i>	45
Gráfico 3 – Identidades sexuais e de gênero no Projeto <i>Chicos</i>	61
Tabela 1 – Recorte da produção da fonte (2015-2019)	24
Tabela 2 – Autoria no <i>website</i>	50
Tabela 3 – “As cidades e seus registros”	52
Tabela 4 – Conteúdos das narrativas em <i>Chicos: The Book</i>	53
Tabela 5 – Conteúdos das narrativas em <i>Chicos: Zine</i> vol. 1	55
Tabela 6 – Narrativas mais abordadas pelos <i>chicos</i>	63

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fábio Lamounier e Rodrigo Ladeira	31
Figura 2 – Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier	35
Figura 3 – Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier	35
Figura 4 – Imagem inicial do <i>website</i> (Vitor e Rainier)	47
Figura 5 – <i>Chicos: The Book</i>	51
Figura 6 – [Nu masculino reclinado ao lado de vaso]	105
Figura 7 – Charlie Panon	108
Figura 8 – Charlie Panon	109
Figura 9 – Charlie Panon	109
Figura 10 – Juno Cipolla	110
Figura 11 – Juno Cipolla	111
Figura 12 – Kouros de Tenea	128
Figura 13 – Matheus Leonardo	130
Figura 14 – Lucas Fernandes	131
Figura 15 – Gustavo Bonfiglioli	134
Figura 16 – Mário Surcan	134
Figura 17 – Pedro	136
Figura 18 – Bruno Gomes	136
Figura 19 – Italo	137
Figura 20 – Eliude Santos	138
Figura 21 – Efebo de Crítio	138
Figura 22 – Augusto Paz	140
Figura 23 – Matheus Nobre	141
Figura 24 – Laocoonte e seus filhos	143
Figura 25 – Gustavo	146
Figura 26 – Gustavo	147
Figura 27 – André Martins	148
Figura 28 – Lucas	150
Figura 29 – Apolo Liceu	153
Figura 30 – Rodolfo Almeida	154
Figura 31 – Jorge Eduardo	155
Figura 32 – Bernardo Costa	155
Figura 33 – Aloysio Ararie	157
Figura 34 – Fauno Barberini, ou Sátiro adormecido	158
Figura 35 – Matheus Nobre	160
Figura 36 – Ravel	160
Figura 37 – Daniel Kripka	160
Figura 38 – Felipe da Cunha	162
Figura 39 – Discóbolo	163

Figura 40 – Guilherme Yazbek	164
Figura 41 – Vênus Pudica (tipo de Cnido)	196
Figura 42 – Vênus Pudica (tipo capitolina)	196
Figura 43 – Francisco Brandão.....	198
Figura 44 – André Martins	200
Figura 45 – Leonardo e Sindel	201
Figura 46 – Mateus Pompeu.....	203
Figura 47 – Lõe Ciryaco.....	204
Figura 48 – Jorge Rodrigues.....	205
Figura 49 – Jonas Shrugged	206
Figura 50 – Lucas Fernandes.....	207
Figura 51 – Danilo Novais	208
Figura 52 – Guilherme Legnani	208
Figura 53 – Vênus Esquilina	211
Figura 54 – Rafael Leick	212
Figura 55 – Lõe Ciryaco.....	215
Figura 56 – Renan Ricci.....	216
Figura 57 – Bernardo Costa.....	216
Figura 58 – Juno Cipolla	217
Figura 59 – David Lean.....	218
Figura 60 – David Lean.....	219
Figura 61 – Lucas Silvestre	220
Figura 62 – Lucas Fernandes.....	220
Figura 63 – Victor Ivanon	222
Figura 64 – Vênus Calipígia (corte traseiro)	224
Figura 65 – Vênus Calipígia (corte lateral)	224
Figura 66 – Renan Ricci.....	226
Figura 67 – Lucas.....	227
Figura 68 – Raphael Rodrigues	228
Figura 69 – Victor Guimarães	229
Figura 70 – Alberto Malcher	230
Figura 71 – Alberto Malcher	231
Figura 72 – Eliude Santos.....	233
Figura 73 – David Lean.....	235
Figura 74 – Rodolfo Almeida.....	237
Figura 75 – Vênus Agachada	238
Figura 76 – Vênus Agachada	238
Figura 77 – Robson Fernandez.....	240
Figura 78 – Breno Da Matta	241
Figura 79 – Breno da Matta.....	241

Figura 80 – Marc Antoine	242
Figura 81 – Lõe Ciryaco.....	242
Figura 82 – Adrian Brasil.....	243
Figura 83 – Bruno Rodrigues	243
Figura 84 – Ariadne Belvedere, Ariadne Adormecida, Cleópatra.....	244
Figura 85 – Vênus de Dresden, ou Vênus Adormecida.....	245
Figura 86 – Herbert Loureiro	247
Figura 87 – Mario Surcan.....	248
Figura 88 – Ariel Nobre	248
Figura 89 – Dânae	250
Figura 90 – Augusto Paz	251
Figura 91 – Matheus Nobre.....	251
Figura 92 – Daniel Kripka.....	252
Figura 93 – Andrez Leite.....	253
Figura 94 – Luiz Othavio	254
Figura 95 – Do women have to be naked to get into the Met. Museum?	255
Figura 96 – Vênus Anadiômena	256
Figura 97 – Vênus Anadiômena	256
Figura 98 – Tiago Arrais	258
Figura 99 – Getúlio Cavalcanti.....	259
Figura 100 – Jack Nascimento	259
Figura 101 – Alison Menezes.....	260
Figura 102 – Fabian Olarte.....	261
Figura 103 – Guilherme.....	261

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1. O PROJETO <i>CHICOS</i>: A GÊNESE DE UMA PESQUISA	31
1.1 <i>À sua imagem e semelhança: os fotógrafos</i>	31
1.2 <i>No princípio, era uma publicação de e para homens gays</i>	36
1.3 <i>Crescei e multiplicai-vos: as materializações do Projeto Chicos</i>	45
❖ <i>http://chicos.cc – o website</i>	47
❖ <i>Chicos: The Book</i>	50
❖ <i>Chicos: Zine vol. 1</i>	54
❖ <i>As mídias sociais</i>	56
1.4 <i>Confessa-se, ou a biopolítica no Projeto Chicos</i>	58
2. DISCUSSÕES CONCEITUAIS E TENSIONAMENTOS TEÓRICOS: DAR NOME AOS <i>BOYS</i>	64
2.1 <i>Do nude ao nude</i>	64
2.2 <i>Erotismo e pós-pornografia: a linguada de Eros</i>	77
2.3 <i>Não se nasce chico, torna-se.</i>	90
3. OS ATRAVESSAMENTOS DE GÊNERO NO PROJETO <i>CHICOS</i>: POR UMA REMONTAGEM DO NU MASCULINO	113
Pranchas I-XI	117
3.1 <i>Kouroi e Efebo de Crítio</i>	128
3.2 <i>Laocoonte e seus filhos</i>	143
3.3 <i>Apolo Liceu</i>	153
3.4 <i>Discóbolo</i>	162
4. OS ATRAVESSAMENTOS DE GÊNERO NO PROJETO <i>CHICOS</i>: POR UMA REMONTAGEM DO NU FEMININO	167
Pranchas XII-XXXVI	171
4.1 <i>Vênus Pudica</i>	196
4.2 <i>Vênus Esquilina</i>	211
4.3 <i>Vênus Calipígia</i>	224
4.4 <i>Vênus Agachada</i>	237
4.5 <i>Vênus Reclinada</i>	244
4.6 <i>Vênus Anadiômena</i>	256
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS	264
BIBLIOGRAFIA	272
ANEXO A – LEGENDAS DAS PRANCHAS	284

INTRODUÇÃO

Pretendo, nesta dissertação, basear-me nos devaneios mais profundos de Donna Haraway e propor uma blasfêmia, porém não a ponto de teorizar sobre um corpo híbrido entre máquina e carne, animal e humano, criador e criatura: um corpo que não termina em sua própria pele – apesar de me valer dessas quimeras conceituais.¹ Também não é o interesse desta dissertação questionar os limites de uma ciência e de um feminismo humanista que imperou ao longo do século XX – apesar de apoiar-me nessas epistemologias a fim de tensioná-las. Pretendo uma blasfêmia que repense lugares-comuns à academia, ou ao fazer historiográfico. Pretendo ficar nas fronteiras entre a militância e a ciência – sem que falte a paixão de uma ou o rigor da outra. Pretendo abordar conteúdos e bibliografias ausentes em epistemologias mais conservadoras. Pretendo caminhar nas fronteiras entre as disciplinas científicas. Pretendo, afinal, uma pesquisa e uma dissertação *queer*.²

Urge repensar os cânones da história, da história da arte e da história das imagens. Não apenas para fazer voltar os olhares a práticas não ocidentais, ou para reiterar a importância e as dificuldades das experiências femininas, negras, originárias ou LGBTQIA+ ao longo da história. Esses movimentos são essenciais e de valor estimável, mas deve-se estar atento para ir além. Urge *queerizar* a academia; pensar as suas fronteiras, os seus corpos, *corpora*, e as suas transgressões. Questionar (e até mesmo derrubar) padrões estéticos, discursos normativos e disciplinares, conceitos enrijecidos e valores hierárquicos ultrapassados das *grandes e belas artes* e também da prática *historiográfica*.

Para tanto, esta dissertação assume como fonte primária de pesquisa – e ao mesmo tempo como objeto de estudo – o Projeto *Chicos*. Concebido e produzido pelos fotógrafos belo-horizontinos Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, o *Chicos* configura-se

¹ HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. Tradução de Tomaz Tadeu. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 157-210.

² O uso do termo *queer*, ao longo da presente dissertação, parte dos postulados da teórica brasileira Guacira Lopes Louros nos quais a autora afirma que “o *queer* pode ser tudo que é estranho, raro, esquisito. O que desestabiliza e desarranja. *Queer* pode ser o sujeito de sexualidade desviante, o excêntrico que não deseja ser ‘integrado’ ou ‘tolerado’. Pode ser, também, um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do ‘entre lugares’, do indecível.” LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogia das sexualidades*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 6.

como um canal para exposição de fotografias de nus masculinos, junto com ilustrações e narrativas biográficas – tanto dos fotógrafos quanto dos fotografados. Desse modo, a obra de Ladeira e Lamounier visa a divulgação de trajetórias e histórias de vida de sujeitos que escapam às normalizações do sistema sexo/gênero.³ Há, entre as intenções que norteiam a produção, um interesse memorialístico em registrar, preservar e salvaguardar essas memórias e narrativas por meio dos diferentes materiais coletados e produzidos pelos fotógrafos. O termo “hominário”, que nomeia a presente dissertação, é uma referência ao teórico Roland Barthes em sua discussão sobre a obra do fotógrafo Wilhelm von Gloeden. Em um jogo de palavras com o termo bestiário, um “hominário” designa uma compilação descritiva de homens, reais ou imaginários, tal qual ocorre na obra de Ladeira e Lamounier, e que será esmiuçada ao longo desta dissertação.⁴

Tomar o Projeto *Chicos* como fonte de pesquisa e, ao mesmo tempo, objeto de estudo responde, em parte, aos anseios blasfemos desta dissertação. Optei, assim, por um objeto de estudo aparentemente distante dos circuitos tradicionais da história e da história da arte, ao menos em um primeiro momento; optei por não trabalhar com algum dos “mestres da escultura clássica”, um dos pintores do Renascimento italiano, ou um artista de vanguarda, mas sim com um objeto contemporâneo, com uma produção que se pretende contra-hegemônica aos princípios definidos pela academia; optei, finalmente, por tomar como objeto de estudo as imagens de um projeto fotográfico *queer*.

Com efeito, o objetivo central da presente pesquisa é estudar como se dá a construção das ficções de masculinidades no Projeto *Chicos* por meio de seus recursos visuais, ou seja, suas fotografias de nus masculinos, à luz do conceito warburguiano de sobrevivência da Antiguidade. Ademais, avaliarei as possíveis formas de conceituá-los, a fim de propor uma nova identificação pelo termo revisitado nudes: tanto em alusão a tradições canônicas da história da arte quanto pela ressignificação por que passou

³ A expressão “sistema sexo/gênero” é empregada, ao logo da presente dissertação, em referência direta à teoria da antropóloga estadunidense Gayle Rubin em seu clássico *O tráfico de mulheres* (1975). Neste artigo, a autora define-o como sendo: “uma série de arranjos por meio dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica [o sexo] em produtos da atividade humana [cultura]”. RUBIN, Gayle. *O tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo*. In: RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2017. p. 9-61, p. 11. Desse modo, para a autora, “gênero é uma divisão dos sexos imposta socialmente. Ele é o produto das relações sociais da sexualidade. Os sistemas de parentesco se baseiam no casamento. Eles, portanto, transformam pessoas do sexo masculino e pessoas do sexo feminino em ‘homens’ e ‘mulheres’, como se cada uma dessas metades só encontrasse a completude quando unida à outra”. *Ibid.*, p. 31.

⁴ O termo “transviado”, por sua vez, é uma tentativa de tradução para o português brasileiro do termo “*queer*”, seguindo as reflexões de Berenice Bento (2014) e Diego Madia Dias (2018). Apesar do termo *queer* também ser utilizado nessa dissertação, optei no título pela tradução para manter a coerência na língua.

recentemente. Pensarei, também, o *Chicos* em diálogo com as artes, com a filosofia e até mesmo com os chamados estudos pornô, com fins de discutir rupturas e continuidades nos modos de pensar e produzir essas imagens em relação aos cânones da história da arte e de suas normalizações. Buscarei, afinal, compreender como essas imagens funcionam – isto é, analisar a composição, os sentidos e significados das masculinidades produzidas no Projeto *Chicos* e em suas imagens.

A fim de lidar com o número expressivo de fontes presente no objeto de estudo (2.403 imagens), esta dissertação se ancora, metodologicamente, nas proposições das historiadoras Ana Maria Mauad, Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima quanto aos usos de fontes iconográficas em grandes séries na prática historiográfica, em específico, as fotografias.

Ao propor um modelo histórico-semiótico, Mauad buscou conciliar duas vertentes de análise: uma mais formalista, advinda da história da arte e preocupada com questões técnicas, de estilos/estética e de seus conteúdos – ainda incipiente na historiografia daquele momento; e outra relativa a uma leitura crítica dos contextos históricos, espaciais e sociais de produção de imagens. Afinal, ao parafrasear o conceito de documento-monumento proposto pelo historiador Jacques Le Goff, Mauad adverte que “deve-se compreender a fotografia como uma escolha efetuada em um conjunto de escolhas então possíveis”⁵, que são determinadas a partir de seu contexto. Isto é, uma imagem-documento/imagem-monumento que necessita passar por críticas internas e externas a fim de ser tratada como fonte de pesquisa para a história. Em resumo, de acordo com a historiadora: “A fotografia deve ser considerada como produto cultural, fruto de trabalho social de produção sgnica”.⁶

Mauad estabeleceu, então, três premissas metodológicas necessárias para os trabalhos historiográficos que partem dessas fontes: a *noção de série ou coleção*, sendo preferível trabalhar com séries extensas e homogêneas, capazes de dar conta de uma ampla quantidade de imagens que se relacionem, do que se limitar a apenas um exemplar; o *princípio da intertextualidade*, segundo o qual as imagens devem ser comparadas e analisadas em conjunto com outras fontes a fim de se revelar a textualidade da época específica em que se inserem; e, por fim, o *trabalho transdisciplinar*, que exige do

⁵ MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 133-174, jan./jun. 2005. p. 145.

⁶ *Ibid.*, p. 144.

historiador que se debruce sobre essas pesquisas o diálogo com diversas áreas de conhecimento – como a antropologia, a sociologia, a história da arte, a filosofia e a semiologia. Ainda de acordo com a autora, essas séries podem ser pensadas e construídas a partir de diferentes escolhas à disposição do historiador:

Nesse sentido, o *corpus* fotográfico pode ser organizado em função de um tema, como a morte, a criança, o casamento, etc., ou em função das diferentes agências de produção da imagem que competem nos processos de produção de sentido social, entre as quais a família, o Estado, a imprensa e a publicidade.⁷

Em paralelo às proposições de Mauad, Carvalho e Lima formularam uma metodologia para lidar com a produção massiva de retratos do fotógrafo Militão Augusto de Azevedo. As autoras, que também consideram produtiva a constituição de séries fotográficas, propuseram uma *análise morfológica e serial* a partir da junção da identificação de elementos e atributos formais com um olhar estatístico para a fonte, permitindo, então, delinear tendências visuais em relação ao controle dessas ocorrências formais e iconográficas.⁸

Assim como Mauad, as autoras também defendem que essa metodologia deva favorecer o diálogo entre a história e outras áreas do conhecimento. Apesar de apoiarem-se nas teorizações de Erwin Panofsky e seu método iconológico, Carvalho e Lima entendem que no fazer historiográfico os pesquisadores que se debruçam sobre fontes iconográficas – e fotografias, em específico – devem ir além do que foi proposto pelo historiador da arte, e ficar atentos, simultaneamente, a questões formais do suporte e contexto de produção e circulação. Somente assim seria possível compreender seus sentidos e significados. Para as autoras, análises que retiram o aspecto contextual dessas fontes retiram também a sua historicidade.

Compreendo, dessa maneira, que as proposições de Mauad em muito se assemelham às de Carvalho e Lima. A novidade que as pesquisadoras do Museu Paulista apresentam é a noção de descritores: próteses que possibilitam a formulação dessas séries – que variam desde elementos cenográficos a questões técnicas e formais. Carvalho e Lima, ao pensarem as poses dos modelos nos retratos como vetores para constituição

⁷ MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 133-174, jan./jun. 2005. p. 143.

⁸ CARVALHO, Vânia Carneiro; LIMA, Solange Ferraz de. Individuo, género y ornamento en los retratos fotográficos, 1870-1920. In: ROCA, Lourdes; AGUAYO, Fernando (ed.). *Imágenes e Investigación Social*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, 2004. v. 1. p. 271-291.

dessas séries iconográficas, buscaram analisar como essas poses são *engendradas*⁹, ou seja, como se configuram como próteses de gênero¹⁰.

Sendo assim, organizei a redação da presente dissertação em quatro capítulos. No primeiro, “O Projeto *Chicos*: a gênese de uma pesquisa”, é ensejada uma contextualização histórica da fonte. A justificativa desse exercício se deve, principalmente, ao fato de o Projeto *Chicos* não ser um objeto notório na historiografia, sendo esta a primeira pesquisa na área a seu respeito¹¹, mas também ao fato de que nas demais produções acadêmicas que o tomam como objeto de estudos esse exercício ter sido feito de modo incipiente.

Portanto, buscarei responder em cada um dos seus subcapítulos determinadas questões-chave (Quem? Onde? Quando? Por quê? Como?) e desenvolver análises preliminares sobre o objeto de estudo em questão. Em “1.1 À sua imagem e semelhança: os fotógrafos”, são apresentados os dois responsáveis pela criação e manutenção do Projeto, Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, bem como são indicadas como suas perspectivas e experiências pessoais atravessam sua criação. Em “1.2 No princípio, era uma publicação de e para homens *gays*”, são apontadas algumas questões centrais ao *Chicos*, como seus conteúdos, público-alvo, produção e uma comparação com outros fotógrafos e projetos fotográficos de nudez que seguem caminhos semelhantes, destacando-se as particularidades do Projeto em estudo. Em “1.3 Cresci e multipliquei: as materializações do Projeto *Chicos*”, é feito um balanço dos distintos canais em

⁹ Ao longo desta dissertação, o conceito “engendrado” é empregado pela ambiguidade que ele carrega. Isto é, utiliza-se engendrado para designar algo que é gerado, ou que é criado, mas que é, ao mesmo tempo, *gendrado*. Ou seja, algo que cria corpos/situações/mecanismos constituídos no e pelo gênero.

¹⁰ Essa abordagem assemelha-se à da dissertação de mestrado desenvolvida por Raíssa Monteiro dos Santos, na qual a pesquisadora buscou compreender, a partir de uma análise serial, como as poses e gestos nos anúncios da loja Mappin construíam narrativas *gendradas* dos corpos representados. Cf. SANTOS, Raíssa Monteiro dos. *O corpo nos anúncios do Mappin (1931-1945)*. 2017. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

¹¹ Até o momento, têm-se publicados sobre o Projeto *Chicos*, ou que o mencionam, os seguintes trabalhos: BRAZ, Fernando Henrique Constantino. *Projeto Chicos: coletivo participativo e construção identitária através da expressão fotográfica*. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2017. RODAS, Diego. *Fluid solúvel em arte: um estudo sobre gênero e antropomorfologia aplicado à fotografia, moda, arte e design gráfico*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Visual | Design) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. SASSO, Wesley Carvalho. *Masculinidades plurais: um estudo sobre homens dissidentes de gênero e sexualidade no Projeto “Chicos”*. 2018. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2018. SASSO, Wesley Carvalho; SANTOS, Marinês Ribeiro dos. O cu em foco: uma abordagem sobre o ânus como objeto de desejo sexual nas fotografias homoeróticas do Projeto “Chicos”. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 11.; CONGRESSO MUNDOS DE MULHERES, 13., 2017, Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: UFSC, 2017. p. 1-10. Disponível em: http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1518011335_ARQUIVO_CUemfoco.pdf. Acesso em: 12 jan. 2023.

que o Projeto é exposto, sejam digitais, sejam impressos, uma vez que se entende que em cada um deles são produzidos discursos e narrativas próprias. Por fim, em “1.4 Confessa-se, ou a biopolítica no Projeto *Chicos*”, é estabelecido um diálogo com as teorias de Michel Foucault e Paul Beatriz Preciado para a análise de como o Projeto *Chicos* produz os discursos sobre os corpos dos sujeitos que ele representa, além de se debruçar sobre alguns dados e conteúdos significativos apresentados pelos próprios modelos fotográficos.

No segundo capítulo, “Discussões conceituais e tensionamentos teóricos: dar nome aos *boys*”, compreendo que, se é necessária a apresentação detalhada do objeto de estudo, também o é a discussão sobre conceitos que fundamentam esta pesquisa. Deste modo, em quatro subcapítulos são apresentados os embasamentos teóricos que sustentam a presente dissertação. Em “2.1 Do *nude* ao nude”, é explorada a ambiguidade em torno da noção de nude: um conceito relacionado a aspectos canônicos da história da arte – a partir de autores como Kenneth Clark, Lynda Nead e Griselda Pollock – que deve ser igualmente compreendido como um conceito ressignificado pela prática e comunicação contemporâneas. Em “2.2 Erotismo e pós-pornografia: a linguagem de Eros”, são discutidos os limites entre os domínios de Eros, de modo a compreender a pornografia e a pós-pornografia, conforme Preciado, como epistemologias, conceitos e objetos de estudos possíveis e potentes para a academia. Em “2.3 Não se nasce *chico*, torna-se”, partindo das premissas de Simone de Beauvoir e de outras teóricas feministas do século XX, é estruturada uma apresentação do conceito de masculinidade, bem como se pondera sobre a sua relação com os estudos de gênero e de teorias feministas.

Nos dois últimos capítulos, discuto a construção imagética das masculinidades no Projeto *Chicos*, atravessada por questões próprias às teorias do gênero. Assim, as 2.403 fotografias que compõem o objeto de estudo da presente dissertação foram distribuídas e catalogadas a partir de 10 séries iconográficas baseadas, majoritariamente, em um descritor comum: a sobrevivência (ou *Nachleben*, conforme teorizado por Aby Warburg) de poses, gestos e motivos canônicos da história da arte. Partindo dessa perspectiva teórico-metodológica, é proposto um olhar quantitativo para o objeto, que foi catalogado e observado, em um primeiro momento, em sua totalidade. Contudo, um olhar para a parte, para o específico, para os funcionamentos das fotografias não apenas em seu conjunto, também se mostrou necessário, exigindo uma abordagem qualitativa. Na impossibilidade de estabelecer uma amostragem suficientemente ampla, em decorrência da quantidade de materiais disponíveis para análise, esta dissertação é uma blasfêmia,

também, por assumir um caráter subjetivo na pesquisa, de modo que algumas fotografias foram selecionadas a fim de serem analisadas caso a caso. Isto é, ainda que em um número suficientemente alto, capaz de demonstrar as hipóteses propostas, a seleção desses materiais não adotou uma abordagem ou olhar objetivo, ou que ao menos almejasse objetividade. Evidencia-se, assim, que a seleção desses materiais foi resultado de minha interferência e seleção direta como pesquisador.

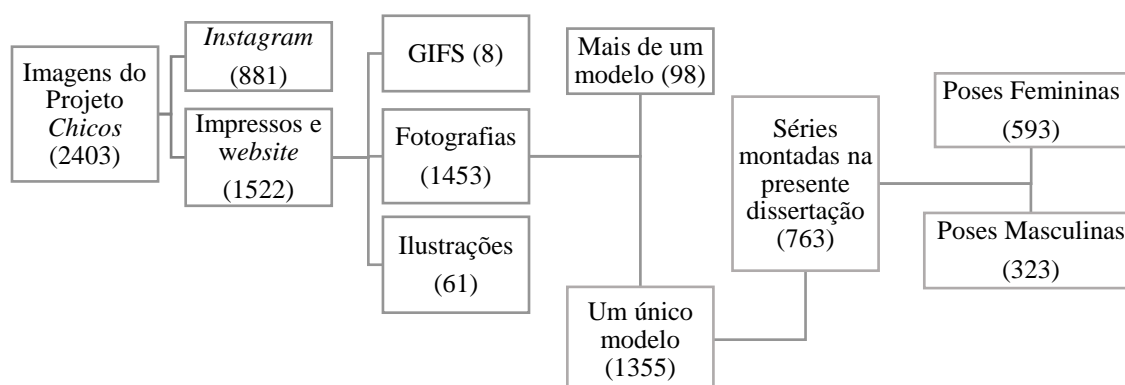
Sendo assim, no terceiro capítulo, “Os atravessamentos de gênero no Projeto *Chicos*: por uma remontagem do nu masculino”, montei e analisei quatro séries fotográficas a partir da correlação entre a pose dos modelos nas fotografias e poses e nus canônicos construídos como masculinos: “3.1 *Kouroi* e Efebo de Críto”, “3.2 *Laocoonte e seus filhos*”; “3.3 *Apolo Liceu*” e “3.4 *Discóbolo*”. No quarto capítulo, “Os atravessamentos de gênero no Projeto *Chicos*: por uma remontagem do nu feminino”, estabeleci um percurso semelhante ao capítulo anterior, mas, neste caso, estabelecendo relações de sobrevivência entre o *Chicos* e poses e temas de corpos construídos como femininos na história da arte. O capítulo foi dividido, portanto, em seis séries iconográficas: “4.1 *Vênus Pudica*”, “4.2 *Vênus Esquilina*”, “4.3 *Vênus Calipígia*”, “4.4 *Vênus Agachada*”, “4.5 *Vênus Reclinada*”, e “4.6 *Vênus Anadiômena*”. Os termos escolhidos para nomear as séries são referências a temas/motivos iconográficos da história da arte. A opção por manter os termos femininos ou feminilizantes, considerando isso, além da própria associação com a deusa Vênus, deve-se ao fato de que é assim que as poses são conhecidas na área de conhecimento em questão, e, conseqüentemente, desenvolverei as discussões de gênero levando também em conta essas terminologias. Em suma, nesses dois capítulos, busquei compreender como a sobrevivência de determinados motivos, gestos ou poses da Antiguidade influenciam na montagem e na remontagem dos gêneros e da masculinidade na obra de Ladeira e Lamounier.

De todo modo, é importante sublinhar, em primeiro lugar, que as séries fotográficas estabelecidas e montadas na presente dissertação não são compreendidas como algo fechado, ensimesmado, nem tampouco como a verdade da fonte. Explorando-as na chave de suas potencialidades, algumas imagens podem figurar em mais de uma série, por exemplo.¹² Conseqüentemente, em segundo lugar, algumas escolhas tiveram

¹² Esse atravessamento das categorias se deve ao fato de que, ao passo que alguns dos descritores utilizados para agrupar as fotografias se referem a gestos desenvolvido pelos *chicos* (como *Vênus Pudica*, ou *Apolo Liceu*), outros se referem às suas poses (como *Vênus Reclinada*, ou *Kouroi*). Na ausência, portanto, de um único descritor, essas trocas e o aspecto fluido das montagens se mostraram constantes. É por esse motivo que a somatória dos blocos “Poses femininas” e “Poses Masculinas” resulta em 916 fotografias, e não em

que ser feitas para alocar essas fotografias. Por fim, em terceiro lugar, se muitas imagens do Projeto *Chicos* são recorrentes, algumas são, ao contrário, tão específicas que necessitariam ser analisadas fora das séries, o que fugiria ao objetivo desta dissertação. Logo, foram descartadas as imagens publicadas no perfil do *Instagram* do Projeto, as ilustrações, os *gifs* e as fotografias realizadas em casal, ou com mais de um modelo. Outras 46 imagens foram excluídas por serem repetições, isto é, imagens integralmente idênticas¹³ que figuram mais de uma das mídias do Projeto. O seguinte fluxograma apresenta a seleção que levou ao número final de 763 fotografias

Tabela 1 – Recorte da produção da fonte (2015-2019)



Fonte: Matheus Silva Dallaqua, 2023.

Sendo assim, excluindo as fotografias consideradas atípicas para a elaboração das séries iconográficas e partindo dos pressupostos teórico-metodológico de Carvalho, Lima e Mauad, o estudo proposto compreende 763 fotografias¹⁴ do Projeto *Chicos*. É a partir dessas fotografias que se torna possível estabelecer uma relação íntima, formal e técnica com outras imagens, poses e formas canônicas da história da arte.

Do ponto de vista teórico, a inspiração conceitual para a escolha dos descritores específicos e das próteses utilizadas na composição e montagem das séries na presente dissertação parte, inicialmente, da coletânea de ensaios organizada por John Berger, Sven Blomberg, Chris Fox, Michael Dibb e Richard Hollis no livro *Modos de ver* (1972). Essa obra é composta de sete ensaios, dos quais quatro são constituídos de textos e imagens, enquanto três são ensaios “puramente visuais”, isto é, nenhum texto, sequer legendas,

763, conforme indicado no bloco “Séries montadas na presente dissertação”. Ou seja, há 147 fotografias que figuram em 2 ou 3 séries ao mesmo tempo.

¹³ Por outro lado, fotografias com características muito semelhantes (“uma mesma matriz”), mas com recortes/tonalidades/efeitos diferentes e que figuram em mais de uma das mídias do Projeto (tanto no *website* quando em *Chicos: The Book*, por exemplo) não foram descartadas.

¹⁴ Isto é, 31,75% do total de 2.403 imagens do Projeto *Chicos*, ou ainda, 56,30% do recorte estabelecido de 1.355 fotografias.

figuram entre as imagens que preenchem suas páginas. Os autores buscaram, com este último modelo, “suscitar tantas perguntas quanto os ensaios verbais”, propondo que seria possível evitar determinadas distrações do que é considerado “verdadeiramente essencial”.¹⁵ Mais adiante, os autores afirmam que:

Os adultos e as crianças, têm, por vezes, no quarto, ou na sala de estar, painéis onde pregam recortes de papel, cartas, fotografias, reproduções de quadros, recortes de jornal, desenhos originais, postais, etc. Em cada painel, todas as imagens pertencem à mesma linguagem e todas possuem, no conjunto, mais ou menos o mesmo valor, porque foram escolhidas de modo extremamente pessoal, para condizerem com a experiência de quem ali mora ou para a exprimir. Logicamente, estes painéis deviam ser substitutos de museus.¹⁶

Isto é, nesse modelo, as imagens, tal como textos, atuam em conjunto a fim de estabelecer uma narrativa visual sobre determinado assunto (como o cânone dos gêneros e das representações do “nu feminino” e do “nu masculino”). Griselda Pollock, historiadora da arte e feminista, comparou esses ensaios pictóricos a “uma prancha do Atlas de Warburg”.¹⁷

Aby Warburg, historiador da arte e da cultura alemão do século XIX, cujas obras e teorias ainda instigam novas leituras e novos olhares para sua disciplina, foi, de acordo com o filósofo francês Georges Didi-Huberman, de fundamental importância para reformular um campo epistêmico permeado por formalismos herdados de séculos anteriores.¹⁸ De acordo com o filósofo,

Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos de “vida e morte”, “grandeza e decadência”, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um *modelo cultural* da história, no qual os tempos já não eram calcados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados. Warburg substituiu o modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações” e das “serenas belezas” antigas por um *modelo fantasmal* da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, “sobrevivências”, reminiscências,

¹⁵ BERGER, John; BLOMBERG, Sven; FOX, Chris; DIBB, Michael; HOLLIS, Richard. *Modos de ver*. Tradução de Ana Maria Alves. São Paulo: Martins Fontes, 1987. p. 34. Na versão original: “Adults and children sometimes have boards in their bedrooms or living-rooms on which they pin pieces of paper: letters, snapshots, reproductions of paintings, newspaper cuttings, original drawings, postcards. On each board all the images belong to the same language and all are more or less equal within it, because they have been chosen in a highly personal way to match and express the experience of the room’s inhabitant. Logically, these boards should replace museums”. BERGER, John; BLOMBERG, Sven; FOX, Chris; DIBB, Michael; HOLLIS, Richard. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books, 1972. p. 30. (Todas as traduções apresentadas no corpo desse texto são do autor, a menos que apontado diferentemente.)

¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹⁷ POLLOCK, Griselda. *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, space and the archive*. Abingdon: Routledge, 2007. p. 21. “a sheet of the Warburg atlas”.

¹⁸ Em boa parte, devido às obras do historiador da arte suíço Heinrich Wölfflin e sua influência na disciplina acadêmica, ou até mesmo de heranças ainda mais tradicionais, como as *Vidas dos Artistas* do renascentista Giorgio Vasari.

reaparições das formas. Ou seja, por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo.¹⁹

Desse modo, Warburg contribuiu para a cisão de um modelo cronológico da história da arte. As imagens, as obras de arte, não mais obedeceriam a um ciclo positivista do tempo, marcado por primícias e declínios enrijecidos, mas por formas que sobrevivem, que reaparecem e desaparecem em seu transcurso. Segundo Didi-Huberman:

A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfantemente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmiais, *à sua própria morte*: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, o limbo ainda mal definido de uma “memória coletiva”.²⁰

Assim, o tempo não pode ser interpretado da mesma maneira como a história ou a história da arte, como disciplinas acadêmicas, suponham funcionar. Na perspectiva de Warburg, “*em cada objeto histórico todos os tempos se encontram*”.²¹ Sendo assim, ao nos postarmos diante de uma imagem, mesmo que seja contemporânea, como as fotografias do Projeto *Chicos*, diferentes temporalidades se cruzam, pois “[a] imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão”.²² Nesse sentido, Warburg afirma que

No âmbito da exaltação orgiástica de massa, é preciso investigar a matriz que imprime na memória as formas expressivas da máxima exaltação interior, expressa na linguagem gestual com tal intensidade, que esses engramas da experiência emotiva sobrevivem como patrimônio hereditário da memória, determinando de modo exemplar o contorno criado pela mão do artista no momento em que os valores mais altos da linguagem gestual querem emergir na criação através de sua mão.²³

Em consequência, Didi-Huberman argumenta que nessa nova abordagem da disciplina e do tempo,

A sobrevivência segundo Warburg não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 25. (Grifos do autor).

²⁰ *Ibid.*, p. 55. (Grifos do autor).

²¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 46. (Grifos do autor).

²² *Ibid.*, p. 16.

²³ WARBURG, Aby. *Mnemosyne: o Atlas da Imagem: Introdução*. In: WARBURG, Aby. *A presença do Antigo*. Organização e tradução de Cássio Fernandes. Campinas: Editora Unicamp, 2018. p. 217-230, p. 220-221.

cronológico. Descreve *um outro tempo*. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a *anacroniza*.²⁴

Um dos conceitos fundamentais, portanto, tanto para a pesquisa de Warburg quanto, conseqüentemente, para a montagem das séries iconográficas na presente dissertação, é o *Nachleben der Antike*, ou a sobrevivência da Antiguidade, isto é, os vestígios de outras temporalidades, um sintoma recorrente, um tema que desaparece e reaparece anos mais tarde. Warburg, especificamente, “interessava-se pelos vestígios da Antiguidade clássica: vestígios que não eram redutíveis à existência objetal de restos materiais, mas ainda assim subsistiam nas formas, nos estilos, nos comportamentos, na psique”.²⁵ Foi justamente a busca pela *Nachleben der Antike*, por esses reminiscentes da Antiguidade clássica, que consumiu a vida, a pesquisa e até mesmo a sanidade mental do intelectual alemão, que erigiu uma biblioteca dedicada ao tema e um dos principais projetos de sua vida, o inacabado *Atlas Mnemosyne*.²⁶ Nas palavras de Warburg,

Mnemosine, com seu alicerce de imagens, que o Atlas anexo apresenta em reproduções, pretende ser, em primeiro lugar, um inventário das pré-cunhagens antiquizantes que concorreram, na época renascentista, para a formação do estilo de representação da vida em movimento.²⁷

Mnemosyne é composto de impressões fotográficas das pranchas, ou mesas de montagem, em fundo negro, nas quais Warburg dispunha reproduções de obras de arte, mapas, árvores genealógicas, reproduções de materiais arqueológicos de distintas temporalidades e regiões, entre os quais o intelectual buscava encontrar as relações veladas existentes. Didi-Huberman argumenta que o trabalho de Warburg não era “sintetizar (num conceito unificador), nem de descrever exaustivamente (num arquivo integral), nem de classificar de A a Z (num dicionário)”, mas sim “fazer surgir [...] ‘relações íntimas e secretas’, certas ‘correspondências’”²⁸ entre essas imagens. Sendo assim, nas palavras de Warburg,

Caracterizar a restituição do Antigo como resultado de um conhecimento factual emergente e historicizante, além de uma empatia artística conscientemente livre, significa limitar-se a um inadequado evolucionismo descritivo, se não se buscar, ao mesmo tempo, descer também na profundidade da trama pulsional que liga o espírito humano à matéria estratificada de modo

²⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 69. (Grifos do autor).

²⁵ *Ibid.*, p. 49.

²⁶ O que Griselda Pollock pontuou como uma possível referência aos ensaios pictóricos de John Berger.

²⁷ WARBURG, Aby. *Mnemosyne: o Atlas da Imagem: Introdução*. In: WARBURG, Aby. *A presença do Antigo*. Organização e tradução de Cássio Fernandes. Campinas: Editora Unicamp, 2018. p. 217-230, p. 219-220.

²⁸ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25-26.

não cronológico. Somente aqui é possível, de fato, entrever a matriz que cunha os valores expressivos da exaltação pagã, que brotam da experiência originária orgiástica: o *thiasos* trágico.²⁹

O Atlas de Warburg propunha, portanto, novos olhares para os objetos da arte. As imagens eram dispostas de modo a formar inúmeras relações entre si, que poderiam, por sua vez, proporcionar novas relações, novas imagens, novas interpretações dos discursos da história da arte, isto é, uma “*Incessante releitura do mundo*”.³⁰ Destarte,

Que os gestos humanos sejam capazes de sobreviver desde a Antiguidade grega ou oriental até as atitudes captadas pela máquina fotográfica do próprio Warburg, de uma camponesa italiana do final do século XIX ou início do século XX, é o que o atlas *Mnemosyne* pretende nos mostrar em toda a sua extensão (ou melhor, em todo o seu “rizoma” de imagens).³¹

De todo modo, é importante ressaltar que o trabalho inacabado do intelectual alemão não se configura como um discurso de método, nem é tratado na presente dissertação como tal. A “ciência sem nome” de Warburg, tal qual ficou conhecida, instigou e instiga, até hoje, um profundo debate nas ciências humanas.³² Em busca de uma metodologia a partir de seus apontamentos, seus seguidores (entre eles Ernest Gombrich, e Erwin Panofsky, com sua teorização de um “método iconológico”) ainda não encontraram respostas ou um consenso definitivo a partir das proposições de seu preceptor.³³ Didi-Huberman, porém, assegura que

A proliferação maníaca, por sua vez, entra em ação em *Mnemosyne*, onde não param de se difundir as novas constelações de figuras e, além disso, de relações possíveis entre as figuras. Verdadeiro atlas das sobredeterminações imaginárias e simbólicas, *Mnemosyne* não oferece, é claro, nenhum discurso de método: apenas a *louca exigência* de pensar cada imagem em relação a todas as outras, e de que esse próprio pensamento faça surgir outras imagens, outras

²⁹ WARBURG, Aby. *Mnemosyne: o Atlas da Imagem: Introdução*. In: WARBURG, Aby. *A presença do Antigo*. Organização e tradução de Cássio Fernandes. Campinas: Editora Unicamp, 2018. p. 217-230, p. 222.

³⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 69. (Grifos do autor).

³¹ *Ibid.*, p. 111. (Grifos do autor).

³² Apesar de seu estatuto inominado, adquirido posteriormente, Warburg teria indicado como nomear a própria pesquisa. Em suas palavras: “Que a história da arte e a ciência da religião, entre as quais ainda há um descampado em que as fraseologias crescem soltas, possam, em cabeças claras e preparadas (às quais seja dado fazer mais do que pôde este autor), enfim sentar juntas à mesa de trabalho, no *laboratório da história das imagens segundo a ciência da cultura*”. WARBURG, Aby. *A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero*. In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organização de Leopoldo Waizbort e tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 129-198, p. 196. (Grifos meus).

³³ Cf. GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 41-93; e também, BURUCÚA, José Emílio. Aby Warburg (1866-1929): La civilización del Renacimiento, la magia, el método. In: BURUCÚA, José Emílio. *História, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Argentina: Fôndo de Cultura Econômica, 2003. p. 13-34.

relações e outros problemas, até então ocultos, porém não menos importantes, quem sabe. A ciência “sem nome” de Warburg, por ser uma ciência dos problemas fundamentais levantados pelas singularidades fecundas, pelas exceções, intervalos, sintomas e irreflexões da história, afigura-se, portanto, “sem limites”, tal qual a análise “interminável” [*unendlich*] a que Freud também se renderia, cerca de dez anos depois.³⁴

Consequentemente, tanto o *Atlas Mnemosyne* de Warburg quanto os *Modos de ver* de Berger serviram para a presente dissertação como inspiração e fundamentação teórica, mas não como regras de um modo de se fazer a pesquisa.

A obra de Warburg, ao longo do século XX, inspirou historiadores da arte de diversos posicionamentos, como Clark e Berger, ou mesmo Pollock, crítica destes dois últimos. Autora de *Encounters in the Virtual Feminist Museum* (2007), Pollock se configura, por vez, como a última inspiração e referencial para a elaboração da análise proposta nesta dissertação. De acordo com a historiadora da arte,

Meu museu virtual não é real. É uma potencialidade de um contra-museu que utiliza o aspecto mais interessante do museu: o encontro entre e com obras de arte dispostas segundo um esquema que não é idêntico ao seu fazer (historicismo). [...] O museu feminista virtual é mais um laboratório aberto do que uma história. Não pretende ser definitivo, oferecendo um cânone alternativo. Ele oferece uma série de leituras situadas, próprias, mas oferecidas ao leitor como um meio de compartilhar um entusiasmo sobre o estudo das artes visuais que acho amortecido pela mão pesada da narrativa histórica da arte oficial.³⁵

Em síntese: partindo dos pressupostos metodológicos lançados por Mauad, Carvalho e Lima, e pela fundamentação teórica inspirada por Berger, Warburg e Pollock, esta dissertação busca argumentar que, embora a obra de Ladeira e Lamounier inicialmente pareça distante dos circuitos tradicionais da história da arte, esse distanciamento é, na prática, fictício. Do ponto de vista da montagem e da composição das séries iconográficas, em um número considerável de fotografias do Projeto *Chicos*, diferentes temporalidades se cruzam e se conectam. Desse modo, buscarei demonstrar que os discursos mais tradicionais, normativos e canônicos de um saber disciplinar interferem até mesmo nos objetos que se pretendem mais contra-hegemônicos; que a sobrevivência

³⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 423. (Grifos do autor).

³⁵ POLLOCK, Griselda. *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, space and the archive*. Abingdon: Routledge, 2007. p. 11. “My virtual museum is not actual. It is a potentiality for a counter-museum that uses the most interesting aspect of the museum: the encounter between and with art works arranged according to a scheme that is not identical with their making (historicism). [...] The virtual feminist museum is an open laboratory rather than a story. It is not aiming to be definitive, offering an alternative canon. It offers a series of situated readings, owned but offered to the reader as a means of sharing an excitement about the study of the visual arts that I find dampened by the heavy hand of official art historical storytelling”.

de determinados motivos, gestos ou poses pode contribuir com uma montagem e desmontagem dos gêneros, que não devem ser compreendidos como monolíticos ou a-históricos; e buscarei demonstrar, por fim, que o objeto de estudo apresentado e discutido ao longo destas páginas se configura como um material *queer* não por cindir, a todo momento, as normas, os cânones e as formas – dos corpos, *corpora* e transgressões –, mas por se inserir nas fronteiras e entraves entre mudanças e permanências, hegemonia e contra-hegemonia, masculinidade e feminilidade, erotismo e pornografia, monumento e ruína. Se a presente dissertação se pretende blasfema, é porque o seu próprio objeto de estudos exigiu dela esse estatuto.

1. O PROJETO *CHICOS*: A GÊNESE DE UMA PESQUISA

1.1 *À sua imagem e semelhança: os fotógrafos*

Figura 1 – Fábio Lamounier e Rodrigo Ladeira



Autorretrato, 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <http://www.chicos.cc/about/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

Começar a dissertação pelo autorretrato de Fábio Lamounier e Rodrigo Ladeira (Figura 1) não é uma decisão inconsciente. É uma escolha que remete à primeira publicação do Projeto *Chicos* em seu *website*, em 2015, e que enfatiza, nesses dois casos, a importância e a centralidade que ambos possuem na produção do Projeto.³⁶ Essa dissertação começa com ele por acreditar que a imagem em questão e, consequentemente,

³⁶ Saliento que, apesar de serem os principais fotógrafos e responsáveis pelo Projeto *Chicos*, Ladeira e Lamounier não se definem como artistas. Ambos se identificam, ao longo de toda a produção, como idealizadores e criadores do Projeto. Os créditos de fotógrafo, editor de vídeo ou de texto variam de acordo com cada ensaio publicado no *website* – tal qual é apresentado e discutido no subitem seguinte. Já nos materiais impressos (*Chicos: The Book* e *Chicos: Zine* vol. 1) todas as fotografias são creditadas a Ladeira e Lamounier – diferentemente das mídias digitais, em que há produção de fotógrafos colaboradores, além de ensaios realizados apenas por Lamounier e outros apenas por Ladeira.

o seu conteúdo, é potente quando se busca compreender o que é o *Chicos*, assumido tanto como fonte primária de pesquisa quanto como objeto de estudo. A Figura 1 comporta-se como um manifesto, isto é, como uma declaração das intenções estéticas, políticas e sociais, e na qual seus idealizadores apresentam os conteúdos e os anseios do que será aquela publicação. Seja pelo ambiente interno com um fundo neutro, pelo piso de madeira, pelas plantas, pelos modelos (homens dissidentes do sistema sexo/gênero), seja pela banalidade da vida privada, a primeira postagem em seu *website* apresenta, afinal, os elementos que se farão presentes ao longo da produção do Projeto *Chicos*.

Contudo, antes de propor qualquer análise, compreendo que de nada adiantaria discutir as formas, os sentidos e significados de sua produção sem ao menos traçar uma breve biografia de seus idealizadores – um recurso até então inexistente em pesquisas acadêmicas que se valem de seus trabalhos. Parafraseando a especialista em ensino de história Flavia Caimi³⁷, para entender o Projeto *Chicos* de Fábio Lamounier e Rodrigo Ladeira é preciso entender de Projeto *Chicos*, de Fábio Lamounier e de Rodrigo Ladeira. Ou seja, é preciso estar atento às diversas camadas que existem entre criador, processo de criação e criatura.

A relação entre a dupla data há mais de 15 anos, quando se conheceram no colégio. Ambos belo-horizontinos e atualmente residentes na cidade de São Paulo, Ladeira e Lamounier dividem uma série de experiências, pessoais e profissionais profundamente enredadas – seja no apartamento que compartilhavam até 2023, na empresa fundada em 2015 em sociedade³⁸, seja na particularidade de serem homens *gays*. O Projeto *Chicos* é apenas um dos frutos dessa relação.

É possível encontrar, por toda a extensão do Projeto, reiteraões veementes de que os materiais produzidos são resultados direto da militância e do olhar de cada um enquanto homens homossexuais.³⁹ Se relacionarmos a primeira fotografia, o marco zero ou pedra fundamental do Projeto *Chicos* – o ponto de partida de onde irradia e se

³⁷ CAIMI, Flavia Eloisa. O que precisa saber um professor de história? *História & Ensino*, Londrina, v. 21, n. 2, p. 105-124, jul./dez. 2015. No original da autora lê-se: “Para ensinar História a João é preciso entender de ensinar, de História e de João”, p. 111.

³⁸ A DOMA02, empresa dirigida pela dupla, é responsável por criar conteúdos audiovisuais e realizar o *marketing* digital para empresas que contratam os seus serviços. Cf. <https://doma02.com/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

³⁹ A cada material publicado, Ladeira e Lamounier desenvolvem uma descrição sobre os conteúdos, ideias e as propostas do próprio Projeto. Em *Chicos: The Book*, essa descrição é encontrada na seção que recebe o título: “Sobre”; o mesmo ocorre com o perfil do Instagram do Projeto, em que há uma seção de destaque que recebe o mesmo título. Em *Chicos: Zine* vol. 1, a descrição se encontra no anverso de um dos cartões-postais que acompanham a publicação, e no *website* do Projeto, a descrição foi publicada na seção “About”.

desenvolve a produção subsequente de Ladeira e Lamounier –, à narrativa, com tons autobiográficos, que a acompanha, essa proposição se torna ainda mais evidente:

Desde os dezesseis convivemos com o, hoje já consumado, fato de sermos homossexuais. Se nos primórdios era algo pesaroso – mais pelos outros, do que por nós mesmos –, passadas as tantas provações pessoais e sociais, e já quase dez anos depois, sempre quisemos por no papel (ou na tela) estas experiências próprias e pessoais que envolveram nossa construção da sexualidade e identidade, que hoje abraçamos com orgulho. Não só elas, mas também a consolidação de uma relação estreita que temos com o nosso próprio corpo, em meio a uma sociedade marcada por tantos machismos e padrões pré-estabelecidos de tudo.⁴⁰

Aqui se delineiam os primeiros passos para entender o Projeto *Chicos*: uma produção que busca registrar e expor narrativas de sujeitos que não se conformam ao sistema sexo/gênero. A obra de Ladeira e Lamounier é, portanto, consequência direta das subjetividades e do olhar dos próprios fotógrafos. Essa perspectiva não apresenta necessariamente algo de inovador. Em suas teorizações pioneiras a respeito da fotografia, Roland Barthes, em *A câmara clara* (1984), insiste na necessidade de compreender os agenciamentos de quem fotografa. Para Barthes, a imagem fotográfica é uma construção tanto química e física – em referência às fotografias analógicas que ele toma como objeto – quanto é também escolha e construções dos próprios fotógrafos.⁴¹

Barthes não é o único a se debruçar e teorizar sobre tais agenciamentos; no Brasil, o estudioso das fontes fotográficas Boris Kossoy apresenta esse pressuposto em toda a extensão de sua publicação.⁴² Para ele,

a eleição de um aspecto determinado – isto é, selecionado do real, com seu respectivo tratamento estético –, a preocupação na organização visual dos detalhes que compõem o assunto, bem como a exploração dos recursos oferecidos pela tecnologia: todos são fatores e configuram a atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural. O registro visual documenta, por um lado, a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens, particularmente naquelas que realiza para si mesmo enquanto forma de expressão pessoal.⁴³

Se quem fotografa recorta, escolhe e agencia a “natureza não inocente do enquadramento”, para citar Susan Sontag⁴⁴, o interesse, aqui, é apontar que a

⁴⁰ ABOUT. In: LADEIRA, Rodrigo; LAMOUNIER, Fábio. *Chicos*. [S. l.], 2015. Disponível em: <http://www.chicos.cc/about/>. Acesso em: 8 dez. 2022. Grifos meus.

⁴¹ BARTHES, Roland, *A câmara clara*: notas sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, *passim*.

⁴² Cf. KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê, 2014. p. 44; KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê, 2016. p. 28.

⁴³ KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê, 2014. p. 46.

⁴⁴ SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 124.

subjetividade que atravessa Ladeira e Lamounier e se faz presente no Projeto *Chicos* diz respeito a algo tão íntimo, e ao mesmo tempo tão público do ser humano: a sua sexualidade. Ao criarem e alimentarem o Projeto com narrativas e trajetórias de sujeitos que se compreendem em uma “extensa diagonal (dos gêneros, dos entendimentos, das experiências)”⁴⁵, isto é, sujeitos que escapam ao sistema sexo/gênero, tem-se como resultado uma obra que exprime o desejo pessoal dos fotógrafos em tornar públicas as experiências privadas de seus pares, atravessadas por marcadores sociais não heteronormativos.

De todo modo, é necessário retornar à Figura 1. A presença de Ladeira e Lamounier – nus, sem adereços, com expressões de uma indiferença despreziosa, dispostos lado a lado, atravessados por uma luz em tom neutro – constrói uma sensação de equilíbrio entre os sujeitos, uma equidade entre os fotografados, apesar da aparente altivez de Fábio, expressada pela posição de enfrentamento proposta por seus braços cruzados em oposição ao corpo mais relaxado e indiferente de Rodrigo. O Projeto *Chicos* é, portanto, fruto do trabalho de ambos e uma representação de ambos – enquanto homens que escapam às normalizações do sistema sexo/gênero, amigos, parceiros, ex-colegas de apartamento, companheiros. É interessante notar que essa construção iconográfica em torno dos criadores/idealizadores atravessa toda sua criação. Não há fotos de Rodrigo sem Fábio, nem de Fábio sem Rodrigo. Seja no *website* (Figura 1), seja em *Chicos: The Book* (Figuras 2 e 3), a dupla está sempre disposta lado a lado. Ambos os criadores são igualmente responsáveis e estão igualmente presentes/representados.

Há ainda um outro elemento presente na fotografia em questão que reforça as analogias aqui propostas: as plantas, componente que se mostrará recorrente nas fotografias do Projeto *Chicos*. Nessa imagem, especificamente, as folhagens são uma espécie popularmente conhecidas como costela-de-adão – o que remete, novamente, a essa analogia/cenário de criadores-criação-criatura, em uma chave cristã.⁴⁶ Afinal, é da Figura 1 que a proposta dos fotógrafos deixa de ser apenas ideia e se materializa, em que o “verbo se fez carne”. Ou seja, que se fez o *Chicos*.

Como uma reafirmação de autoria, acompanhada da legenda “Por Rodrigo Ladeira & Fábio Lamounier” logo na terceira página de *Chicos: The Book*, a Figura 2 enfatiza o afeto entre Ladeira e Lamounier. Ambos, como duas vênus Anadiômenas que

⁴⁵ LADEIRA, Rodrigo; LAMOUNIER, Fábio. *Chicos: The Book*. Belo Horizonte: Edição dos Autores, 2016. p. 7.

⁴⁶ Analogia que não se efetiva, posto que as folhagens não cobrem, de fato, as suas genitálias.

se elevam em meio ao mar revolto em suas brumas, com os olhos cerrados, encontram apoio um no outro.

Figura 2 – Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier



Fotógrafo não identificado, 2016. Fortaleza, CE. Fotografia impressa em papel AP fosco. 21,6 cm × 19,5 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 3.

Figura 3 – Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier



Fotógrafo não identificado, 2016. Fortaleza, CE. Fotografia impressa em papel AP fosco. 21,6 cm × 19,5 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 263.

Diferentemente da Figura 1 e da Figura 3, a Figura 2 é um dos raros momentos que há contato direto, corpo a corpo, dos dois fotógrafos. Ou seja, reitero o que foi exposto até então: a relação entre os dois está para além de uma parceria, além de uma relação de amizade, é uma troca de apoio, de afetos, mas também profissional. Afinal, mesmo em meio à agitação ao seu entorno, é da relação entre ambos que se produz calma, conforto, serenidade e, também, arte.

Por fim, retomo o que foi exposto no início desse tópico, ou seja, que o autorretrato de Lamounier e Ladeira se comporta como um manifesto. A Figura 1 é uma fotografia construída/posada, cheia de intencionalidades e, ao mesmo tempo, banal – ou ainda, *vazia e transbordante*⁴⁷, esvaziada de grandes expressões e de elementos cenográficos, e transbordante de intencionalidades, conforme apresentado até então. A fotografia não apenas expressa de onde os fotógrafos partem e aonde pretendem chegar,

⁴⁷ Com licença poética à Joan Scott, tomo emprestada uma das definições que a historiadora confere ao gênero enquanto categoria analítica. SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 49-81, p. 50.

como também traz elementos iconográficos que atravessam o Projeto *Chicos*: o ambiente interno, as plantas, o órgão sexual flácido, os objetos fotografados. Esses são alguns dos elementos que já nos dão pistas para assinalar o que está em jogo, ou o que está à mostra: as representações construídas das subjetividades e identidades dos próprios *chicos*⁴⁸, engendradas no e pelo seu sexo, nas quais a criatura é, afinal, construída à imagem e semelhança de seus próprios criadores.

1.2 No princípio, era uma publicação de e para homens gays

Lançado oficialmente em 20 de junho de 2015, o Projeto *Chicos* permanece até hoje em atividade, mesmo com uma produção consideravelmente menos intensa que nos seus dois anos iniciais (Gráfico 1). Isso se deve a um amplo leque de situações que variam desde a censura e consequente suspensão de sua conta oficial no *Instagram* em 2019 e, novamente, em 2020⁴⁹, até a dedicação dos fotógrafos a outras empreitadas, como a DOMA02. É certo também que a pandemia ocasionada pelo coronavírus SARS-CoV-2 – conhecida como covid-19 – impactou as atividades do Projeto, diminuindo-as.



Fonte: Matheus Silva Dallaqua (2023).

Somado ao fato de que esses cinco primeiros anos compreendem 2.355 imagens distribuídas em todas as suas plataformas, e mais de 182 modelos representados, parece-

⁴⁸ É importante apontar que o termo modelo fotográfico é ressignificado por Ladeira e Lamounier e assume uma nova nomenclatura: *chicos*. Garotos, rapazes, a quem o projeto retrata e se destina. Não se trata de modelos profissionais: pelo contrário, são sujeitos comuns, com suas vidas comuns – o que garante ao Projeto uma trivialidade ainda mais latente. São rapazes que, de alguma forma, cruzaram os caminhos de Ladeira e Lamounier. Destaco, também, que não há dinheiro envolvido na realização dos ensaios fotográficos, de uma parte ou de outra.

⁴⁹ A plataforma alega, de acordo com os fotógrafos, que nas duas ocasiões Ladeira e Lamounier violaram os termos de uso e diretrizes da empresa ao veicularem imagens de nudez explícita, o que é punível com o cancelamento da conta do usuário.

me que um recorte da produção no período entre 2015 e 2019 é mais que suficiente para atingir a “exaustão da fonte”. Isto é, considerando a abundância de materiais nos anos iniciais do Projeto, bem como a diminuição da produção já a partir de 2017, não há diferenças muito proeminentes após o período recortado que modificariam as interpretações e análises de seus conteúdos. Contudo, outros recortes, de outras naturezas, ainda se fazem necessários devido às dificuldades impostas por alguns dos seus suportes de divulgação – o que será discutido no subcapítulo a seguir.

Saliento que as definições de autoria no Projeto *Chicos* tendem a ser bem rígidas, principalmente em seus três anos iniciais, em que os créditos dos responsáveis pela realização dos ensaios são frequentemente identificados. Desse modo, apesar do destaque maior à produção de Ladeira e Lamounier, há ainda uma série de outros nomes envolvidos no *Chicos*, desde fotógrafos e ilustradores colaboradores até pessoas responsáveis pela tradução e diagramação dos textos e edição dos vídeos.⁵⁰

Sintetizar o *Chicos* em poucas palavras não é uma tarefa fácil, tampouco é o que proponho. A extensão de sua produção, a multiplicidade de suportes (impressos e digitais), de materiais (iconográficos e textuais) e de canais de comunicação são alguns dos empecilhos que podem dificultar essa sintetização, que à primeira vista pode soar titânica uma vez que cada um desses suportes e materiais exigem fundamentações teórico-metodológicas próprias, por se tratar de tipologias distintas de fontes de estudo. Contudo, com certos cuidados e rigor, é possível encontrar indícios do que é o Projeto nas próprias palavras de Ladeira e Lamounier:

O “Chicos” é um projeto/publicação de arte, gay e independente, que busca essa pluralidade por meios de registros que nós dois realizamos, e também de colaboradores que dialoguem com este tema. Um olhar de dentro da história e experiência individual de cada participante gay. Emprestado do espanhol e dos “Franciscos”, o projeto será composto de entrevistas + ensaios: todos relacionados com a experiência pessoal e coletiva do que somos no dia-a-dia, o nosso corpo, nossas descobertas e opiniões.⁵¹

E ainda:

O Chicos já não é mais o embrião de um ano atrás, que começou tímido

⁵⁰ Destaco Guilherme Santiago, responsável pela edição dos vídeos, que é mencionado em 61 dos 148 ensaios publicados no *website* entre 2015-2019. Outros nomes mais recorrentes são: Rilbert Andrade, fotógrafo colaborador, responsável por 6 ensaios e 1 texto, e Tulio Barnabé, tradutor de 4 ensaios. Os demais 31 casos são de pessoas mencionadas apenas uma ou duas vezes.

⁵¹ ABOUT. In: LADEIRA, Rodrigo; LAMOUNIER, Fábio. *Chicos*. [S. l.], 2015. Disponível em: <http://www.chicos.cc/about/>. Acesso em: 12 jan. 2023. Grifos do autor.

com a ideia de ser uma publicação gay (e sobre homens gays). Em suma, o Projeto ainda é sobre experiências e sobre como cada um destes participantes se enxerga dentro da própria sexualidade, identidade e do próprio corpo. Mas, mais do que isso, tornou-se aos poucos, algo que extrapola esse “ser” individual para adotar um valor mais coletivo. Um valor, principalmente, de compreensão mútua. De empatia.

Pensávamos em realizar algo que expusesse as dores, fraquezas, conquistas, lutas e as relações familiares e sociais de cada um, relações estas estampadas nos tantos e diferentes corpos nus dos “Chicos”. Queríamos algo que falasse, ainda que como um recorte tão ínfimo, um pouco do nosso universo [...] e como ele se dá mesmo às bordas do mundo dito comum (heteronormativo). Pisamos no mesmo solo, mas o habitamos de forma diferente; as fronteiras do que se diz sobre sexualidade e identidade não cabem em caixas ou pequenos rótulos: “gay”, “mulher”, “feminino”, “masculino”. Parafraseando outro chico, talvez o sentido real do que fazemos aqui seja a possibilidade de enxergar essas pessoas que *entrevistamos* dentro de uma extensa diagonal (dos gêneros, dos entendimentos, das experiências) – que, como qualquer linha, desenvolve-se de forma infinita. Não há limites para o que somos hoje e seremos amanhã. Somos feitos de tudo que vivenciamos.

Talvez o projeto ainda seja em essência o que pensamos no início; o que ele adquiriu foram outros ramos. Cresceu como árvore. Uma espécie incomum, diríamos: feita de várias sementes, diferentes germinações, cores, tamanhos. Ele não fala somente do homem gay, mas de pessoas – com suas interpretações temporais (não somos ingênuos: o livro em suas mãos já é sobre ontem), do que são e de como se veem. Estamos nesse emaranhado complexo da sexualidade, do corpo, do gênero, mas no subjetivo simples de ser o que são. E ser leva uma vida.⁵²

É recorrente em sua produção os autores oferecerem definições sobre o que é o *Chicos*. O primeiro trecho é um excerto da primeira publicação do Projeto que acompanha a Figura 1 no *website*, sendo mais conciso e objetivo. Nele se encontram respostas para uma série de questionamentos que podem surgir quando uma nova ideia é apresentada – o quê, quem, onde, como, por quê. De forma sucinta, os fotógrafos já dão as bases para entender o que será esse novo projeto que ambos idealizaram, e como pretendiam conduzi-lo.

Já o segundo trecho, publicado um ano após o anterior em uma apresentação expandida em *Chicos: The Book*, que recebe o título *Sobre*, Ladeira e Lamounier se permitem não apenas divagar mais, mas também rever e reinterpretar o próprio trabalho após ele ter se desenvolvido. Com tons mais poéticos, em *Chicos: The Book*, os fotógrafos rememoram acontecimentos que os marcaram durante o processo de constituição da obra – como os ensaios realizados com os modelos Isac Bento e Sérgio Klisman que se definem

⁵² SOBRE. In: LADEIRA, Rodrigo; LAMOUNIER, Fábio. *Chicos: The Book*. Belo Horizonte: Edição dos Autores, 2016. p. 7. Grifos do autor.

como uma “*extensa diagonal (dos gêneros, dos entendimentos, das experiências)*”. Nesse momento de sua produção, as explicações antes sintéticas tomam outros caminhos, recebem outros enfoques. Não é mais apenas um “*projeto/publicação de arte, gay e independente*”, é, também, um trabalho “*De empatia*”. Algo muito mais ambicioso, os fotógrafos distanciam-se da ideia inicial, tratando-a como um estágio prematuro, ou embrionário, que depois de um tempo “*creceu como árvore*”, ou seja, que se mostrou diferente e mais denso. Isto é, o formato, as narrativas e as histórias de vida dos *chicos*, e os seus conteúdos, provaram ser mais complexos do que se imaginava inicialmente. Assim, há nas intenções que norteiam a produção um interesse até mesmo memorialístico de registrar, preservar e salvaguardar essas memórias e narrativas.

A particularidade do Projeto *Chicos*, e o que o destaca dentre as demais produções desse período e desse tipo apresentadas a seguir, deve-se principalmente à sua pluralidade de materiais – visuais e textuais –, de suportes e do interesse pelas narrativas e histórias de vida dos modelos “registrados”. Entre todos os demais projetos e fotógrafos, o Projeto *Chicos* é o único que mantém um *website* próprio com acesso gratuito, mídias sociais e produções impressas concomitantemente, além de ser o único a ter um livro com as dimensões de *Chicos: The Book*.⁵³ Consequentemente, destaco que esta dissertação é o estudo de um caso dentro dessa produção mais ampla.

O ano de 2013 pode ser tido como um marco temporal importante para a produção e divulgação de trabalhos semelhantes ao *Chicos* em nível internacional devido à criação, por um brasileiro, do *Pornceptual*. Sediado na Europa, o *Pornceptual* se posiciona como um veículo de divulgação do trabalho de artistas, fotógrafos, atores e atrizes pornô, de diversos países, que buscam se reapropriar da pornografia “clássica”, ressignificando-a e questionando-a, de modo a torná-la mais inclusiva ou menos controversa.⁵⁴ Além disso, a plataforma é responsável pela realização de festas periódicas de “sexo livre”, além de organizar e vender *Magazines* com conteúdos dos produtores e produtoras veiculados no portal, e itens e objetos típicos da cultura sadomasoquista.⁵⁵

⁵³ Que será apresentado e discutido no subcapítulo seguinte.

⁵⁴ Uma discussão mais aprofundada sobre a pornografia pode ser encontrada no subcapítulo 2.2 desta dissertação. Para mais informações sobre a complexa rede da produção pornográfica, atravessada por estigmatizações, sexismo, racismo e violências, cf. WILLIAMS, Linda (ed.). *Porn studies*. Chicago: Duke University Press, 2004; DESPENTES, Virginie. Pornofeiticeiras. In: DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Tradução de Márcia Bechara. São Paulo: n-1, 2016. p. 75-91.; PRECIADO, Paul B. Museu, lixo urbano e pornografia. Tradução de Bryan Willian Axt. *Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 8, p. 20-31, nov. 2017-abr.2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/23686/15518>. Acesso em: 12 jan. 2023.

⁵⁵ Disponível em: <http://pornceptual.com/>. Acesso em: 29 out. 2020.

Em 2017, Ladeira e Lamounier foram convidados pela plataforma para produzirem um ensaio que comporia uma edição voltada especialmente à discussão de diferentes formas de prazer e de fetiches. O ensaio realizado com o *chico* Gabriel Dutra – que rendeu 11 fotografias no *website*, além de outras 2 inéditas em *Chicos: The Book* – apresenta o que os fotógrafos nomearam por *Amazophilia*, ou, “a busca por prazer através de plantas tropicais”.⁵⁶ Esse ensaio, além de ter proporcionado a Ladeira e Lamounier projeção internacional, é um dos que mais contém sentidos eróticos ou provocativos.⁵⁷

No ano seguinte, em 2014, foi lançada, em nível nacional, a primeira edição da revista *Snaps fanzine* do fotógrafo peruano erradicado no Brasil Gianfranco Briceño. Ao longo das cinco edições da revista, considerada uma das pioneiras da área, Briceño se propôs a fotografar homens nus, em cenas de intimidades. Seu trabalho é um dos que possui maior relação com o Projeto *Chicos*, o que garantiu citações e trocas de elogios entre os fotógrafos. De fato, seu trabalho é um dos poucos dessa produção dos anos 2010 a serem mencionados por Ladeira e Lamounier em algum dos canais de seu Projeto.

Em 2015, ano de lançamento do Projeto *Chicos*, eram lançadas simultaneamente no Brasil: a *Dot zine*, de João Peroni, inspirada nas fotografias de Alair Gomes; a *Nin Magazine*, uma revista de nus tanto masculinos quanto femininos curada por duas mulheres, Alice Galeffi e Leticia Gicovate; e a *Flsh Mag*, um coletivo idealizado por João Maciel e Rafael Medina que publica ensaios fotográficos eróticos, além de organizar festas de sexo livre. Desde então, é possível notar um aumento exponencial de outros projetos fotográficos de nus masculinos: Revista *Natus* (2017), de Anderson Zomer, que já conta com quatro edições impressas e três digitais; *Nudus Magazine* (2016), que está em sua nona publicação impressa, de André Carlos; *The Lonely Project* (2016), de Ricardo Rico; Projeto Individual (2017), de Naur Cavalcante; *MPZ – Motta Porn Zine* (2018), *Euro Zine* (2019), *BraZine* (2020), *DutchZine* (2020), *Truecolorszine* (2021), *Les garçons attachées (sic)* (2022), todos de Fábio DaMotta; *Grand Hotel Studio – Turn off the light* (2019), de André Moreira; além de *KCT Private Club* (2016) e *Uncut fanzine* (2017), ambos de Gianfranco Briceño.⁵⁸

⁵⁶ Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/gabriel-3/>. Acesso em: 2 nov. 2020.

⁵⁷ Uma discussão mais aprofundada sobre os tangenciamentos e os entraves entre erotismos, nudez e pornografia será desenvolvida no capítulo 2 desta dissertação.

⁵⁸ Vale destacar que todos os projetos citados são exemplos brasileiros que possuem alguma forma de venda de seus conteúdos, seja por meio digital ou impresso. Há ainda uma série de outros projetos e fotógrafos que também se dedicam a fotografar corpos nus, mas sem monetizar seu trabalho.

Contudo, o que separa a produção de Ladeira e Lamounier das demais é a união de fontes visuais e textuais, além do interesse pelas agências e narrativas de seus modelos fotográficos. Mesmo que o *Chicos* não seja o único a produzir conteúdos que refletem e tensionam as relações e os olhares para os corpos, gêneros e sexualidades, e faça parte de um amplo fenômeno alavancado pelos usos das novas tecnologias da comunicação e informação, Ladeira e Lamounier propõem outros olhares e objetivos para seu Projeto.

Quanto à escolha dos modelos, ao traçarem o itinerário das cidades visitadas e os *chicos* fotografados durante o processo de construção do *Chicos: The Book*, os fotógrafos afirmam:

Começamos com amigos e conhecidos. Muito porque suávamos frio só de propor a ideia de fotografar quem não fosse extremamente próximo – pelo simples medo do não, atrelado a todo o imaginário negativo que permeia (permeava, hoje) a sugestão do nu. Entre não e sins, clicamos os primeiros rapazes.⁵⁹

Sendo assim, fica claro que parte considerável dos modelos escolhidos para compor o Projeto *Chicos* se conecta diretamente à vida e às trajetórias de Ladeira e de Lamounier. A partir dessa situação, um apontamento se faz necessário: em entrevista realizada pelo jornal francês *Gai Pied* em 1981⁶⁰, Michel Foucault avaliava a possibilidade e a necessidade de se pensar um modo de vida homossexual, isto é, rearranjar os laços de sociabilidades relacionais da matriz conjugal heterossexual-binária e compreender as mutações que ocorrem nos relacionamentos não heterocentrados. A linha de raciocínio traçada por Foucault foi expandida posteriormente por antropólogos que interpretaram os laços afetivos e as *famílias por escolhas* nos chamados *guetos gays* norte-americanos.⁶¹

Em oposição aos laços familiares por consanguinidade, as *famílias por escolhas* são formadas por sujeitos *exilados do parentesco* heterossexual, em referência a Kath Weston⁶², que estabelecem conexões não biológicas, transformando os significados do conceito de parentesco desenvolvido na sociedade ocidental contemporânea e discutido

⁵⁹ LADEIRA, Rodrigo; LAMOUNIER, Fábio. *Chicos: The Book*. Belo Horizonte: Edição dos Autores, 2016. p. 60.

⁶⁰ FOUCAULT, Michel. De l'amitié comme mode de vie. [Entrevista concedida a:] R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux. *Gai Pied*, n. 25, p. 38-39, avril 1981.

⁶¹ Cf. DONAVON, Catherine; HEAPHY, Brian; WEEKS, Jeffrey. *Same sex intimacies: Families of choice and other life experiments*. London/New York: Routledge, 2001; ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Tradução de Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008; WESTON, Kath. *Families We Choose: Lesbians, Gays, Kinship*. New York: Columbia University Press, 1991.

⁶²Cf. WESTON, Kath. *Families We Choose: Lesbians, Gays, Kinship*. New York: Columbia University Press, 1991 e PARIS is burning. Direção e produção de Jennie Livingston. Burbank: Miramax Home Entertainment, 1990. Documentário. (71 min).

pela antropologia. De acordo com Donavon, Heaphy e Weeks, essas relações se baseiam numa *ética da amizade* – estrutura chave sobre a qual as sociabilidades não heterossexuais contemporâneas e um modo de vida *gay* se fundamentam. Ao se valer de uma autonomia individual, somada ao envolvimento mútuo entre os sujeitos, essa *ética da amizade* constituiria a vida e os laços íntimos daqueles que são marginalizados institucionalmente em oposição aos laços formados por consanguinidade nas sociedades ocidentais.

Trata-se, assim, para os autores, de uma referência prática a um modo de vida homossexual tal qual Foucault defendia em teoria. Contudo, convém destacar que esse envolvimento mútuo e a constituição de laços de afetividade e sociabilidade entre os sujeitos, conforme apontam Donavon, Heaphy e Weeks, são formados por afinidade entre aqueles que possuem trajetórias e atravessamentos semelhantes. Há, portanto, uma série de fatores anteriores que predis põem e atravessam a constituição dessas sociabilidades, que “incluem classe social, mobilidade social, ocupação, interesses por lazeres, diferenças de gênero, categorizações étnicas e raciais, idade e assim por diante”.⁶³

Apresento essa conexão por se tratar de uma questão levantada no decorrer do Projeto *Chicos* tanto por consumidores quanto pelos próprios fotógrafos: “[...] resolvemos mudar o encontro com os *chicos* do projeto pela primeira vez, em vez de esperarmos o contato de quem fosse interessado, decidimos trazer o recorte para o que fosse mais faltoso; em torno das minorias de cor, vivência e corpo”.⁶⁴ A questão da representatividade se tornou um problema para os fotógrafos logo nos primeiros meses do Projeto. Ao receberem diversas críticas devido à presença massiva de modelos brancos, de classes média e alta e que correspondiam a um determinado padrão estético e corpóreo, Ladeira e Lamounier posicionaram-se em uma carta aberta publicada no *website* em 27 de julho de 2015, um mês após a criação da plataforma. Endereçada às críticas que recebiam por até então não estarem atentos às diversidades de corpos, étnica, de gênero ou sexualidade, os fotógrafos aproveitaram esse espaço para divulgar e convidar outros sujeitos que tivessem interesse em ser fotografados/registrados, e reiteraram que não havia uma seleção dos modelos – todos que se interessassem em participar (e fosse possível fazer o ensaio) eram registrados. Isto é, mesmo após deixarem de fotografar apenas seus amigos

⁶³ DONAVON, Catherine; HEAPHY, Brian; WEEKS, Jeffrey. The friendship ethic. In: DONAVON, Catherine; HEAPHY, Brian; WEEKS, Jeffrey. *Same sex intimacies: Families of choice and other life experiments*. London/New York: Routledge, 2001. p. 62. “These factors include social class, social mobility, occupational status, leisure interests, gender differences, ethnic and racial categorisations, age, and so forth.”

⁶⁴ LADEIRA, Rodrigo; LAMOUNIER, Fábio. *Chicos: The Book*. Belo Horizonte: Edição dos Autores, 2016. p.26.

e conhecidos e incluírem outros *chicos* que os buscavam com o interesse em participar do Projeto, havia certas ausências – como de corpos negros, não cisgêneros e de pessoas com deficiência. Desse modo, quando Ladeira e Lamounier afirmam que “começamos com amigos e conhecidos”⁶⁵ e, em decorrência das críticas, fizeram alterações para tornar o Projeto mais inclusivo, confirmam-se as teorizações de Weeks, Donavon e Heaphy acima apresentadas.

Essa especificidade de um *modo de vida homossexual* e de uma *ética da amizade* possibilita até mesmo compreender mais a fundo a natureza da relação entre Ladeira e Lamounier, evitando que o Projeto *Chicos* seja compreendido como uma obra de um *casal de artistas*.⁶⁶ Esse conceito, apresentado por Whitney Chadwick e Isabelle de Courtivron em *Significant Others*⁶⁷, no qual as organizadoras buscam expor as nuances e particularidade de um relacionamento afetivo/sexual entre artistas, traz grandes ganhos para a história da arte. Isso se deve ao fato de que, ao compreenderem uma obra enquanto efeito das trocas e sociabilidades próprias de um relacionamento conjugal, e não a partir da noção de genialidade individual do artista, Chadwick e Courtivron cunham um conceito de grande relevância, mas também de difícil aplicabilidade em cenários que escapam ao recorte por elas estabelecido: “[...] *casais* que compartilham uma parceria sexual e também criativa. Isso, é claro, não implica necessariamente em casamento ou vínculo heterossexual”.⁶⁸ A ênfase conferida a “*couples*” – casais – é no mínimo problemática para realidades homossexuais, especificamente como é o caso de Ladeira e Lamounier. A relação entre ambos é afinal uma relação entre sócios, por vezes colegas de apartamento, mas também uma relação de amizade, não a de um *casal* – atrelado a um conceito/matriz heterossexual. Contudo, tampouco é uma amizade qualquer; mas uma relação constituída especificamente a partir da particularidade de ambos serem homens *gays*: uma *amizade queer*.⁶⁹ Ou seja, a relação entre Ladeira e Lamounier não se configura como a de um casal afetivo-sexual, tal qual o recorte proposto por Chadwick e Courtivron.

⁶⁵ LADEIRA, Rodrigo; LAMOUNIER, Fábio. *Chicos: The Book*. Belo Horizonte: Edição dos Autores, 2016. p. 12.

⁶⁶ A breve apresentação do conceito cunhado por Chadwick e Courtivron fez-se necessária pois, em mais de uma ocasião, foi-me questionado/sugerido compreender a obra de Ladeira e de Lamounier sob a ótica das autoras.

⁶⁷ CHADWICK, Whitney; COURTIVRON, Isabella. *Significant Others: Creativity & Intimate Partnership*. London: Thames & Hudson, 2018.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 12. “[...] *couples* who have shared a sexual as well as creative partnership. This, of course, does not necessarily imply marriage or heterosexual bonding”.

⁶⁹ O termo *queer* é utilizado, nesse caso, para denotar algo desviante, fronteiro de uma matriz heterossexual, assim como apontado na Introdução, n. 2. Uma *amizade queer* é, desse modo, uma amizade construída a partir da particularidade de ambas as partes não serem heterossexuais e que se desenvolve por

Por fim, a última questão a ser desenvolvida neste subcapítulo diz respeito aos limites entre militância/arte e trabalho no Projeto *Chicos*. A empresa de produção audiovisual DOMA02 detém a maior parte dos retornos financeiros de Ladeira e Lamounier e, por consequência, desde 2017, recebe maior dedicação por parte dos fotógrafos. Isso, contudo, não abre brechas para enquadrar o Projeto *Chicos* como um *hobby*, ou então como uma militância pessoal, meramente. Afinal, mesmo que o retorno financeiro seja pequeno em comparação ao das demais produções dos sócios, ele existe pelas vendas de produtos impressos do Projeto em sua loja virtual.

Esse apontamento nos serve para pensar que, apesar de carregar um desejo dos fotógrafos enquanto homens *gays* que buscam expor narrativas de sujeitos marginalizados por seus corpos, gêneros ou sexualidades desviantes, o Projeto *Chicos* é monetizado. Logo, insere-se num circuito mercadológico. A obra de Ladeira e Lamounier, assim, como as demais supracitadas, não é resultado apenas de uma militância altruística dos fotógrafos; é também trabalho e retorno financeiro.⁷⁰

A filósofa estadunidense Nancy Fraser, em suas análises do movimento feminista de segunda onda em perspectiva à história do capitalismo nos séculos XX e XXI, afirma que em determinado momento os movimentos sociais deixam de lado filosofias de cunho mais socialistas ou marxistas e passam a adotar discursos próprios do neoliberalismo.⁷¹ De acordo com a filósofa, a ausência de transformações efetivas nas instituições, a despeito da notável transformação cultural das *mentalités* quanto aos avanços das políticas de igualdade, possibilita estruturar a hipótese segundo a qual as mudanças não partem dos movimentos sociais, mas do capitalismo neoliberal. Fraser argumenta que, ao se apropriar das lutas e dos discursos das feministas de segunda onda por meio de uma incorporação seletiva de seus ideais, o neoliberalismo ressignificou os

sociabilidades e relacionabilidades próprias. Cf. CORNEJO, Giancarlo. Por uma pedagogia queer da amizade. Tradução de Juliana Frota da Justa Coelho. *Áskesis*, v. 4, n. 1, p. 130-142, 2015.

⁷⁰ Contudo, devo destacar que as relações de trabalho que envolvem a profissão de modelo fotográfico (ser remunerado por e para ser fotografado) no Projeto *Chicos* (e também em alguns dos demais mencionados anteriormente) assumem outra postura. Sendo assim, como é próprio a esse gênero, há projetos/fotógrafos/publicações que fazem uma seleção prévia das pessoas que serão fotografadas, mas que não recebem algum tipo de retorno financeiro por isso, e outros em que é o próprio modelo que arca com os custos da realização de um ensaio. Por outro lado, a realização dos ensaios e exposição de seus materiais produzem retorno não necessariamente monetário, mas medido em termos de prestígio. Isto é, uma produção de capital simbólico dentre a militância LGBTQIA+ e do próprio “meio *gay*”, que reverte tanto aos fotógrafos (por produzirem esses materiais) quanto aos fotografados (por terem suas narrativas e imagem expostas) para o público que consome esses materiais.

⁷¹ FRASER, Nancy. Feminismo, capitalismo e a astúcia da história. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Tradução de Anselmo da Costa Filho e Sávio Cavalcante. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 25-46.

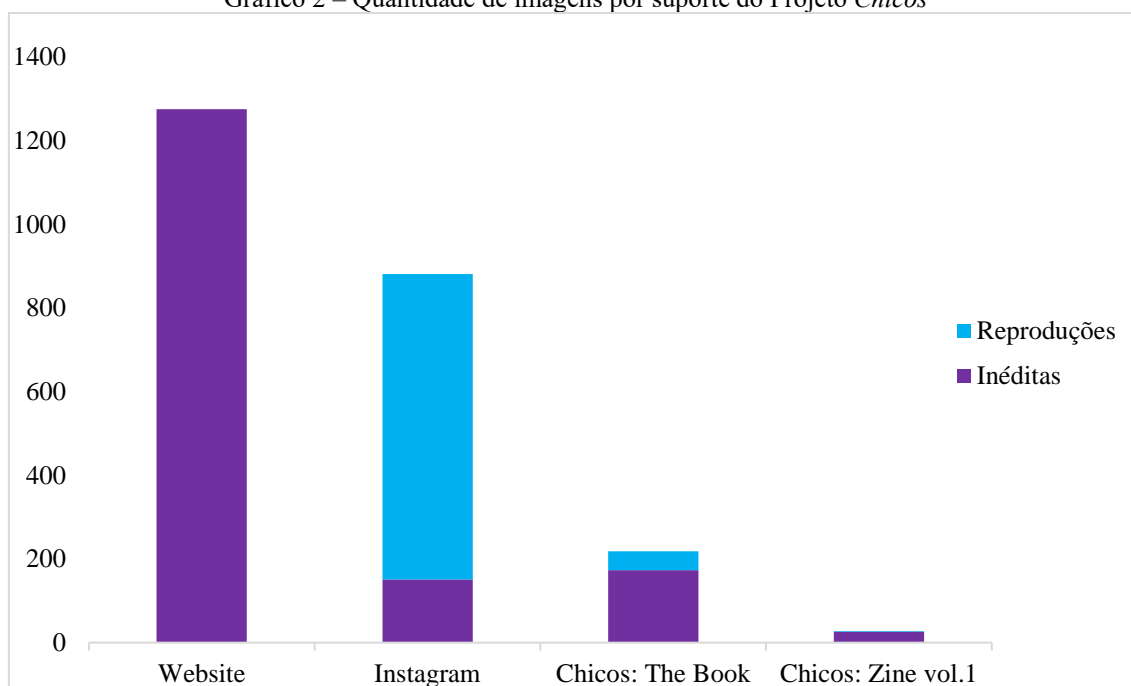
propósitos do movimento e impossibilitou transformações efetivas.

Apresento essa discussão por ser sintomático pensar que as lógicas de produção da militância envolvida não apenas no *Chicos*, mas em todo o movimento de repensar os corpos, os sexos, os gêneros e os padrões estéticos, estão fortemente atreladas a relações de trabalho, capital, lucro, além de muitas vezes veicularem e exaltarem trajetórias e lutas individualistas, que corroboram discursos e práticas meritocráticas e neoliberais de superação pessoal.⁷²

1.3 Crescei e multiplicai-vos: as materializações do Projeto *Chicos*

O projeto de Ladeira e Lamounier tem sua produção dividida entre diferentes plataformas, tanto físicas quanto digitais, como mencionado. Neste subcapítulo, desenvolvo uma descrição dessas plataformas, destacando o que diferencia umas das outras, e dos conteúdos presentes em cada uma delas, além de levantar dados quantitativos dessa produção.

Gráfico 2 – Quantidade de imagens por suporte do Projeto *Chicos*



Fonte: Matheus Silva Dallaqua (2019).

Tomar o Projeto *Chicos* como objeto de pesquisa implica lidar com sua

⁷² FRASER, Nancy. Feminismo, capitalismo e a astúcia da história. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Tradução de Anselmo da Costa Filho e Sávio Cavalcante. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 25-46, *passim*.

diversidade de suportes e materiais, uma vez que dedicar-se apenas a determinados recortes arbitrários da produção impede de visualizá-lo e analisá-lo de modo mais global. O objeto de estudo desta dissertação é, afinal, o Projeto *Chicos*, e não apenas a produção digital ou impressa de Ladeira e Lamounier. Isso implica uma maior fluidez e comunicação entre os suportes, não engessados em si mesmos.

O historiador da arte e de literatura norte-americano W. J. T. Mitchell, além de criticar uma suposta pureza dos meios – imagem ou texto entendidos de modo ensimesmado – dentro da academia, condena as formas com que os estudos que lidam com suportes distintos geralmente são conduzidos. Para Mitchell, muito além de uma simples comparação entre imagem e texto, é imperativo que os suportes sejam entendidos em suas relações, isto é, deve-se estar atento aos motivos que os levaram a ser justapostos, mixados, entrelaçados, para entender quais os efeitos que essa relação produz. Estudos que lidam com uma multiplicidade de materiais, como o Projeto *Chicos*, dessa forma, devem extrapolar análises que compreendem uma simples relação de similitude/analogia entre os suportes. Os textos não apenas descrevem ou narram as imagens, do mesmo modo que as imagens não apenas ilustram ou exemplificam os textos. A abordagem proposta não implica, contudo, que não serão enfatizados um ou outro suporte/material ao longo desta dissertação. As imagens, tanto no Projeto quanto no presente texto, recebem uma atenção maior e mais aprofundada não apenas por serem predominantes quantitativamente, mas também pelo destaque que elas possuem nos diferentes suportes do Projeto *Chicos*. Mesmo que se detenha mais em questões iconográficas, nesta dissertação os suportes textuais também acompanharão, guardada as devidas proporções, as análises propostas.⁷³

Destaco, também, que o *website* do Projeto *Chicos*, nesta dissertação, possui uma relevância por vezes maior que os demais suportes de sua divulgação. Isso se dá por um motivo simples: nele concentra-se uma quantidade superior de materiais disponíveis, gratuitamente, para análise – desde fotografias até textos dos fotógrafos na íntegra, além de vídeos de entrevistas dos *chicos*. Ademais, parte dos conteúdos dos demais suportes do Projeto contém imagens que também estão presentes no próprio *website* (vide o Gráfico 2). Isto é, o *website* configura-se como um canal primeiro de divulgação do Projeto, que posteriormente é difundido aos demais.

⁷³ MITCHELL, W. J. T. Beyond comparison: Picture, text and method. In: MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1995. p. 83-107.

❖ <http://chicos.cc> – o *website*

O *website* do Projeto, criado em 2015, é de acesso gratuito, com uma única restrição etária, redigida em inglês, à qual o usuário deve responder se é maior de 18 anos ou não. A Figura 4, que acompanha a restrição, faz as vezes de um pano de fundo para a página, além de servir como um indício de seus conteúdos. Diferentemente da Figura 1, a primeira postagem, a Figura 4 não traz o rosto dos modelos ou sequer o nome deles. O que prevalece na imagem, construído pelos tons neutros e ausência de elementos cenográficos, recai justamente sobre a genital dos modelos – nesse caso, homens, cisgêneros, nus. Isso implica mostrar, de antemão, que o Projeto *Chicos* lida com uma temática “sensível” ao abordar temas como a nudez.⁷⁴

Figura 4 – Imagem inicial do *website* (Vitor e Rainier)



Fotógrafo não identificado, 2018. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <http://www.chicos.cc>. Acesso em: 11 jan. 2023.

A ausência de identificação dos modelos, reforçada pelo enquadramento que recorta o rosto deles, e o logotipo do Projeto que sobrepõe um dos corpos, revela que o *Chicos* não é sobre uma única pessoa, ou um único *chico*. O Projeto se constitui, afinal, a partir de uma pluralidade de corpos. Como apontam Ladeira e Lamounier: “[o *Chicos*] tornou-se, aos poucos, algo que extrapola esse ‘ser’ individual para adotar um valor mais

⁷⁴ De fato, a página inicial se assemelha a páginas de canais produtores e divulgadores de conteúdo erótico/pornográfico.

coletivo. Um valor, principalmente de compreensão mútua”.⁷⁵ O que resta é questionar que pluralidade é essa, uma vez que ambos são brancos, magros, com poucos pelos espalhados pelo corpo, concentrados, principalmente, na pélvis dos rapazes. O “cartão de visitas” do Projeto é praticamente uma apologia à juventude homossexual branca.

Outro elemento presente na Figura 4, e que quebra com o aspecto de rigidez total que ela transmite, é o tímido tocar das mãos entre Vitor e Rainer. Os dois *chicos* estão dispostos quase que simetricamente contra a parede, eretos, sem realizar algum movimento muito elaborado. O corpo à esquerda do observador, posicionado mais à frente, escapa da sobreposição de informações e textos da imagem, além de se impor sutilmente, o que poderia levantar algumas provocações, como o fato de ele ter um corpo mais masculinizado que o da direita – com unhas compridas e pintadas com esmalte –, além de ter um órgão sexual maior. Sua mão esquerda toca e se sobrepõe à mão direita de seu parceiro, estabelecendo uma hierarquia muito sutil, talvez até inconsciente, ou pelo menos não proposital. Mas, justamente por isso, muito reveladora.

Por sua vez, para retornar às questões práticas da plataforma, caso o usuário selecione a opção que presume não ser maior de 18 anos, ele é redirecionado para a página inicial do *Google*; do contrário, é encaminhado para a seção *Home* do *website* – o *feed* das postagens organizadas de modo decrescente a partir das datas de publicação. Com um fundo preto, tipografia em branco e alguns detalhes em amarelo, o *website* constrói uma imagem que se pretende mais neutra ou objetiva; o que se destaca, afinal, são os seus conteúdos, dispostos em seis seções⁷⁶ que podem ser encontradas no “cabeçalho” da página:

1. *Chicos*: a seção *home/feed* de publicações;
2. *About*: uma breve descrição do projeto, escrita por Ladeira e Lamounier em 2015 e também traduzida para o inglês, que é acompanhada da Figura 1;
3. *Los chicos*: nessa seção, encontram-se miniaturas de fotografias (*thumbnails*) dos ensaios acompanhadas pelos nomes dos modelos dispostos lado a lado, seguindo uma

⁷⁵ LADEIRA, Rodrigo; LAMOUNIER, Fábio. *Chicos: The Book*. Belo Horizonte: Edição dos Autores, 2016. p. 7.

⁷⁶ Há, ainda, uma sétima seção, que não consta na página inicial. Nela são apresentados os responsáveis e os colaboradores do Projeto *Chicos* – de fotógrafos a *videomakers* e ilustradores –, além de contar com uma pequena biografia de cada um. Contudo, os conteúdos dessa seção não foram concluídos (de fato, apenas uma curta biografia de Fábio Lamounier e de alguns dos colaboradores foram publicadas, nem mesmo a de Rodrigo Ladeira encontra-se disponível). CONTRIBUTORS. In: LADEIRA, Rodrigo; LAMOUNIER, Fábio. *Chicos*. [S. l.], 2015. Disponível em: <http://www.chicos.cc/contributors/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

média de 24 por página. Cada miniatura é um *link* de acesso ao respectivo ensaio do respectivo *chico*;

4. Loja: plataforma *online* para compra dos produtos do Projeto, sendo que atualmente todos encontram-se esgotados;

5. *Get in touch*: informações de contato dos fotógrafos para possíveis colaboradores e parceiros enviarem seus materiais (que podem variar entre textos, fotografias, vídeos, ilustrações ou áudios, mas que dialoguem com a temática proposta pelo Projeto).

6. Por fim, uma guia de busca.

No rodapé da página, há algumas sugestões de palavras-chave para busca – sendo geralmente nome de cidades ou de alguns *chicos* e colaboradores –, além de *links* de acesso para as redes sociais do Projeto: *Facebook*, *Vimeo* e *Tumblr*. Também é possível encontrar, no rodapé, um campo para assinatura da *newsletter* do *website*, através do qual é possível receber, no *e-mail* pessoal, notificações de novas publicações. As postagens do *website* também variam em conteúdo. Além dos ensaios dos *chicos*, há publicações de convites de festas realizadas para divulgação do Projeto ou da venda de seus produtos, *playlists* de músicas criadas pelos fotógrafos ou por amigos parceiros, além de informativos sobre as publicações impressas do Projeto e notas de esclarecimento.

De modo geral, as publicações dos ensaios seguem uma padronização: o título, em destaque, em caixa-alta e em fonte com corpo grande, a partir do primeiro nome do(s) *chico(s)* de cada ensaio, acompanhado de informações básicas, como dia da postagem e créditos (do(s) fotógrafo(s) e dos responsáveis pelo texto, pelo vídeo, pela tradução ou ilustração). Em seguida, textos e imagens se justapõem; geralmente, inicia-se com uma narrativa do fotógrafo responsável, que discute como foi o processo do contato com o modelo, ou fornece informações sobre como o ensaio decorreu, além de trazer citações de frases ou pensamentos dos próprios *chicos*. Em alguns casos, especialmente entre 2015 e 2017, também é possível encontrar, ao longo das páginas, vídeos curtos, com duração máxima de 5 minutos, em que o *chico* registrado responde a algumas perguntas referentes às suas experiências pessoais atravessadas por sua sexualidade e gênero. Ao final da página há uma seção de interação onde os consumidores podem deixar comentários ou fazer alguma reflexão.

Todos os comentários no *website* são públicos. Eles podem ser curtidos e, inclusive, respondidos por outros consumidores e pelos próprios fotógrafos. Esta dissertação não se dedicará a analisar esses comentários por entender que se trata de uma

outra discussão: a da recepção do Projeto, um domínio que demandaria abordagens teórico-metodológicas para além das utilizadas nesta dissertação.

Tabela 2 – A autoria no *website*

Responsável	Fotografia	Texto	Vídeo
Fábio Lamounier e Rodrigo Ladeira	57	1	-
Apenas Fábio Lamounier	23	45	7
Apenas Rodrigo Ladeira	39	39	5
Rilbert Andrade	6	1	-
Guilherme Santiago	-	1	58
Sem informação	11	51	-

Fonte: Matheus Silva Dallaqua (2019).

No período estudado, de 2015 a 2019, há 146 ensaios publicados de 152 *chicos* diferentes. É interessante destacar que, apesar da padronização apresentada de grande parte dos ensaios, nem todos seguem-na à risca: há vários casos em que os créditos ou estão incompletos, ou estão ausentes. Os únicos dados que se tem um maior cuidado em creditar são: fotógrafo, texto e vídeo (vide Tabela 2). Os ensaios também variam em relação ao número de imagens, de 2 a 15 – sendo uma média aproximada de 8,71 imagens para cada publicação.

❖ *Chicos: The Book*

De grandes dimensões (27 cm × 22 cm × 3,5 cm), impresso em papel AP fosco e de capa dura com laminação fosca, o livro reúne, em suas 304 páginas, uma série de materiais distintos registrados no decorrer do primeiro ano do Projeto. *Chicos: The Book* (Figura 5) foi lançado utilizando os recursos de uma campanha de financiamento coletivo – *crowdfunding* – em 2016, e teve sua venda continuada após o fim da campanha de arrecadação, na loja *online* do Projeto, com uma faixa de preço que variava entre 120 e 150 reais.

O livro é composto de 207 imagens fotográficas, contando-se a capa e a contracapa, de 127 *chicos*. Há 8 ilustrações (3 de Diego Cernohovsky, 3 de Antônio Lucas e 2 de Ritchelly Oliveira), 4 colagens de Molokid e 17 gradientes e texturas retiradas da base de dados *Folkert Gorter*. Estão presentes também a Figura 2 e a Figura 3, respectivamente, a primeira e a última fotografia do livro. Todas as fotos são creditadas

a Ladeira e Lamounier⁷⁷, não havendo uma padronização entre elas; as fotografias variam em dimensões, posicionamento na página (algumas sangram a página, outras compõem fotomontagens), além de variarem entre coloridas (194) e P&B (13), acompanhadas ou não de algum texto.

Figura 5 – *Chicos: The Book*



Fotógrafo não identificado, 2015. Fotografia digital. Disponível em: <http://www.chicos.cc/post/chicos-the-book/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

Na seção inicial, há alguns elementos paratextuais: os agradecimentos de Ladeira e Lamounier, uma descrição do Projeto *Chicos* e as seções: “Breve História sobre a imagem homoerótica”⁷⁸ e “As cidades e seus registros” – em que é apresentado o percurso traçado através das doze cidades visitadas e os *chicos* fotografados durante a realização do Projeto (na Tabela 3, pode-se verificar que foram realizados mais ensaios em grandes centros urbanos ou nas capitais dos estados). Há, ainda, duas cartas: uma escrita por Francisco Brandão, um dos *chicos*, aos 14 anos, assumindo a sua homossexualidade para a mãe, e a outra, de Fábio Lamounier, dedicada aos jovens (menores de 18 anos) que acompanham o Projeto.⁷⁹

⁷⁷ Diferentemente das redes sociais e do *website* em que há fotografias de parceiros e colaboradores do Projeto.

⁷⁸ Esse prefácio será apresentado e discutido ao longo do capítulo 2.

⁷⁹ Aqui se delinea uma contradição: a restrição etária de que apenas maiores de 18 anos devem acessar os conteúdos do *website*, na prática, não se cumpre obrigatoriamente. Em um caso semelhante, Virginie

Tabela 3 – “As cidades e seus registros”

Cidade	Número de <i>chicos</i> fotografados
São Paulo, SP	41
Belo Horizonte, MG	30
Fortaleza, CE	16
Brasília, DF	12
Belém, PA	9
Rio de Janeiro, RJ	7
Salvador, BA	2
Buenos Aires, Argentina	2
Mosqueiro, PA	1
Caetanópolis, MG	1
Sete Lagoas, MG	1
Salto, SP	1

Fonte: Matheus Silva Dallaqua (2018).

Nas páginas finais, *Chicos: The Book* apresenta uma tradução para o inglês de todos os textos que o compõem, organizada por Sérgio Caçador-Florence e Kile Caçador-Florence, acompanhada das ilustrações e das colagens. O livro tem ainda um índice remissivo das fotografias com dados dos *chicos* (nome e cidade de nascimento), a cidade onde foram fotografados e quando foi realizado o ensaio, além do agradecimento direto aos 893 apoiadores que financiaram a primeira impressão.

Quanto às narrativas dos *chicos*, o livro apresenta trechos recortados e textualizados⁸⁰ de entrevistas de 33 dos 127 *chicos* que compõem a edição; o que pressupõe que houve uma seleção/curadoria não apenas das imagens que compõem a obra, como também dos textos que as acompanham. Apesar de seus conteúdos extremamente individuais, afinal são relatos de histórias de vida de cada um dos modelos, há fios condutores que atravessam as narrativas, bem como as costuram (Tabela 4): das 33 narrativas, 25 delas apresentam relatos de experiências pessoais, 15 lidam com

Despentes expõe a descoberta de materiais pornográficos por rapazes adolescentes e como esse contato precoce contribui para a construção e identificação de suas sexualidades. Cf. DESPENTES, Virginie. Pornofeiticeiras. In: DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Tradução de Márcia Bechara. São Paulo: n-1, 2016. p. 75-91.

⁸⁰ Diferentemente da transcrição literal de um depoimento oral, a textualização implica uma correção ortográfica e gramatical da narrativa de quem é entrevistado, a fim de evitar vícios de linguagem e marcas de oralidade de modo a tornar a leitura mais fluida, além de remover a pergunta e possíveis interferências de quem conduz a entrevista. O termo é comumente utilizado em metodologias de pesquisas que se baseiam em fontes orais, apesar de não ser um método unânime entre os pesquisadores da área. Cf. MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Transcrição, textualização e transcrição. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de História Oral*. São Paulo: Loyola, 2005. p. 195-203. A esse respeito, busco, na presente dissertação, respeitar a variedade linguística, de modo que as narrativas (dos *chicos* e dos fotógrafos) não serão corrigidas e a expressão *sic* não vai ser indicada nesses trechos.

narrativas de superação e 14 são questionamentos, ponderações ou críticas a padrões e comportamentos de uma suposta “*comunidade gay*”.⁸¹

Tabela 4 – Conteúdos das narrativas em *Chicos: The Book*

Narrativas de experiências pessoais		25
Experiências atravessadas por gênero/sexualidade	8	
Descoberta da sexualidade	6	
Relatos de LGBTfobia	5	
Relacionamentos (afetivos e familiares)	5	
Experiências atravessadas por peso/padrões estéticos	4	
Experiências atravessadas por raça	3	
Relações com religião	2	
Narrativas de Superação		15
Aceitação do próprio gênero/sexualidade	8	
Superação de um estigma	4	
Superação de posar nu	3	
Reflexões sobre a questão <i>gay</i> ⁸²		14
Poemas/Poesias		2

Fonte: Matheus Silva Dallaqua (2019).

A primeira materialização física do *Projeto Chicos*, robusta e relativamente custosa, é mais que um mero registro de suas atividades. *Chicos: The Book* se apresenta como um “livro decorativo de mesa”, emulando livros de artes e fotografias em suas dimensões e qualidades gráficas. As repetições nos conteúdos das experiências dos *chicos*, somadas às fotografias que se justapõem, atuam para configurá-lo como um espaço político em que se apresenta e discute uma série de práticas e de comportamentos. *Chicos: The Book* é também um objeto decorativo, um documento, um registro e um compêndio das experiências e trajetórias tanto de Ladeira e Lamounier quanto dos

⁸¹ Utilizo o adjetivo “suposta” para me referir à “comunidade *gay*” não de modo depreciativo, mas justamente por acreditar que, na prática, não há um consenso que una os diferentes sujeitos, de diferentes sexualidades, gêneros, classes, etnias, sob a égide de uma comunidade unida e consolidada. Sobre uma teorização quanto às tensões internas ao conceito de “comunidade *gay*” a partir da resignificação do termo comunidades imaginadas de Benedict Anderson, Cf. RODRIGUES, Sílvia Aguião. *Fazer-se no “Estado”*: uma etnografia sobre o processo de constituição dos “LGBT” como sujeitos de direitos no Brasil contemporâneo. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 2014.

⁸² Recorro ao termo “Reflexões sobre a questão *gay*” ao longo desta dissertação inspirado no livro homônimo de Didier Eribon. Trata-se de uma referência, portanto, a indagações e discussões a respeito de uma identidade homossexual, bem como a críticas e comentários sobre as sociabilidades internas a uma suposta “comunidade *gay*”. Cf. ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Tradução de Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

próprios *chicos*, em suas relações com o universo de relações pessoais e sociais atravessadas por marcadores sociais, econômicos, políticos e estéticos que os cercam.

❖ *Chicos: Zine* vol. 1

Após um hiato de dois anos, em 2018, Ladeira e Lamounier publicaram o segundo material impresso do Projeto, *Chicos: Zine* vol. 1, com um conteúdo tão diversificado quanto *Chicos: The Book*, porém sem recorrer, novamente, ao financiamento coletivo *online*. A edição, lançada oficialmente na Feira Plana⁸³, nos dias 23, 24 e 25 de março daquele ano, em São Paulo, podia ser adquirida também pela loja digital do Projeto com um valor que variava entre 60 e 65 reais.

Nas palavras de Ladeira e Lamounier,

A publicação inaugura uma nova fase do projeto, onde continuaremos a explorar o corpo e a fala dos *chicos*, mas principalmente dentro das relações que estabelecem socialmente e entre si. Cada material trata de um percurso e história, ou um pequeno fragmento dos mesmos. Cada um na sua individualidade, mas ainda assim conectados. Juntos.⁸⁴

Mantém-se o discurso, altera-se a estética. *Chicos: Zine* vol. 1 é uma reunião de diversos materiais, inéditos, de dimensões e proporções menores. A publicação conta com dois pôsteres – uma risogravura e uma fotografia em *offset* dos *chicos* Lincon Catto e Everton Furtado – e 12 cartões-postais, em formato A5, contabilizando 15 *chicos* registrados, além da *persona* de um deles, uma *drag queen*. Todos os cartões-postais são compostos de uma foto no anverso e um texto no verso. Há ainda duas minirrevistas, cada uma com 12 páginas.

Em 11 dos cartões-postais, todos coloridos (com exceção de um deles, que é monocromático em rosa), a fotografia acompanha uma curta citação dos próprios modelos. Assim como as narrativas em *Chicos: The Book*, também são construídos discursos dos modelos que seguem temáticas semelhantes. Há apenas uma exceção: um dos postais tem em seu verso a apresentação da publicação redigida por Ladeira e Lamounier⁸⁵, em vez da narrativa do *chico* representado.

⁸³ A Feira Plana teve início em 2013 e é um espaço para divulgação e venda de produtos de artistas independentes, editoras, coletivos, galerias de artes, etc. em São Paulo. Cf. <https://feiraplana.org/>. Acesso em: 29 out. 2020.

⁸⁴ LADEIRA, Rodrigo; LAMOUNIER, Fábio. *Chicos: Zine* vol 1. [S. l.]: Edição dos Autores, 2018.

⁸⁵ Assim como o livro, *Chicos: Zine* vol. 1, é creditada igualmente tanto a Rodrigo Ladeira quanto a Fábio Lamounier.

Tabela 5 – Conteúdos das narrativas em *Chicos: Zine* vol. 1

Narrativas de experiências pessoais	13
Relacionamentos (afetivos e familiares)	6
Descoberta da sexualidade	3
Narrativas sobre depressão	2
Experiências atravessadas por soropositividade	1
Relatos de LGBTfobia	1
Relações com religião	1
Experiências atravessadas por raça	1
Narrativas de Superação	7
Aceitação do próprio gênero/sexualidade	7

Fonte: Matheus Silva Dallaqua (2019).

Uma das minirrevistas, que recebe o título de *Stay ugly*, conta com seis fotografias em tons sóbrios, monocromáticas, com uma marcante ênfase no jogo entre claro-escuro e luz-sombra, garantindo dramaticidade às imagens. Com quatro pequenas citações de cinco *chicos* diferentes, *Stay ugly* aprofunda-se nas discussões sobre representatividade, principalmente daqueles que escapam a padrões estéticos, e nas relações que os *chicos* têm com o próprio corpo.

A outra minirrevista, sem título, é produzida com narrativa e estética relativamente diferentes daquelas utilizadas nos demais trabalhos de Ladeira e Lamounier no Projeto *Chicos*. Nela 17 *chicos* são fotografados em estúdio encenando beijos. Com cores extremamente vibrantes e imagens levemente desfocadas, Ladeira e Lamounier evocam uma sensação de movimento nas imagens, emulando os enlaces que os corpos fazem durante um beijo. Nessa revista, com exceção dos seus dados catalográficos – créditos, ano de realização dos ensaios (2018) e listagem dos *chicos* representados, não há texto algum. Salvo os pôsteres, esse é o único material de Ladeira e Lamounier em que há apenas imagens, indicando que elas são independentes, ou que bastam para, nesse caso, se autoexplicarem.

Todos os diferentes materiais que compõem *Chicos: Zine* vol. 1 são costurados pela própria narrativa dos fotógrafos na pequena apresentação que acompanha a publicação:

Somos uma coleção de experiências. Do beijo trocado numa festa ao dado na cama, com um desconhecido ou parceiro. Da vez que se desnudou livre em algum lugar público ou proibido. Dos dias desnorteados e extasiados, aos dias muito racionais. De quando a pele falou mais alto que a voz, o grito falou pelo corpo. Do filme que inspirou uma cena real, da vida que inspirou uma cena de

filme. Entre quatro paredes, abraçado ao outro em uma banheira, ou só e ao ar livre, tendo o céu como limite. histórias que se assemelham a situações que singulares. Somos um pouco de cada uma delas.⁸⁶

Apesar de distante, graficamente, de *Chicos: The Book* – mais robusto, com mais conteúdo e que envolveu mais pessoas, tanto *chicos* quanto colaboradores –, o discurso que preza pela narrativa pessoal e pelas experiências/trajetórias de vida dos sujeitos permanece marcante em *Chicos: Zine* vol. 1.

❖ As mídias sociais

Por fim, destaco a forte presença e atuação do Projeto *Chicos* nas redes sociais. Esses espaços não apenas possibilitam que Ladeira e Lamounier divulguem seus trabalhos e produções para um grande número de usuários, mas também funcionam como um veículo de comunicação do Projeto. Contudo, isso não pressupõe equiparação entre todas as suas redes, uma vez que algumas delas são mais relevantes que as outras – em decorrência do número maior de seguidores e de conteúdos publicados e de atividades mais constantes que as demais. De todo modo, depois de 2019, a atuação de Ladeira e de Lamounier diminui significativamente nessas plataformas, assim como no Projeto *Chicos* de forma geral.

A página *Chicos*, no *Facebook*, configurava-se como um importante espaço difusor dos produtos e dos ensaios publicados no *website* do Projeto. Atualmente com mais de 15.400 curtidas – seguidores –, Ladeira e Lamounier aproveitavam esse espaço para compartilhar trechos das narrativas dos próprios *chicos*, acompanhados de uma foto do ensaio (geralmente censurada nas regiões genitais devido às políticas de uso da própria rede). É importante lembrar que o *Facebook* possibilita a interação direta dos consumidores, que podem reagir às publicações, bem como comentá-las.⁸⁷ A última postagem, no entanto, é de julho de 2019.

Na plataforma *Vimeo*, canal de divulgação de conteúdos audiovisuais, a conta do Projeto *Chicos* data de outubro de 2014 – anterior ao lançamento oficial do Projeto. Com cerca de 2.270 seguidores, nesse espaço Ladeira e Lamounier compartilham 125 vídeos, incluindo os que acompanham as publicações dos ensaios dos *chicos* no *website*. Esses vídeos curtos são recortes de entrevistas realizadas antes ou depois dos ensaios fotográficos, nos quais se sobrepõem fotografias, gravações e narrações dos modelos. É

⁸⁶ LADEIRA, Rodrigo; LAMOUNIER, Fábio. *Chicos: Zine* vol. 1. [S. l.]: Edição dos Autores, 2018.

⁸⁷ Disponível em: https://www.facebook.com/aboutchicos/?ref=page_internal. Acesso em: 12 jan. 2023.

curioso notar que, diferentemente dos ensaios cujos modelos posam nus ou com poucas roupas, nos vídeos os *chicos* se encontram, na grande maioria dos casos, completamente vestidos.⁸⁸ Nessa plataforma, as interações com os conteúdos são reduzidas, sendo possível apenas visualizá-los e comentá-los.⁸⁹

A conta oficial do Projeto no *Twitter*⁹⁰, *@AboutChicos*, conta com cerca de 1.700 seguidores, e data de março de 2016. Com uma atividade menos constante, além de um alcance reduzido – quando comparado com o *Facebook* ou o *Instagram* do Projeto, por exemplo –, também se configura como um espaço de divulgação dos materiais presentes tanto no *website* quanto no próprio perfil do *Instagram*.

O perfil no *Tumblr* do Projeto, diferentemente dos demais, não contém fotos ou narrativas dos ensaios. Ao contrário, é nessa rede que Ladeira e Lamounier compartilham as fotografias realizadas nas festas de divulgação do Projeto e de seus produtos. Nessas publicações é possível encontrar imagens censuradas pela própria plataforma por apresentarem conteúdos impróprios de acordo com as políticas da empresa – no caso, por veicularem imagens de nudez.⁹¹

Com sua primeira publicação em 21 de maio de 2015 para divulgar o Projeto, que seria lançado um mês depois, o perfil no *Instagram* do *Chicos* era a sua rede social que possuía maior atividade. Além de contar com mais de 987 publicações, era nesse perfil que Ladeira e Lamounier tinham maior alcance, com mais de 30 mil seguidores/consumidores.⁹² Contudo, nos últimos três anos tem sido, também, a rede mais instável. Devido às fortes restrições de conteúdo – como a proibição de fotografias de nudez, por exemplo – Ladeira e Lamounier não apenas tiveram publicações censuradas/apagadas pela própria rede, como perderam em 2019, e novamente em 2020, o acesso à conta por violarem, repetidamente, os parâmetros e regras. Desse modo, Ladeira e Lamounier ficam periodicamente desprovidos de seu mais importante canal de

⁸⁸ Não há uma explicação oferecida por Ladeira e Lamounier por essa escolha. Pode-se supor algumas hipóteses: por serem entrevistas realizadas fora do contexto dos ensaios fotográficos, os modelos ainda não se despiram ou já se vestiram; vergonha ou pudor dos modelos frente às câmeras; exigências das normas e regras da rede; ou até mesmo uma tentativa de não serem confundidos com vídeos pornográficos.

⁸⁹ Disponível em: <https://vimeo.com/aboutchicos>. Acesso em: 12 jan. 2023. Nesse perfil estão presentes também 3 vídeos de 3 *chicos* que não são mencionados em nenhum outro suporte; não há fotos nos materiais impressos, nem ensaios publicados no *website*. Esses 3 vídeos foram excluídos das análises justamente devido à falta de informações extras acerca deles.

⁹⁰ Disponível em: <https://twitter.com/AboutChicos>. Acesso em: 12 jan. 2023.

⁹¹ Disponível em: <https://aboutchicos.tumblr.com/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

⁹² Disponível em: <https://www.instagram.com/aboutchicos/>. Acesso em: 12 jan. 2023. Devido às censuras impostas pela rede, o perfil no *Instagram* do Projeto *Chicos* permanece indisponível até a data de acesso apontada nesta nota.

comunicação e de divulgação não apenas dos conteúdos presentes nas demais plataformas, mas também de conteúdos que foram pensados exclusivamente para a rede (como postagens educativas/didáticas sobre as revoltas de *Stonewall*, sobre práticas seguras do sexo *gay*, além de uma série de informes e menções a trabalhos de colaboradores do Projeto).

Por fim, destaco o já desativado perfil do *Snapchat* do *Chicos* devido à importância dele durante os anos iniciais do Projeto. Assim como o *Instagram* atualmente, o *Snapchat* permitia o compartilhamento de imagens e textos instantâneos que eram propositalmente excluídos em questões de segundos. De acordo com Ladeira e Lamounier, era pelo *Snapchat* que eles recebiam fotografias de nus de pessoas que consumiam o Projeto. Essa prática era tão comum à época que os fotógrafos criaram a “Hora da Nude”, na qual eram compartilhadas, em anonimato, para todos os seguidores, as fotografias que recebiam em privado. Essa prática, inclusive, rendeu um ensaio feito inteiramente com as fotografias recebidas do *chico* Jaison.⁹³

Apesar do papel importante que as redes sociais do Projeto *Chicos* desempenham, optei nesta dissertação por não realizar diretamente análises de materiais proveniente desses suportes. Isso se deve à sua fluidez muito intensa e constante – a “exclusão” de sua conta no *Instagram*, a principal rede social do Projeto, em dois anos consecutivos é prova disso –, além da necessidade de uma teoria e metodologia específicas para lidar com essas mídias, que extrapola os limites desta dissertação.

1.4 Confessa-se, ou a biopolítica no Projeto Chicos

Nove anos após o polêmico, para dizer o mínimo, artigo *O tráfico de mulheres*, de 1975, Gayle Rubin publicava a primeira versão de “Pensando o sexo”.⁹⁴ Nesse novo texto, a autora revisitava correntes teóricas do período em que se inscrevia e se propunha a apresentar uma forma de pensar o sexo como objeto de estudo acadêmico – algo que, em sua visão, carecia de uma teoria mais radical, capaz de “identificar, descrever, explicar

⁹³ JAISON. In: LADEIRA, Rodrigo. *Chicos*. [S. l.], 11 abr. 2016. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/jaison/>. Acesso em: 18 fev. 2023.

⁹⁴ RUBIN, Gayle. Pensando o sexo. In: RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2007. p. 63-128.

e denunciar a injustiça erótica e a opressão sexual”.⁹⁵ Para Rubin, até mesmo entre as teorias feministas faltava esse rigor.

Compreender o sexo ou a sexualidade como fenômeno histórico já não era novidade. Eles haviam sido retirados dos domínios do “natural” e de teorias biologizantes e demasiado essencialistas, e entendidos como efeitos de relações sociais temporalmente localizadas, em décadas anteriores, por autoras como Mary McIntosh, em seu clássico “The Homosexual Role”.⁹⁶ Mesmo que seu artigo soe datado em relação a determinados conceitos e bibliografia, ao distanciar-se das pesquisas na área da saúde que buscavam enquadrar a homossexualidade como um fenômeno puramente biológico – tratando-a como uma condição que ora se tem, ora não –, a obra de McIntosh apresenta uma concepção inovadora para o período. Argumentar sobre a existência de múltiplos *roles* – papéis – das experiências homossexuais, fenômeno específico da modernidade, possibilita que a homossexualidade seja entendida como um sintoma de seu contexto histórico e social, em que, ao mesmo tempo, molda e é moldada por ele. Segundo esses pressupostos, não há uma única forma, inata ou não, de se expressar a sexualidade, ou especificamente, a homossexualidade, a qual pode variar de acordo com a situação em que se inscreve.⁹⁷

Afirmar que “o sexo é sempre político”⁹⁸ pressupõe que ele está constantemente em disputa por uma série de grupos distintos e com interesses, por vezes, antagônicos. Mas, além disso, Rubin argumenta que há um exercício político intrínseco ao domínio da sexualidade, que por modos próprios de opressão estabelece e corporifica as desigualdades. Em uma breve análise histórica traçada em seu artigo, a autora pôde situar uma produção intensiva, opressiva, moralista e higiênica da sexualidade em instituições como o Estado, o direito, a polícia, mas, principalmente, nos discursos e práticas da direita. Dessas relações, produz-se uma hierarquização do sexo que opõe, de um lado, o considerado sexo “normal, natural, sagrado” – casamento heterossexual, monogâmico, procriador, sem pornografia, convencional –; e do outro, a “sexualidade má, anormal, antinatural e maldita” – casual, promíscua, homossexual, não procriadora, sadomasoquista.⁹⁹

⁹⁵ RUBIN, Gayle. Pensando o sexo. In: RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2007. p. 77.

⁹⁶ MCINTOSH, Mary. The Homosexual Role. *Social Problems*, [s. l.], v. 16, n. 2, p. 182-192, 1968.

⁹⁷ *Ibid.*, *passim*.

⁹⁸ RUBIN, Gayle. Pensando o Sexo. In: RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2007. p. 63-128, p. 64.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 86.

Entender a sexualidade dentro de uma lógica discursiva, ou ainda como um discurso produtor de *verdades*, é uma das aproximações mais marcantes entre a antropóloga estadunidense e Michel Foucault, o qual, apesar de ser alvo de críticas pontuais, não é completamente descartado por Rubin. Foucault argumenta, no volume inicial da sua coleção *História da sexualidade*, que, enquanto prática discursiva, a sexualidade é um dos maiores domínios de poder e de controle sobre os sujeitos nas sociedades ocidentais da era moderna. O autor explica que nesse período há, ao contrário do que se teorizava, uma explosão de discursos sobre o sexo, mas com a novidade de serem vinculados às instituições de controle sobre os sujeitos – a Igreja, a Escola, a Medicina, o Direito e a Psiquiatria seriam apenas alguns exemplos desses espaços onde saberes-poderes sobre as sexualidades são produzidos, controlados e reforçados. Há, portanto, nas sociedades modernas, conforme destaca Foucault, uma produção dos sujeitos a partir de seu sexo/sexualidade, e que, diferentemente das sociedades que empregam o que o autor denominou por *ars erótica*, o século XIX viu nascer, no Ocidente, um regime de produção discursiva caracterizada como *scientia sexualis*.¹⁰⁰

Nesse modelo de produção da verdade, o ato de confessar é dotado de extrema importância. Com origens no seio da religião cristã, a confissão passou por transformações e reformulações no século XIX o que levou à expansão de suas práticas para uma série de outras instituições, religiosas ou laicas. Como nos lembra Foucault,

a confissão difundiu amplamente seus efeitos: na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas, na esfera mais cotidiana e nos ritos mais solenes; confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias; emprega-se a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito; confessa-se em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama; fazem-se a si próprios, no prazer e na dor, confissões impossíveis de confiar a outrem, com o que se produzem livros. Confessa-se – ou se é forçado a confessar. [...] O homem, no Ocidente, tornou-se um animal confidente.¹⁰¹

Foucault percebeu que nessa prática, no dizer sobre si para outro que julga, pune e perdoa, os sujeitos criam-se a si mesmos a partir de discursos; e a confissão, ao mesmo tempo, torna-se uma ferramenta de produção da *verdade* sobre o sexo. Um mecanismo capaz de *engendrar* – e esse termo não é usado despreziosamente, como dito antes – corpos, com seus gostos e prazeres, em torno de uma suposta *essência verdadeira*,

¹⁰⁰ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018. p. 64.

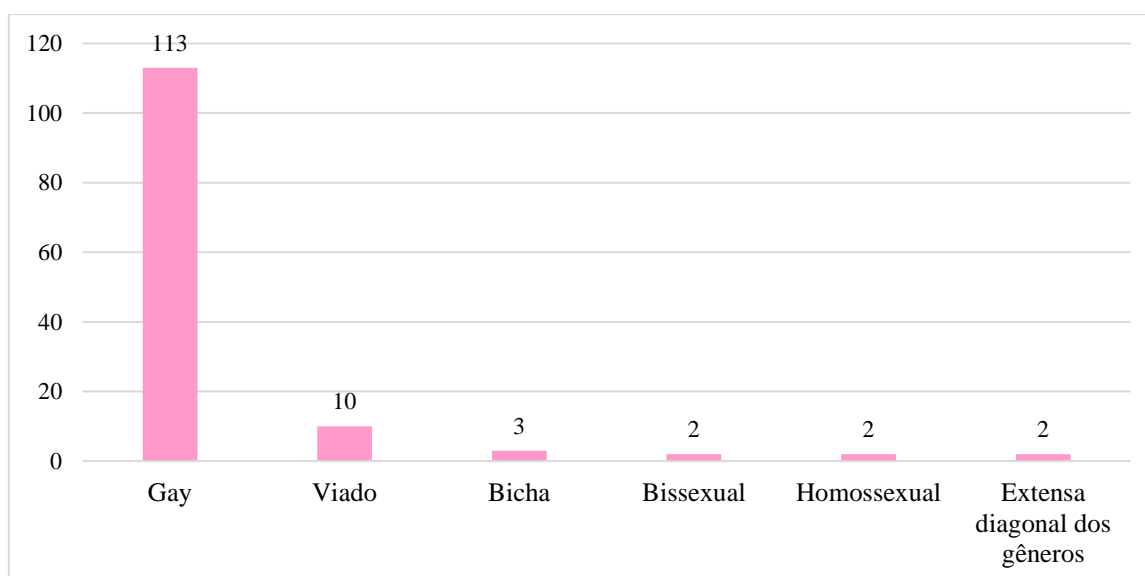
¹⁰¹ *Ibid.*, p. 66.

heteronormativa. Produz-se uma norma de comportamento, bem como uma margem onde são depositados todos aqueles que nela não se inscrevem – corpos esses que recheiam o Projeto *Chicos*.

É importante introduzir esse levantamento teórico para atentar ao que garante singularidade ao Projeto *Chicos* frente aos demais: os discursos produzidos pelos modelos, ou seja, pelos próprios *chicos*. Dos 171 ensaios realizados entre 2015 e 2019, excluindo-se as duas minirrevistas que acompanham *Chicos: Zine* vol. 1 pelos motivos anteriormente expostos, podem ser encontrados trechos de narrativas/entrevistas em 158 deles, sendo 90 em vídeo, dos quais 6 não possuem ensaios publicados no *website*, mas no perfil do *vimeo* e em outras plataformas do Projeto; 54 sem vídeo, mas textualizados no *website*; 1 textualizado em *Chicos: The Book*; e 6 textualizados em *Chicos: Zine* vol. 1.

É evidente, a partir dos dados do Gráfico 3, uma intensa autoafirmação da identidade sexual dos *chicos* em suas falas. Dos 158 ensaios em que há narrativas dos modelos, em 126 deles há alguma forma de identificação sexual ou de gênero por parte dos entrevistados, em contraste com 2 casos em que os *chicos* optam por não se autodeclararem ou autoneomarem e com os outros 56 em que os entrevistados tratam sobre outros assuntos e não mencionam/reafirmam, diretamente, a própria identidade de gênero ou sexual. Desperta a atenção que, desses 126 ensaios, em 113 deles os modelos identificam-se como *gays* – dado muito superior às demais identidades.

Gráfico 3 – Identidades sexuais e de gênero no Projeto *Chicos*



Fonte: Matheus Silva Dallaqua (2019).

Em múltiplas ocasiões, os entrevistados optam por mais de uma nomenclatura/identificação em seus relatos, o que explica o motivo da somatória dos dados do Gráfico 3 ser maior que o número total de ensaios em que há alguma referência à própria identidade. Destaco também que em um número expressivo de casos essas identidades são atravessadas por outros marcadores sociais, como “Gay e preto”, “Gay e pobre”, “Afeminado”, ou ainda seguidos de aumentativos como “Viado demais”, “Muito bichinha”. Como o interesse para a formulação da tabela é voltado para uma visão mais geral e quantitativa, optei por desconsiderar essas variações.

O que aparentemente é um dado simples, quando pensado o interesse do Projeto *Chicos* em “realizar algo que expusesse as dores, fraquezas, conquistas, lutas e as relações familiares e sociais de cada um”¹⁰², ou seja, um dado que provaria uma motivação memorialística de Ladeira e Lamounier em salvaguardar as experiências desses sujeitos, mostra-se um pouco mais complexo. O dado marcante da repetição da identificação enquanto *gay* talvez diga mais sobre o *Chicos* que sobre os *chicos*. Explico: o alto número de modelos que se referem a si mesmos como *gays*, nos vídeos ou nos textos, é resultado da própria condução da entrevista, ou seja, as perguntas realizadas norteiam as respostas a partir de dados pré-determinados.

Nesse sentido, o vídeo postado em 21 de dezembro de 2015 no *website* do Projeto, composto de falas recortadas de 74 *chicos* e intitulado “O que é ser *gay* para você?”, permite levantar a hipótese aqui defendida, de que os *chicos* se autoidentificam como *gays* pois já foram pensados, estruturados e questionados a partir dessa identificação preliminar durante a realização dos ensaios e das entrevistas ou questionários. Em uma breve descrição do conteúdo do vídeo, Ladeira e Lamounier afirmam: “Fica com vocês uma pequena coletânea das respostas que obtivemos com a pergunta que nos dirigimos a cada um que participou do projeto: pra você, o que significa ‘ser *gay*’?”.

Concluo essa linha de raciocínio com a hipótese que o Projeto *Chicos* engendra os corpos, ou seja, cria, discursivamente, os sujeitos que ele visa representar. Embora não da mesma forma cruel ou maliciosa como era conduzida a produção dos discursos pelas instituições médicas, jurídicas, psiquiátricas, nos séculos XIX e XX, como aponta Foucault, o Projeto *Chicos* também estimula uma confissão de seus modelos. Isso pode ser notado não apenas pelas repetições na reafirmação da identidade sexual ou de gênero,

¹⁰² LADEIRA, Rodrigo; LAMOUNIER, Fábio. *Chicos: The Book*. Belo Horizonte: Edição dos Autores, 2016.

mas também pelas repetições dos conteúdos trazidos nessas narrativas. Nesse sentido, pode-se aproveitar tanto os dados das Tabela 4 e Tabela 5 referentes aos conteúdos específicos das produções impressas do Projeto, quanto os da Tabela 6, que apontam as repetições dos temas mais recorrentes nos 158 ensaios destacados.

Tabela 6 – Narrativas mais abordadas pelos *chicos*

Tópicos	Repetições		
Relações familiares	73	Nudez	25
Aceitação	64	Heteronormatividade	22
Descoberta (do gênero ou da sexualidade)	60	Relações entre sexualidade e trabalho	17
Primeiras experiências (homo)afetivas e sexuais	57	Autoconhecimento	16
Reflexões sobre as questões <i>gays</i>	55	Relações entre sexualidade e religião	14
Sair do armário	51	Preconceitos e <i>bullying</i>	12
Relacionamentos afetivos	44	Racismo	11
Relatos de LGBTfobia	37	Estigma	9
Padrões estéticos	35	Próteses de gênero e sexualidade	7
Experiência urbana	27	Abusos sexuais ou psicológicos	3
Sexo e experiências sexuais	26	Superação de enfermidade	2

Fonte: Matheus Silva Dallaqua (2019).

Desse modo, defendo que a condução das entrevistas se dá de uma forma confessional e dirigida: o dizer sobre si, sobre o passado, sobre os gostos, experiências, desejos pessoais e pensamentos. Afinal, em 73 ensaios os *chicos* relatam sobre suas relações familiares, em 64 falam sobre aceitação pessoal do próprio gênero ou da sexualidade, em 57 sobre primeiras experiências (homos)sexuais e afetivas etc. Conseqüentemente, quando Michel Foucault afirma: “O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie”,¹⁰³ ou seja, um sujeito classificável, com um passado, com uma ficha médica ou psiquiátrica, um corpo produzido pelos discursos sobre o sexo, têm-se no Projeto *Chicos* indícios de uma formulação semelhante. O que é válido de se notar é que essas produções, antes fechadas às instituições repressoras dos séculos XIX e XX, atingem, atualmente, as próprias militâncias. Resta questionar se isso pode ser configurado como uma ruptura ou um ato de rebeldia suficiente para modificar as normas

¹⁰³ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018. p. 48.

frente a uma situação de *pânico moral*¹⁰⁴, ou uma continuidade das mesmas práticas repressoras, mas com “novas roupagens”.

2. DISCUSSÕES CONCEITUAIS E TENSIONAMENTOS TEÓRICOS: DAR NOME AOS *BOYS*

2.1 *Do nude ao nude*

Definir, conceitualmente, as fotografias do Projeto *Chicos* requer certos cuidados teóricos. Início este capítulo com um questionamento que orienta uma avaliação de termos da história da arte e da história das imagens, um questionamento primário que origina uma série de outros: é possível categorizar as fotografias do Projeto *Chicos* como homoeróticas? Desse modo: o que confere a um nu masculino o estatuto de (homo)erótico? Apenas o tema é suficiente para que uma imagem seja considerada como tal, ou é a sua relação com quem a observa ou com quem as produz?

Contudo, antes de qualquer veredicto se faz necessário compreender o que é “homoerótico” e o que ele significa. Tal percurso se faz necessário por se tratar de um conceito empregado por Fábio Lamounier e Rodrigo Ladeira. Em 11 de abril de 2016, os fotógrafos publicaram no *website* do Projeto um texto repleto de referências imagéticas de diferentes épocas e suportes (pinturas, esculturas, fotografias e ilustrações) cujo título é justamente “Imagem homoerótica”.¹⁰⁵ Esse mesmo texto, posteriormente, após passar

¹⁰⁴ Baseando-se nas premissas de Stanley Cohen, o sociólogo brasileiro Richard Miskolci utiliza o conceito de “pânico moral” – uma situação de caos moral, em que as normas regulatórias se encontram em risco de ruir – para desenvolver seu argumento no qual a defesa do casamento igualitário entre sujeitos homo-orientados configura-se como uma forma de manutenção das lógicas de controle dos corpos, dos gêneros e das sexualidades por meio da instituição matrimonial. Para Miskolci, o casamento igualitário, além de separar os sujeitos que não se adequam a essa nova formulação, seja por escolha ou não, dos demais, interpretados aqui como “normalizados”, é também uma forma de conter as reformulações das sociabilidades relacionais que os coletivos lésbicos, *gays*, bissexuais, trans, *queers* etc., propunham ao longo do século XX – tal qual foi apresentado, anteriormente, por Michel Foucault. Dessa forma, quando alguns Estados cedem à pressão, inclusive de lideranças e movimentos LGBTQIA+, e regulamentam o casamento igualitário, preservam-se outras ordens regulatórias institucionais, como a família, que se interpretava como em risco de ruptura, em decorrência do pânico moral que essas novas relacionabilidades LGBTQIA+ propunham. Cf. MISKOLCI, Richard. Pânicos morais e controle social: reflexões sobre o casamento gay. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 28, p. 101-128, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644798>. Acesso em: 12 jan. 2023.

¹⁰⁵ IMAGEM homoerótica. In: LADEIRA, Rodrigo; LAMOUNIER, Fábio. *Chicos*. [S. l.], 2015, 11 mar. 2016. Disponível em: <http://www.chicos.cc/post/imagem-homoerotica/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

por revisão, correção e algumas supressões, foi transcrito em *Chicos: The Book* – dessa vez, sob o título de “Breve História sobre a Imagem Homoerótica”.¹⁰⁶

Apesar de algumas diferenças pontuais, há muitas semelhanças entre os dois textos. Em ambos há uma reconstituição breve, cronológica, informativa, linear e sem referenciais bibliográficos ou teóricos de nomes importantes que contribuíram para a constituição de uma estética homoerótica, segundo Ladeira e Lamounier.

Ademais, em ambos os casos, o suporte fotográfico é o que recebe maior destaque, como seria esperado. Os textos reúnem, em imagens e breve biografias, desde os estudos de movimento de Eadweard Muybridge¹⁰⁷ até as obras, consideradas pioneiras, de Wilhelm von Gloeden¹⁰⁸, além de fotógrafos famosos, como George Platt Lynes¹⁰⁹, Robert Mapplethorpe¹¹⁰, David Wojnarowicz¹¹¹, incluindo o brasileiro Alair Gomes¹¹².

¹⁰⁶ LADEIRA, Rodrigo; LAMOUNIER, Fábio. *Chicos: The Book*. Belo Horizonte: Edição dos Autores, 2016.

¹⁰⁷ Uma das maiores contribuições de Eadweard Muybridge (1830-1904) foram as chamadas cronofotografias. Influenciado pela ciência do século XIX, Muybridge produzia fotografias tiradas em sequência, tanto de modelos nus quanto de animais realizando alguma atividade (como caminhar, correr, posar, lutar), posto que seu interesse era observar o desenvolvimento dos movimentos. Cf. LEDDICK, David. *The Male Nude*. Hohenzollernring: Taschen, 2010, e ROUILLE, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução de Constancia Egrejas. São Paulo: Senac, 2009.

¹⁰⁸ Diferentemente de Muybridge, as fotografias de Wilhelm von Gloeden (1856-1931) não gozavam da mesma respeitabilidade científica por tensionar os limites entre erotismo e pornografia. Inspirado na arte acadêmica, o barão alemão realizava fotografias com garotos pueris, nus, recriando cenários, poses e alegorias tomando como referência temas e motivos da Antiguidade clássica. Dessa forma, é comum encontrar nas obras de von Gloeden jovens adornados com folhas de louro, sandálias de couro e vasos de cerâmica em cenários bucólicos. Cf. LEDDICK, David. *The Male Nude*. Hohenzollernring: Taschen, 2010.

¹⁰⁹ George Platt Lynes (1907-1955), por sua vez, conhecido por suas fotografias de moda – tendo realizado trabalhos para revistas como *Harper's Bazaar* e *Vogue* –, também se dedicou a fotografar homens nus. A estética de suas obras com modelos jovens, geralmente encontrados nos centros da Associação Cristã de Moços – *Young Men's Christian Association* (YMCA) –, influenciou fotógrafos que o sucederam, entre eles o próprio Robert Mapplethorpe. Parte considerável do acervo de Platt Lynes foi adquirida e conservada pelo biólogo e sexólogo estadunidense Alfred Kinsey – responsável pela formulação da Escala Kinsey da sexualidade – em seu arquivo de fotografias eróticas utilizado para o estudo dos comportamentos sexuais do ser humano. Cf. LEDDICK, David. *The Male Nude*. Hohenzollernring: Taschen, 2010, e HAAS, Steven (Ed.). *George Platt Lynes: The male nudes*. New York: Rizzoli, 2011.

¹¹⁰ Entre fotografias de flores e nus de celebridades e de pessoas “comuns”, Robert Mapplethorpe (1956-1989) é, talvez, um dos nomes dessa lista que mais dispensa apresentações. Integrado a um movimento de fotógrafos estadunidenses imbuídos de críticas políticas e sociais ao conservadorismo que imperava no país na década de 1980, e que rompe com princípios da fotografia moderna, Mapplethorpe tornou-se notório por suas obras controversas de alto teor erótico. Cf. LEDDICK, David. *The Male Nude*. Hohenzollernring: Taschen, 2010.

¹¹¹ Diferentemente dos demais nomes citados, David Wojnarowicz (1954-1992) não é conhecido apenas por seus nus e pela fotografia homoerótica, mas por utilizar sua arte como ferramenta política e social em meio à crise da AIDS nos anos 1980. Através de suas fotografias, Wojnarowicz acusava os responsáveis pela crise, além de servir como uma documentação da doença que, inclusive, o atingiu. Cf. AXSON, Richard H. Wojnarowicz, David (1954-1992). In: SUMMERS, Claude J. (ed.). *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*. San Francisco: Cleis Press Inc., 2004.

¹¹² Alair Gomes (1921-1992), único brasileiro a figurar na lista, é, talvez, a maior referência nacional em fotografia homoerótica. Suas obras de maior destaque, além dos nus masculinos em sequência e dos registros no carnaval carioca, são fotos de rapazes nas praias do Rio de Janeiro feitas da janela de seu apartamento – carregadas de um voyeurismo patente. Cf. ALAIR Gomes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú

Por meio desses textos, seja nas páginas iniciais do livro, seja logo nos primeiros meses de atividade do *website*, Ladeira e Lamounier buscam conferir essa mesma identidade ao próprio Projeto, inserindo-se como herdeiros e perpetuadores dessa tradição iconográfica dita homoerótica. Contudo, isso não soluciona os problemas propostos. De fato, essa aparente associação com um “cânone imagético homoerótico” é justamente o que leva à construção argumentativa deste tópico.

É importante frisar que no decorrer desta dissertação há um afastamento da definição de “homoerótico” por razões de ordem epistemológico-conceitual. Isso se deve, em primeiro lugar, ao tratamento que o termo recebeu, principalmente na historiografia que se debruça nos períodos pré-modernos ou não ocidentais – isto é, períodos que antecedem ao que Foucault compreende pela formulação da *scientia sexualis* e das definições de heterossexualidade e homossexualidade –, por ter se tornado um substituto/sinônimo para “homossexual”. Ao descreverem relações entre pessoas do mesmo sexo em períodos anteriores ao estabelecimento da noção de homossexualidade, e na tentativa de desviarem-se de possíveis anacronismos, alguns autores banalizaram o uso do termo homoerótico. Alimentou-se a ficção de que o conceito carrega uma suposta respeitabilidade acadêmica maior, reforçando o tabu ao sexo. Ou seja, questiono até que ponto o termo “homoerótico” não está apenas mascarando, nessa historiografia, uma definição de homossexual masculino, ou *gay*. E é justamente pela dificuldade de inserir a produção de Ladeira e Lamounier nessa terminologia, somado à presença de *chicos queers* e bissexuais no Projeto¹¹³, que é preciso buscar outra definição conceitual.

Essa respeitabilidade/neutralidade acadêmica que se busca construir pelo conceito de homoerótico é um dos primeiros mitos com o qual se deve romper. Com uma tradição que remonta desde o início do século XX, o termo, empregado inicialmente por antropólogos e psicanalistas, nomeava modos de relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo, com a particularidade de não depender especificamente de fatores de ordem sexual – tal qual os termos homossexual ou homossexualismo carregariam. É possível levantar uma série de problemáticas a partir dessa distinção, como se os relacionamentos homossexuais não apresentassem trocas afetivas ou eróticas, por exemplo. O caminho inverso também é possível: relações homoeróticas não são afetivas? Onde residiria, nesse caso, a delimitação entre os dois? O que separa um relacionamento (homo)erótico de um

Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1531/alair-gomes>. Acesso em: 12 jan. 2023.

¹¹³ Discussão apresentada, inclusive, pelos próprios fotógrafos conforme mencionado no subcapítulo 1.2.

(homo)sexual? Um suposto platonismo de um contra a *perversão*¹¹⁴ do outro? Ou é uma resposta a um binarismo enrijecido, heterossexual-homossexual, até mesmo na academia, que não permite pensar outras formas de relacionamentos que se encaixam perfeitamente nesses termos?¹¹⁵

Uma das primeiras menções ao conceito de homoerótico na academia data de 1911, ano em que Ferdinand Karsch-Haack, antropólogo e entomologista alemão, publicou *Das gleichgeschlechtliche Leben der Naturvölker*¹¹⁶, um estudo sobre relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo nos chamados “povos primitivos”. Afastando-se de termos comuns à época, Karsch-Haack propôs o uso de *homoerotischen* para designar práticas observáveis entre seus objetos de estudo. Posteriormente, em 1916, o psicanalista húngaro Sandor Ferenczi publicou seu tratado *Contributions to Psycho-Analysis*, no qual retoma e reforça o conceito de Karsch-Haack. Em nota, o autor, que era próximo de grandes nomes da psicanálise, como o próprio Freud, aponta que

O termo [homoerótico] advém de Karsch-Haack (*Das gleichgeschlechtliche Leben der Naturvölker, 1911*) e é, em minha opinião, preferível à expressão ambígua de homossexualidade, uma vez que ele torna proeminente o aspecto físico do impulso em contradição ao termo biológico “sexualidade”.¹¹⁷

Sem alongar-me em detalhes técnicos próprios ao discurso psicanalítico¹¹⁸, Ferenczi se baseou na distinção entre impulso físico e biologia (cultura e natureza) justamente para diferenciar o que ele denominou de dois tipos de “homossexual”: o

¹¹⁴ Emprego, ironicamente, a terminologia própria à psicanálise que considera como perversão: “Desvio em relação ao ato sexual ‘normal’, definido como coito que visa a obtenção do orgasmo por penetração genital, com uma pessoa do sexo oposto. Diz-se que existe perversão quando o orgasmo é obtido com outros objetos sexuais (homossexualidade, pedofilia, bestialidade, etc.), ou por outras zonas corporais (coito anal, por exemplo) e quando o orgasmo é subordinado de forma imperiosa a certas condições extrínsecas (fetichismo, travestismo, voyeurismo e exibicionismo, sadomasoquismo); estas podem mesmo proporcionar, por si sós, o prazer sexual”. PERVERSÃO. In: LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 341-344.

¹¹⁵ Algo semelhante ao que se desenvolveu, no presente, pela necessidade de criação da categoria HSH – homens que fazem sexo com homens.

¹¹⁶ KARSCH-HAACK, Ferdinand. *Das gleichgeschlechtliche Leben der Naturvölker*. München: E. Reinhardt, 1911.

¹¹⁷ FERENCZI, Sándor. *First Contributions to Psycho-Analysis*. London/New York: Karnarc, 2002. p. 299, n. 6. “The word comes from Karsch-Haack (*Das gleichgeschlechtliche Leben der Naturvölker, 1911*) and is in my opinion preferable to the ambiguous expression homosexuality, since it makes prominent the psychical aspect of the impulse in contradistinction to the biological term ‘sexuality’”.

¹¹⁸ Também não é o meu interesse, neste trabalho, fazer uma discussão profunda sobre os limites e problemáticas que podem ser levantadas nesses discursos, sejam atuais, sejam dos séculos anteriores. Quanto a isso, há uma série de trabalhos que se detém justamente nessas discussões, como o questionamento lançado por Monique Wittig de um suposto pensamento acadêmico hegemônico heterossexual que normaliza e essencializa a heterossexualidade enquanto típica outras formas de relacionabilidade. Para a autora, essa estrutura epistêmica abrange das análises de Lévi-Strauss aos tratados da psicanálise de Jacques Lacan. Cf. WITTIG, Monique. *O pensamento hetero*. In: WITTIG, Monique. *O pensamento heterossexual*. Tradução de Maíra Mendes Galvão. Belo Horizonte: Autêntica, 2022. p. 55-67.

passivo e o ativo. Em suas palavras, apesar de partilharem dos mesmos *sintomas*, ambos possuem *síndromes* diferentes. De acordo com o psicanalista, enquanto o homossexual passivo se enquadra em uma forma homoerótica de inversão, em que ele se sente, seja no sexo ou não, como uma mulher, o homossexual ativo possui apenas um objeto de desejo sexual diferente, imiscuindo-se de qualquer tipo de feminilidades que o outro possui.¹¹⁹

Obviamente que essas definições passaram por uma série de transformações até chegar aos dias atuais. Como lembra Joan Scott: “os que se propõem a codificar os sentidos das palavras lutam por uma causa perdida, porque as palavras, como as ideias e as coisas que elas significam, têm uma história”.¹²⁰ É justamente pensando nesse transcurso, entremeado por mudanças e permanências, que se deve desconstruir a alegada “neutralidade” do termo *homoerótico*. Para Mark Graham, responsável pelo verbete *homoeroticism* na *International encyclopedia of men and masculinities*,

rotular algo como homoerótico significa, então, envolver-se imediatamente em questões de interpretação. Quando corpos masculinos se tornam objetos homoeróticos que despertam sentimentos homoeróticos e até mesmo sexuais? É suficiente ter vários homens atraentes, nus ou seminus, por exemplo, em contato físico próximo um com o outro para significar homoerotismo? Ou a imagem deve provocar uma resposta sexual no espectador de forma que ele(a) leia a imagem como significando algum tipo de relação erótica entre os homens, ou pelo menos o potencial para tal relação?¹²¹

Na provocação de Graham, fundamentam-se os motivos para o afastamento desse conceito. Esta dissertação recorre a um exercício semelhante ao do autor, isto é, buscar nos dicionários as definições de homoerotismo, em nosso idioma.¹²² O dicionário *Aulete digital* traz as acepções para o verbete “homoerotismo”:

¹¹⁹ FERENCZI, Sándor. *First Contributions to Psycho-Analysis*. London/New York: Karnac, 2002. p. 300-301.

¹²⁰ SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 49-81, p. 49.

¹²¹ GRAHAM, Mark. Homoeroticism. In: FLOOD, Michael *et al.* (ed.). *International encyclopedia of men and masculinities*. London: Routledge, 2007. p. 306-310, p. 308. “To label something as homoerotic is, then, immediately to become embroiled in questions of interpretation. When do male bodies become homoerotic objects that arouse homoerotic feelings and even sexual feelings? Is it enough to have several attractive men, nude or semi-nude for example, in close physical contact with each other to signify homoeroticism? Or must the image provoke a sexual response in the viewer such that (s)he reads the image as signifying some kind of erotic relationship between the men, or at least the potential for such a relationship?”

¹²² Ao buscar a definição de *Homoeroticism* nos *Oxford English Dictionary* e *Webster's dictionary* Graham encontrou definições ambíguas sobre o aspecto erótico/afetivo das relações; enquanto no primeiro o conceito reside em ideais platônicos, no segundo o aspecto sexual é mais presente. É importante notar que ambos os casos se referem a formas de relacionamentos entre duas pessoas do mesmo sexo – seja ela sexual ou não, consumada ou não. *Ibid.*, p. 307.

1. Psi. Relação erótica (não necessariamente sexual e genital) entre pessoas do mesmo sexo.
2. Psic. Satisfação encontrada por meio de relacionamento com pessoa do mesmo sexo; HOMOSSEXUALIDADE
3. Tendência a orientar a libido para indivíduos do mesmo sexo, ou para obter deles satisfação erótica.¹²³

Enfatizo que o termo, caro aos domínios da psicologia, significa uma relação própria ao campo das práticas, e que ainda não responde, suficientemente, aos limites entre satisfação erótica e sexual. Retomo, então, a questão inicial com uma pequena reformulação: o que confere o estatuto de homoerótica a uma imagem é seu conteúdo ou sua relação com quem a produz e consome?

Na impossibilidade de responder, precisamente, essa questão – em primeiro lugar por não haver unanimidade nas respostas, mas também devido às dificuldades de se arriscar uma análise que parta da recepção da obra e de todas as intenções em seu processo de produção –, é preferível pensar em outras formas de conceituar o trabalho de Ladeira e Lamounier, partindo (de) lugares, referenciais teóricos e canônicos da história da arte.

De todo modo, a presente dissertação não se vale desse recurso teórico a fim de buscar na longa tradição de textos e obras da história da arte um respaldo, ou argumento de autoridade para esta pesquisa. Pelo contrário: é inspirado nas leituras da historiadora da arte (e) feminista Griselda Pollock, que se pretender reler e reorganizar algumas postulações tradicionais da disciplina – como o conceito de *nude*, nu artístico, de Kenneth Clark.

Em referência aos postulados de Foucault, Pollock argumenta que a disciplina história da arte é mais que um simples estudo de artefatos, objetos ou documentos “artísticos”, mas um discurso que produz seu próprio objeto: a arte e o artista.¹²⁴ Nesse sentido, o cânone da história da arte deve ser compreendido como uma estrutura discursiva que permite a manutenção de determinadas hegemonias dentro da área. Para Pollock, “os cânones podem ser entendidos, portanto, como a espinha dorsal retrospectiva legitimadora de uma identidade cultural e política, uma narrativa de origem consolidada, conferindo autoridade aos textos selecionados a fim de naturalizar essa função”.¹²⁵ Isto é,

¹²³ HOMOEROTISMO. In: AULETE, Caldas. *Aulete digital*: dicionário contemporâneo da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Lexikon, [20--]. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/homoerotismo>. Acesso em: 14 dez. 2020.

¹²⁴ POLLOCK, Griselda. Firing the canon. In: POLLOCK, Griselda. *Differencing the canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London/New York: Routledge, 1999. p. 1-38, p. 25.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 3. “Canons may be understood, therefore, as the retrospectively legitimating backbone of a cultural and political identity, a consolidated narrative of origin, conferring authority on the texts selected to naturalise this function”.

textos, obras, objetos academicamente estabelecidos como os melhores, os mais representativos ou mais significativos. Afinal, como salienta Pollock, o cânone é:

mais do que uma coleção de objetos/textos valiosos ou uma lista de mestres reverenciados, eu defino o cânone como uma formação discursiva que constitui os objetos/textos que ele seleciona como os produtos da maestria artística e, com isso, contribui para a legitimação exclusiva da identificação da masculinidade branca com a criatividade e com a Cultura.¹²⁶

Compreendo, assim, a base que estrutura o pensamento e a atuação de Pollock ao definir o cânone na história da arte também como uma estrutura do narcisismo masculino que contribui para a manutenção de uma hegemonia cultural – branca, masculina, heterossexual e ocidental.¹²⁷ Quando se retorna ao cânone e determinados teóricos consagrados, portanto, não é em busca de uma respeitabilidade acadêmica, como apontado anteriormente, mas é justamente na tentativa de subverter e rearranjar determinadas ordens discursivas. Afinal, como aponta Pollock, não há um cânone único, mas uma pluralidade de discursos produzidos em disputa – como as leituras feministas do cânone tradicional, por exemplo.

Sendo assim, apesar da grande defasagem do trabalho de Kenneth Clark, ressaltada principalmente por historiadoras da arte feministas¹²⁸, é justamente a partir de suas considerações do *nude* – nu artístico –, e de suas críticas e revisões, que se esquadrinha uma outra forma de conceituar as imagens produzidas por Ladeira e Lamounier.

Ao comparar os usos, no inglês, dos termos *naked* e *nude* – pelado e nu –, o historiador da arte postula que, enquanto o primeiro se refere a uma situação em que o corpo, despido, causa constrangimento, no segundo, concebido como a forma ideal nas artes, esse efeito é anulado. Para o autor, essa polarização binária se deve a um discurso produzido por críticos e teóricos a partir do século XVIII, que conferiu ao *nude* o

¹²⁶ POLLOCK, Griselda. Firing the canon. In: POLLOCK, Griselda. *Differencing the canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London/New York: Routledge, 1999. p. 1-38, p. 9. "More than a collection of valued objects/texts or a list of revered masters, I define the canon as a discursive formation which constitutes the objects/texts it selects as the products of artistic mastery and, thereby, contributes to the legitimation of white masculinity's exclusive identification with creativity and with Culture".

¹²⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹²⁸ Cf. NEAD, Lynda. *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, London/New York: Routledge, 2001 e POLLOCK, Griselda. The Grace of Time: narrativity, sexuality and a visual encounter in the Virtual Feminist Museum. *Art History*, Berlin, v. 26, n. 2, p. 174-213, 2003, cujas críticas serão apresentadas e discutidas mais adiante.

significado de ser um gênero artístico, ou uma das possíveis ferramentas à disposição dos artistas.¹²⁹

Ao construir uma linha temporal da Antiguidade clássica até o século XX, momento de sua escrita, Clark argumenta que o *nude* se configura como o grande tema da história da arte, e o único legado reminescente da arte Grega clássica – uma vez que, para o autor, foram abandonados os esquemas da Antiguidade e suas medições precisas, os temas mitológicos e a doutrina da imitação.¹³⁰ Ofuscado por sua visão de homem, europeu, heterossexual, herdeiro de tradições acadêmicas humanistas, o historiador da arte e ex-diretor de instituições, como o Ashmolean Museum de Oxford e da National Gallery de Londres, defende que o *nude*, como gênero artístico, é responsável por produzir corpos por meio da cultura. Portanto, do estado *natural* de um corpo pelado – *the naked* – a uma produção *cultural* do corpo – *the nude*.

Na leitura crítica da historiadora da arte Lynda Nead, o *nude* ao qual Clark postula se configura como um gênero artístico *engendrado*. Ao buscar exemplos em obras de Renoir e Rubens, bem como por meio de seus recursos retóricos, o estudo da forma ideal desenvolvido pelo historiador da arte nos anos 1970 é, na verdade, o estudo do nu feminino – através dos olhos de um homem heterossexual. Consequentemente, esse estudo se insere numa lógica de produção de conhecimento acadêmico herdeira de estruturas patriarcais de dominação e controle.¹³¹

Clark argumenta que o nu artístico, privado dos constrangimentos que um sujeito que se encontra pelado podem causar, sempre provoca um mínimo grau de excitação no espectador, uma vez que é comum às imagens de pessoas nuas o efeito de *arouse* – tentação, estímulo, incitação.¹³² Contudo, essa definição não se confundiria com a pornografia, distinção que o próprio autor, imerso em moralismos, se propõe a delimitar. O *nude*, o corpo domado, acompanha um quadro de sensações eróticas causadas no

¹²⁹ CLARK, Kenneth. The Naked and the Nude. In: CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015. p. 3-29, p. 3.

¹³⁰ Ibid., p. 3-29, p. 3.

¹³¹ Uma mesma tradição da qual se desenvolve as provocações e críticas de Monique Wittig a respeito de um pensamento acadêmico hegemônico que pressupõe a heterossexualidade como natural-normal em outras áreas como na psicanálise e na antropologia. Cf. WITTIG, Monique. O pensamento hetero. In: WITTIG, Monique. *O pensamento heterossexual*. Tradução de Máira Mendes Galvão. Belo Horizonte: Autêntica, 2022. p. 55-67.

¹³² CLARK, *op. cit.*, p. 3.

espectador, que, de acordo com Clark, se manifesta ao nível do sublime¹³³ – um impulso ou pulsão erótica desviado para alguma outra atividade que não o próprio sexo.¹³⁴

Desse modo, entender o Projeto *Chicos* a partir dessa única definição soaria problemático, tanto pelas discussões moralistas e datadas de Clark quanto pela impressão de que, ao tratar as fotografias produzidas por Ladeira e Lamounier apenas como *nudes* – nus artísticos –, haveria uma intenção de domesticá-las, conferindo-lhes uma suposta respeitabilidade, inserindo-as num patamar elevado ou puritano das *Beaux Arts*.

Entre as revisões das teorizações de Clark, Nead apresenta uma série de provocações, renovações e de críticas a seu trabalho – das quais três interessam mais à presente discussão. Antes de mais nada, ao separar *naked* e *nude*, Clark distinguia, segundo a análise de Nead, o corpo real, fora dos limites da representação, de um corpo ideal, produzido pela cultura. Essa dicotomia binária, já ultrapassada, perpassa toda a epistemologia da qual Clark se vale. *Naked/nude*, natureza/cultura, sedução/obscenidade, sublimação/ação e, enfim, arte/pornografia: o que importa é notar, como aponta Nead, que esses binarismos não são nenhuma novidade, mas remetem a uma longa tradição acadêmica humanista que se inicia em Platão e que tem em Kant um de seus expoentes, sendo Clark apenas herdeiro dessa epistemologia.¹³⁵

Nessas oposições, que dificilmente possibilitam ações transgressoras e fronteiriças, a sexualidade, bem como tudo o que se remete a ela, se configura em um grande campo de batalhas discursivas.¹³⁶ Enquanto de um lado é depositado tudo o que não é controlável, impuro, natural; do outro se depositam a ordem, a cultura. Conforme mencionado, nem mesmo os domínios da arte e da pornografia escapam desse dualismo. Ao retomar as ações e teorizações de Clark em meio ao grande debate que se desenvolveu no século XX, no Ocidente, com respeito à pornografia, Nead compreende que para o autor:

se a arte é um reflexo dos valores sociais mais elevados, a pornografia é, então, um sintoma de uma sociedade apodrecida; se a arte representa valores

¹³³ Neste caso, Clark faz referência ao conceito da psicanálise de sublimação: “Processo postulado por Freud para explicar atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual. Freud descreveu como atividades de sublimação principalmente a atividade artística e a investigação intelectual. Diz-se que a pulsão é sublimada na medida em que é derivada para um novo objetivo não sexual e em que visa objetivos socialmente valorizados”. SUBLIMAÇÃO. In: LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário de psicanálise*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 494-497, p. 495.

¹³⁴ CLARK, Kenneth. *The Naked and the Nude*. In: CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015. p. 3.

¹³⁵ NEAD, Lynda. *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, London/New York: Routledge, 2001.

¹³⁶ Tal qual foi teorizado por Michel Foucault ao longo de sua produção – e mais especificamente em sua coleção da *História da sexualidade*.

universais e duradouros, então a pornografia representa aquilo que é descartável, lixo. A arte é um sinal de limpeza e moralidade lícita, enquanto a pornografia simboliza a sujeira e o ilícito. Nesse sistema cultural, os valores estéticos comunicam prontamente os valores sexuais e morais. Essa é a base do testemunho de Kenneth Clark, em que arte e pornografia são definidas em termos de seus efeitos sobre o espectador. A arte é pacificadora e contemplativa, enquanto a pintura comunista e a pornografia incitam o espectador à ação e, portanto, não podem pertencer ao reino da alta cultura artística.¹³⁷

É nesse sentido que, para Clark, mesmo causando efeitos de *arouse* – provocação, estímulo – no espectador, a obra de arte se diferenciaria do material pornográfico. Inspirado na oposição, novamente binária, entre sublimação e ação a partir de noções psicanalíticas, o autor constrói uma separação entre os campos que não possui objetividade acadêmica e que se demonstrou insustentável no decorrer do tempo.

Griselda Pollock também constrói, brevemente, uma leitura crítica não apenas ao texto de Clark, mas também à conceptualização pela qual o nu feminino foi, e ainda é, inscrito no cânone da história da arte ocidental. Ao se debruçar sobre uma série de cartões-postais vendidos na National Gallery of Scotland que figuram a escultura de Antonio Canova, *As três Graças*, Pollock desenvolve, como ela classificou, uma abordagem feminista do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.¹³⁸

Ao pensar o nu feminino atravessado por marcadores sociais, como gênero e juventude, Pollock emparelha seu objeto de análise com outras imagens da cultura visual ocidental. Entre seus objetivos, a autora busca afastar-se de uma abordagem cronológica clássica na história da arte, apresentando uma série diversa de imagens evitando qualquer construção histórica compreendida a partir de uma cronologia linear. Os postais com recortes e enquadramentos da obra de Canova são dispostos e comparados a imagens de Marilyn Monroe, peças publicitárias da marca de vestuário Levis, fotografias de Ella Dreyfus, além de outras representações das três graças no cânone da história da arte. Pollock estabelece essas comparações para sustentar sua argumentação de que o nu

¹³⁷ NEAD, Lynda. *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, London/New York: Routledge, 2001. p. 324-325. “If art is a reflection of the highest social values, then pornography is a symptom of a rotten society; if art stands for lasting, universal values, then pornography represents disposability, trash. Art is a sign of cleanliness and licit morality, whereas pornography symbolizes filth and the illicit. In this cultural system, aesthetic values readily communicate sexual and moral values. This is the basis of Kenneth Clark’s testimony in which art and pornography are defined in terms of their effects on the spectator. Art is pacifying and contemplative, whereas communist painting and pornography incite the viewer to action and therefore cannot belong to the realm of high artistic culture”.

¹³⁸ POLLOCK, Griselda. The Grace of Time: narrativity, sexuality and a visual encounter in the Virtual Feminist Museum. *Art History*, Berlin, v. 26, n. 2, p. 174-213, 2003.

feminino é uma construção, uma construção masculina e heterossexual, na qual o corpo feminino é apenas um corpo enquanto matéria, e a-histórico. Em suas palavras:

O nu feminino clássico torna-se um “corpo atemporal” no sentido de uma forma ideal atravessando o tempo histórico como prova fundamental da forma como beleza. Isso também funciona como a imagem que, como Lynda Nead e Elizabeth Bronfen têm argumentado de várias maneiras, contém e tenta fetichizar, e portanto silenciar e velar, um medo masculino da fecundidade e sexualidade sem limites, bem como o medo da passagem do tempo, da decadência e da mortalidade inevitável representada pela beleza temporária da forma feminina.¹³⁹

Pollock concorda com Nead ao afirmar que o nu como forma ideal, em referência ao legado de Clark para a área, é, afinal, o nu feminino construído e restrito a partir de uma perspectiva *engendrada*. Ao propor o conceito de *pornographic imaginary* – imaginário pornográfico, um olhar para o campo das visualidades que seja receptivo a uma perspectiva sexualizada –, Pollock se distancia tanto de vertentes mais radicais do feminismo quanto de determinados discursos da história da arte. Em referência à cisão do estado não sofisticado do “estar pelado” – *the naked* – do nu como “forma ideal” que eleva e reforma o corpo – *the nude* – da obra de Clark, o imaginário pornográfico de Pollock visa justamente uma superação das concepções moralistas que compreendem o domínio do pornográfico como uma forma de degradar a história da arte canônica.

A historiadora da arte Frances Borzello, por sua vez, ao propor uma leitura crítica e uma atualização dos conceitos de Clark, aponta que

A representação do nu na arte é uma vitória da ficção sobre a realidade. Seu grande sucesso tem sido distanciar o corpo sem roupa de qualquer mancha desconfortavelmente explícita de sexualidade, erotismo ou imperfeição. Existem áreas visuais onde esses aspectos específicos do corpo são tratados. A sexualidade é o assunto da pornografia; suas imagens mostram os lados secretos, excessivos e ocasionalmente ilegais do desejo humano. O erotismo se vê como um nível acima, uma espécie de sexo discreto vestido com chapéu e renda preta que pode ser discutido em público e se aventura em livrarias, galerias de arte e até mesmo, quando a obra é feita por artistas famosos como Egon Schiele ou Gustav Klimt, em galerias e catálogos de editoras respeitáveis. A imperfeição encontra um lar na ilustração médica, com seus casos de obesidade e baixo peso e suas imagens de diagnóstico de doenças, mau

¹³⁹ POLLOCK, Griselda. The Grace of Time: narrativity, sexuality and a visual encounter in the Virtual Feminist Museum. *Art History*, Berlin, v. 26, n. 2, p. 174-213, 2003. p. 176. “The classical female nude becomes a ‘timeless body’ in the sense of an ideal form traversing historical time as a fundamental proof text of form as beauty. It also functions as the image that, as both Lynda Nead and Elizabeth Bronfen have variously argued, contains and attempts to fetishize, thus still and veil, a masculine fear of unbound productivity and sexuality as well as dread of the passing of time, decay and inevitable mortality signified by the temporary beauty of the female form”.

funcionamento e desvio da norma. Mas a *fine art* é o lugar para se ver o corpo ideal, o corpo perfeito, o corpo que foi purificado de sua realidade cotidiana.¹⁴⁰

É com base nessa discussão teórica que pretendo, aqui, uma blasfêmia ao cânone da história da arte e à academia. Pelas dificuldades impostas na definição de homoerótico, pretendo uma revisão do conceito de *nude*, descartando seu aspecto sexista, além de sua suposta respeitabilidade acadêmica. Almejo repensar o *nude* a partir das transformações que o termo recebeu na contemporaneidade.

Nudes não mais em itálicos, fazendo referência a uma prática de enviar e receber fotografias íntimas através de aparelhos móveis de maneira imediatista. Ou seja, um conceito que remete à circulação de fotografias em rede de modo instantâneo, sendo o objetivo principal da imagem causar provocação, estímulo, excitação, carregado de teor erótico, sexual e voyeurístico – *arouse*.

Para Eduardo Bianchi em “‘Manda nudes?!’: comunicação imagética dos corpos nus”, o nude é uma construção visual do próprio corpo que visa uma ação erótica tanto em quem produz a imagem quanto em seus receptáculos – sendo cada qual imbuída de um desejo particular. Essas imagens, geralmente feitas em *smartphones* e distribuídas pelas redes sociais, não possuem regras acadêmicas claras – à diferença do que implica o *nude* de Clark. O corpo pode estar completamente despido ou não, velado ou exposto, inteiro ou em parte, não lhe importa o ângulo, as cores, as formas ou os esquemas matemáticos.¹⁴¹ Para Bianchi,

O “nude” é imagem individualizada na frente de uma lente que o digitaliza, a imagem que é produzida está para além do momento da digitalização, ela é uma performance erotizada para outros olhos que estarão atentos, observando, desejando. São vários cliques, digitalizações imagéticas, até a imagem escolhida, a imagem que se pretende perfeita, “fiel” a (*sic*) visualidade que se deseja, que crie desejo, reconhecimento e validação.¹⁴²

¹⁴⁰ BORZELLO, Frances. *The Naked Nude*. London: Thames & Hudson, 2022. p. 7. “The representation of the nude in art is a victory of fiction over fact. Its great success has been to distance the unclothed body from any uncomfortably explicit taint of sexuality, eroticism or imperfection. There are visual areas where these particular aspects of the body are dealt with. Sexuality is the subject of pornography; its images show the secret, excessive and occasionally illegal sides of human desire. Eroticism sees itself a cut above, a kind of sex-lite dressed in a hat and black lace that can be discussed in public and ventures into bookshops, art galleries and even, when the work is made by famous artists like Egon Schiele or Gustav Klimt, into galleries and catalogues of reputable publishers. Imperfection finds a home in medical illustration, with its case histories of the obese and underweight and its diagnostic images of disease, malfunction and diversion from the norm. But fine art is the place to view the ideal body, the perfect body, the body that has been cleansed of its everyday reality.”

¹⁴¹ BIANCHI, Eduardo. “‘Manda nudes?!’: comunicação imagética dos corpos nus. In: CONGRESSO INTERCOM, 39., 2016, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: Intercom, 2016. Edição digital. p. 2. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1114-1.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2023.

¹⁴² *Ibid.*, p. 8.

Se *the nude* para Clark se opunha aos “lixos culturais” – tal como a pornografia – e se configurou como o grande tema das artes visuais, repleto de valores morais de um corpo reformado em sua forma ideal, o nude abraça justamente esse lado mais lúgubre e perverso. Repleto de desejos e impulsos eróticos que buscam a ação, e não a sublimação, o nude não se pretende como algo ingênuo ou virtuoso.

Outro motivo que leva à utilização desse termo se deve ao aspecto intimista que o nude pressupõe, em que se exagera seu aspecto privado e particular, extrapolado para domínio/consumo públicos, enfatizando que seu objetivo é ser uma construção visual feita para ser mostrada. Por fim, é importante destacar que o termo também é empregado por Ladeira e Lamounier em casos específicos: nas publicações no *website* nas quais são compartilhadas as fotografias realizadas nas festas de divulgação do Projeto, cujo título das postagens é “os nudes da festa ficaram ótimos”¹⁴³, além da chamada “Hora da nude”.

Essa proposta de reciclagem, por assim dizer, do nude, aproxima-se do percurso de Borzello e de seu emprego do conceito de “*Naked Nude*”, ou “nu pelado”, o qual, de acordo com a autora, configura-se como uma reavaliação dos legados de Clark para a história da arte. Em suas palavras,

Os nus produzidos pelos melhores artistas contemporâneos revelam uma consciência de todas essas questões e incongruências [a respeito dos limites das definições de Clark]. Eles viraram as costas para a perfeição para enfrentar as preocupações e contradições que cercam o corpo do século XXI. As mesmas coisas que tornavam o nu do passado palatável para o consumo geral – sua atemporalidade, sua qualidade ideal, seu prazer em fazer parte da grande tradição pela sua ligação com a cadeia de nus que os precediam – são precisamente as coisas que não interessam aos artistas contemporâneos que trabalham com o nu. Os novos nus fazem perguntas desconfortáveis e se comportam de forma provocadora. Ninguém os chama de nus, mesmo quando não há uma única peça de roupa à vista. Em sua recusa de eliminar o inaceitável, o novo nu representa algo nunca visto antes na arte. É um *Naked nude*, criado para confrontar as atitudes e ansiedades de hoje. A especificidade dos corpos sem roupas encontrados nas galerias contemporâneas é mais crua do que tudo o que veio antes. O que temos agora é um nu que se deleita com as ‘conotações desconfortáveis’ de Clark. É o *Naked nude*, o nu reciclado para nossos tempos.¹⁴⁴

¹⁴³ Cf. OS NUDES da festa ficaram ótimos.exe. LADEIRA, Rodrigo; LAMOUNIER, Fábio. *Chicos*. [S. l.], 27 out. 2015. Disponível em: <http://www.chicos.cc/post/os-nudes-da-festa-ficaram-otimos-exec/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

¹⁴⁴ BORZELLO, Frances. *The Naked Nude*. London: Thames & Hudson. 2022. p. 12. “The nudes that are made by today’s finest artists reveal an awareness of all these issues and incongruities. They have turned their backs on perfection in order to face up the concerns and contradictions that surround the 21st-century body. The very things that made the nude of the past palatable for general consumption – their timeliness, their ideal quality, their pleasure in being part of the great tradition through their link to the chain of nudes preceding them – are precisely the things that do not interest contemporary artists who work with the nude. The new nudes ask awkward questions and behave provocatively. No one calls them nudes, even when there is not a stitch of clothing in sight. In its refusal to edit out the unacceptable, the new nude represents

Contudo, vale ressaltar que não pretendo simplesmente substituir o conceito de nude ao de fotografia homoerótica de modo generalizado. Ou seja, não se trata de definir a produção de fotógrafos/artistas como Eadweard Muybridge, Wilhem von Gloeden, George Platt Lynes, Robert Mapplethorpe, Alair Gomes, por exemplo, pelo mesmo conceito de nudes. Ao tratar as fotografias presentes no Projeto *Chicos* a partir deste conceito, entendo que elas se diferenciam, em determinadas instâncias, dessa tradição imagética, e, considerando isso, busco evitar qualquer tentativa de o objeto de estudo em questão ser alçado ao cânone, ou de necessariamente ser legitimado.

Em resumo, dessa blasfêmia, dessa comparação entre os dois conceitos, pensada especificamente para esta dissertação, construo uma *criatura* própria, um conceito-ciborgue¹⁴⁵; um conceito que une tanto referências a técnicas próprias ao discurso acadêmico das artes visuais, quanto a ressignificações dos modos de produção, divulgação e consumo próprios às práticas atuais de olhar e representar os corpos. Contudo, isso leva a outro debate, que até então apareceu timidamente na argumentação, mas que requer um afrontamento direto: os limites e tensionamentos entre erotismo e pornografia.

2.2 Erotismo e pós-pornografia: a linguada de Eros

Este subcapítulo se inicia com uma provocação – não como um embasamento teórico, mas como uma instigação polêmica para a discussão que proponho – e que parte justamente das teorizações de Clark: “[...] nenhum nu, não importa o quão abstrato, deve falhar em despertar no espectador algum vestígio de sentimento erótico, mesmo que seja apenas a mais tênue sombra – e se não o fizer, é má arte e falsa moral”.¹⁴⁶

something not seen before in art. It is a very naked nude, created to confront today’s attitudes and anxieties. The specificity of the unclothed bodies found in contemporary galleries is rawer than anything that went before. What we have now is a nude that revels in Clark’s ‘uncomfortable overtones’. It is the naked nude, the nude recycled for our times.”

¹⁴⁵ Faço, aqui, mais uma referência/analogia direta a Donna Haraway. Para a autora, o ciborgue é uma figura que se encontra nos pontos de intersecção e conflito entre corpo e máquina. É uma transgressão das tradições humanistas das ciências do século XIX e XX, e dos conceitos de família, heterossexualidade, complexo de Édipo e gênero. É uma quimera, um desejo por libertação dos corpos, uma superação. Um conceito-ciborgue é justamente um conceito *queer*: limítrofe, estranho, e que desarranja uma ordem epistêmica “natural” para propor novas possibilidades de agenciamentos, performances e conceptualizações. Cf. HARAWAY, Donna. *Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. Tradução de Tomaz Tadeu. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 157-210.

¹⁴⁶ CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015. p. 8. [...] “no nude, however abstract, should fail to arouse in the spectator some vestige of erotic feeling,

Desejo erótico/desejo pornográfico, sublimação/ação, pureza/depravação. Os debates que norteiam as discussões entre os dois lados dessa moeda – do desejo/da pulsão/da linguagem de Eros – estão repletos de pré-julgamentos.¹⁴⁷ Com isso, torna-se ainda mais necessário, além de urgente, questionar os limites e fronteiras entre esses entraves, buscando, particularmente, referências em outros campos epistemológicos, como a filosofia e a literatura, a fim de expurgar valores moralistas que circundam esses conceitos.

Em um balanço histórico-teórico que compreende de Platão a Foucault, perpassando análises de Barthes a Georges Bataille, o livro *O que é erotismo*, publicado em meados dos anos 1980 pela especialista em estudos literários Lucia Castello Branco, aponta uma sequência de atravessamentos e tensionamentos entre os limites do erótico e do pornográfico. Parte da coleção *Primeiros passos* da editora Brasiliense, o livro apresenta, de forma introdutória, apontamentos e leituras dos “domínios de Eros”, além de esboçar pequenas análises a partir de textos literários de Sade, Bernardo Guimarães e Pietro Aretino.

A ausência de um recorte bem delimitado permite à autora transitar entre temporalidades e localidades diversas. Vale lembrar que, como é próprio à coleção que ele integra, o livro não busca se apresentar como um estudo extremamente aprofundado, teórico ou metodologicamente, mas sim se configura como praticamente um material paradidático. Contudo, isso não exclui ou sequer diminui o seu valor, ou o das teorizações da autora, que em muito têm a acrescentar à presente pesquisa.

Um dos ganhos do livro de Branco reside na defesa de que os significados e os sentidos conferidos ao que se entende por erotismo e, em consequência, por pornografia, são discursos historicamente localizados. Influenciada pela distinção proposta por Foucault entre *ars erotica* e *scientia sexualis*, Branco é atenta em pensar de onde emanam esses discursos, além de suas relações intrínsecas, como os fortes moralismos da ciência do século XX, ou da era vitoriana. Nessa perspectiva, as definições desses conceitos não são definitivas, e variam de acordo com os interesses em cada temporalidade. De fato, logo no início, Branco afirma que

even though it be only the faintest shadow – and if it does not do so, it is bad art and false morals”. Não serão aprofundadas, na presente dissertação, as imposições normativas moralistas de Clark perceptíveis nessa sentença. Conforme mencionado, esse excerto é apresentado aqui apenas como uma introdução para as discussões.

¹⁴⁷ Tal qual o que foi apontado por Nead e Pollock no discurso de Kenneth Clark no subcapítulo anterior.

definir erotismo, traduzir e ordenar, de acordo com as leis da lógica e da razão, a linguagem cifrada de Eros, seria caminhar em direção oposta ao desejo, ao impulso erótico, que percorre a trajetória do silêncio, da fugacidade e do caos. O caráter incapturável do fenômeno erótico não cabe em definições precisas e cristalinas – os domínios de Eros são nebulosos e movediços.¹⁴⁸

No entanto, isso não impede que definições desses domínios sejam elaboradas, inclusive pela própria autora. O que se propõe é que essas construções estão constantemente em disputa e em transformação. Para Branco, por exemplo, o erótico não se resume apenas a situações que provocam desejos ou pulsões sexuais patentes, de modo que, em sua interpretação, o erotismo não se desdobra apenas em situações nas quais a sexualidade explícita se faz presente.¹⁴⁹ Em diálogo com Foucault, ao pensar o binômio saber-prazer, a autora argumenta que a produção de saberes sobre o sexo em épocas de forte repressão sexual apresenta, tacitamente, uma relação também erótica, de prazeres. Uma satisfação erótica em reprimir, estudar, analisar e categorizar.¹⁵⁰

Há ainda, para Branco, outros domínios nos quais a linguagem de Eros se manifesta, como:

a comunicação que se estabelece entre a obra de arte e o leitor/espectador é nitidamente erótica. O prazer de uma obra de arte não é, em primeira instância, intelectual, racional, embora a razão possa interferir através de julgamentos de valor, apreciações críticas que todo leitor/espectador termina por fazer. O primeiro contato entre o espectador e o objeto artístico é sempre sensual: aquela obra nos agrada ou nos desagrada, nos “toca” e nos “conecta”, ou nos é indiferente.¹⁵¹

Percebe-se, ao longo de suas teorizações, que as definições de erotismo de Branco, ou ainda, o veredicto que confere a uma obra, ou alguma situação, o sentido de ser erótico, de produzir desejo sexual ou não, se dá a partir da relação entre o objeto e o sujeito que o observa/se relaciona – discussão semelhante ao que se delineou no subcapítulo anterior.

No caso das fotografias do Projeto *Chicos*, afirmar ou negar o seu erotismo não parece caber neste trabalho historiográfico, pois diz respeito mais às relações de recepção que às teorizações e embasamentos científicos das análises aqui propostas. Em outras palavras, não cabe apontar se as imagens produzidas por Ladeira e Lamounier são de fato eróticas ou não. A partir das leituras de Branco, compreendo que esse julgamento é por demais subjetivo, alterando-se de acordo com o olhar de cada espectador. O que mais me interessa é entender as nuances de um discurso acadêmico que separa o erotismo da

¹⁴⁸ BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 7.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵⁰ BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 54.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 12.

pornografia e, a partir desse pressuposto, localizar o Projeto *Chicos* segundo esses conceitos.

A delimitação das fronteiras entre o erotismo e a pornografia, onde começa um e termina o outro, pode ser tão controversa quanto as fronteiras entre os sexos e os gêneros, inclusive para os acadêmicos. Branco aponta que, em muitos casos, objetos de estudo ambíguos e carentes de localizações precisas são comumente desprezados – sem considerar aqueles claramente pornográficos, os quais, como aponta o filósofo espanhol Paul Beatriz Preciado, são taxados como lixo urbano, indignos de se tornar objeto de análise.¹⁵²

Deve-se considerar que essa prática acadêmica não nasce e nem se encerra nos muros e nas políticas internas à universidade; mas se trata de um discurso anterior, um discurso que perpassa todo um imaginário social em cada época. Se o erotismo é um conceito histórico, Branco nos lembra que a pornografia também o é, e mais do que isso, é um conceito cujos significados se alteram de acordo com os interesses dos grupos que o veiculam. Para a autora: “O conceito de pornografia parece ter sido manipulado, em toda sua história, nos moldes da imprecisão e da ambigüidade (*sic*), embora estivesse sempre preocupado em servir a interesses precisos e nitidamente partidários”.¹⁵³

Em suas considerações, Branco defende que a clássica separação entre erotismo como o sexo implícito, nobre, grandioso e cultura erudita, e pornografia como o sexo explícito, grosseiro, vulgar e cultura das massas, além de ser infundada, obedece a uma normatização hipócrita, classista e moralizante. Contudo, ao apontar que os materiais pornográficos e eróticos possuem, de fato, uma separação, o argumento da autora soa historicamente datado e mostra-se insuficiente para compreender uma produção de artistas e ativistas três décadas após a publicação da primeira edição de seu livro.

Branco parte de uma breve análise etimológica do conceito de pornografia para defender que, diferentemente do material erótico, o material pornográfico implica, obrigatoriamente, um comércio/troca de valores ideologicamente localizados. Na sua visão, a pornografia só se mantém por vender, divulgar e reforçar um conteúdo que a própria ideologia daquele contexto concebe – como o papel inferior e submisso das mulheres em relação ao homem, ou a ênfase e importância da virilidade masculina

¹⁵² Cf. PRECIADO, Paul B. Museu, lixo urbano e pornografia. Tradução de Bryan Willian Axt. *Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 8, p. 20-31, nov. 2017-abr.2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/23686/15518>. Acesso em: 12 jan. 2023.

¹⁵³ BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 15.

sintetizada no falo. A partir de suas leituras do mito de Eros descrito pela personagem Aristófanes em *O Banquete*, de Platão, Branco também distingue os dois fenômenos com base na diferença entre reunião e mutilação dos seres. Nas palavras da autora,

o erotismo é um fenômeno poderoso e subversivo exatamente porque caminha em direção à reunião dos seres, a sua imersão na origem e a sua reintegração na ordem natural do universo. A pornografia, ao contrário, insiste sempre na mutilação dos seres, no gozo parcial, superficial e solitário, além de veicular valores que, ao invés de subverter a ordem, procuram preservá-la e até enobrecê-la.¹⁵⁴

Entremeado no lirismo de sua análise, compreendo que, apesar de possuir um valor importante para a presente dissertação – ao entender que as definições de erótico e pornográfico são, por natureza, nada naturais e extremamente subjetivas –, as definições de Branco não são suficientes para compreender esses limites no Projeto *Chicos*. Influenciadas por críticas, ainda que bem fundamentadas, à pornografia mais “clássica”, as definições da autora são incapazes de compreender fenômenos contemporâneos e, para tanto, é imprescindível apresentar novas perspectivas a esse cenário extremamente litigioso e cuja fronteira é demasiadamente tênue.

Em *Teoria King Kong*¹⁵⁵, escrito por meio de críticas, experiências pessoais e ponderações teóricas, a escritora feminista contemporânea francesa Virginie Despentes apresenta uma visão ímpar para essas discussões. Sem se ater aos limites entre erotismo e pornografia – afinal não é essa discussão que lhe interessa –, Despentes propõe um olhar menos repressor da pornografia e de seus materiais. Com um linguajar irônico, inflexível e que por vezes se aproxima de uma obscenidade proposital, a autora se distancia completamente de movimentos feministas antipornô¹⁵⁶ e de narrativas moralizantes que buscam censurar a pornografia e normalizar o sexo. Sem citar nomes das expoentes dessa perspectiva do movimento feminista, Despentes revisita algumas incoerências nessas narrativas.

Ao apontar a construção discursiva do papa João Paulo II em suas condenações ao aborto, à prostituição, à pornografia, ao controle de natalidade e ao divórcio, Gayle Rubin ironiza, de modo pungente, que “A retórica feminista tem uma incômoda tendência

¹⁵⁴ BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 26.

¹⁵⁵ DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. São Paulo: n-1, 2016.

¹⁵⁶ Como as de Andrea Dworkin e Catharine MacKinnon, também criticadas por outros autores citados na presente dissertação, como Paul Preciado (Cf. PRECIADO, Paul B. Museu, lixo urbano e pornografia. Tradução de Bryan Willian Axt. *Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 8, p. 20-31, nov. 2017-abr.2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/23686/15518>. Acesso em: 12 jan. 2023) e Linda Williams (Cf. WILLIAMS, Linda. A Provoking Agent: The Pornography and Performance Art of Annie Sprinkle. *Social Text*, Durham, n. 37, p. 117-133, Winter 1993).

a ressurgir em contextos reacionários”.¹⁵⁷ De fato, seja no texto de Rubin da década de 1980, ou em *Teoria King Kong* (2006), é possível perceber interlocuções perversas entre as narrativas. Na análise de Virginie Despentes, essa condição mascara os verdadeiros problemas estruturais por detrás da produção pornográfica¹⁵⁸, que em sua visão não pode ser a culpada pelas violências entre os sexos, pelos comportamentos agressivos dos homens, como tem-se construído discursivamente, inclusive nos feminismos.

Apesar de se debruçar unicamente sobre a pornografia como sexo gravado e sua reprodução audiovisual, Despentes apresenta duas novas proposições que se tornam caras à presente argumentação – além de toda a discussão desenvolvida até então sobre o controle da pornografia e seus limites históricos. O primeiro ponto é a exigência que se criou de que a pornografia ultrapasse o campo da representação e se torne uma *mimesis* da realidade:

com muita frequência, exigimos que o pornô seja a imagem do real. Como se não tratasse mais de cinema. Quando, por exemplo, criticamos as atrizes por simular prazer. Elas estão lá para isso, elas foram pagas para isso, elas aprenderam a fazer isso. Não exigimos que a Britney Spears tenha vontade de dançar cada vez que se apresenta no palco. Ela veio para isso, nós pagamos para ver [...] O pornô deveria dizer a verdade, uma coisa que não exigimos nunca do cinema, técnica de ilusão por excelência.¹⁵⁹

Ou seja, ao reafirmar o pornô como um gênero cinematográfico – que pode ultrapassar quaisquer outras formas de representação do sexo, seja em fotografias ou revistas eróticas, seja em literatura, *mangas* e *animes*, os chamados *hentais*¹⁶⁰ – Despentes reitera que não há, nem deve haver, qualquer compromisso, ou sequer uma tentativa, de se fazer real. A pornografia é, afinal de contas, uma construção, uma representação fictícia do sexo (que, por si só, já é fictício).

Esse olhar tende a se contrapor, guardadas as devidas proporções, à análise de Branco, que supõe que o apelo do pornô, o que lhe confere tamanha popularidade, é sua fundamentação na ideologia dominante, não como algo mimético, mas como algo que se baseia e se estrutura a partir da realidade:

¹⁵⁷ RUBIN, Gayle. Pensando o sexo. In: RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2007. p. 63-128, p. 111.

¹⁵⁸ Como as condições precárias que as profissionais do sexo se encontram devido à total falta de amparo. “As condições de trabalho das atrizes, os contratos aberrantes que elas assinam, a impossibilidade de controlar o uso de sua própria imagem quando abandonam a profissão, ou de serem remuneradas quando sua imagem é utilizada, essa dimensão da dignidade feminina não interessa aos censores”. Cf. DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. São Paulo: n-1, 2016. p. 80.

¹⁵⁹ DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. São Paulo: n-1, 2016. p. 78.

¹⁶⁰Cf. SHAMOON, Deborah. Office Sluts and Rebel Flowers: The Pleasures of Japanese Pornographic Comics for Women. In: WILLIAMS, Linda (ed.). *Porn studies*. Chicago: Duke University Press, 2004. p. 77-103.

uma rápida observação do material pornográfico espalhado em bancas de jornal e em vários cinemas do país nos leva à constatação da existência de uma elevada carga de valores transmitidos por esses filmes e livros, em troca de momentos de “prazer” que eles possam proporcionar ao leitor/espectador. Isso quer dizer que para “gozar” desses momentos é fundamental compactuar com as idéias (*sic*), sentimentos e desejos das personagens, já que o prazer consiste exatamente em viver a coisa nos moldes da ideologia subjacente. Assim, é necessário acreditar no domínio e superioridade masculinos para gozar com a mocinha eternamente submissa, ao lado do macho autoritário e insaciável; é preciso aceitar e apoiar a situação de desigualdade social em que vivemos para encontrar prazer nas relações desiguais entre patrão e empregada (de uma forma ou de outra, ela sempre é obrigada a ceder) [...]¹⁶¹

A argumentação construída por Branco é justamente a crítica pela qual Despententes inicia suas discussões sobre o pornô: essas acusações dogmáticas e inconsistentes que recaem sobre seus malefícios. O que implica em uma preocupação maior em imaginar as respostas dos homens em relação ao pornô do que, de fato, questioná-los.¹⁶² Consequentemente, um dos maiores ganhos das leituras de Despententes e de Preciado para a presente dissertação é a possibilidade de pensar a pornografia não apenas no domínio do consumo, ou da recepção – como transparece nas leituras de Branco, por exemplo –, mas focar, justamente, no domínio de produção desses materiais, ou seja, da produção imagética e discursiva do sexo.

O segundo aspecto da obra de Despententes ao qual me atendo é a importância que a pornografia possui na formação das identidades sexuais dos sujeitos que a consomem. Ao contrário do que foi destacado anteriormente, essa questão não é abordada de modo direto, mas se articula implicitamente ao longo da exposição da autora.

Ao mencionar o livro de David Loftus, *Watching Sex: How Men Really Respond to Pornography* (2002), Despententes destaca o caso de dois jovens homossexuais que, ao serem questionados sobre suas primeiras lembranças com o pornô, não possuem uma memória afetiva positiva quanto à descoberta desses materiais – em contramão às respostas e aos sentimentos dos demais entrevistados por Loftus. Isso se deve ao fato de a pornografia ter sido, para os dois jovens ainda em processo de descoberta e aceitação da sexualidade, um veredicto sobre os seus, conforme explicita a autora, “verdadeiros objetos de desejo”.¹⁶³

Ainda nessa mesma articulação com Loftus, Despententes argumenta que a memória afetiva que a maioria dos homens nutrem em relação à descoberta desses

¹⁶¹ BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 23.

¹⁶² DESPENTENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. São Paulo: n-1, 2016. p. 75-76.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 76.

materiais implica uma relação sólida com a formação de suas identidades sexuais, como se a pornografia fosse imbuída de um sentido pedagógico nesse processo:

todos [entrevistados por Loftus] contam ter descoberto o pornô antes da idade mínima legalmente estabelecida. Nessa fatia de população pesquisada, nenhum dos homens declarou ter ficado envergonhado com isso. Pelo contrário, a descoberta do material pornográfico se associa a uma lembrança agradável, constitutiva da masculinidade de diversas maneiras, seja de um jeito lúdico ou excitante.¹⁶⁴

Adversa aos discursos moralizantes que podem ser levantados nesses debates sobre o acesso “precoce” à pornografia, Despentes interpreta esse momento da descoberta praticamente como um rito de passagem. A argumentação sobre a relação entre o pornô e a formação das identidades sexuais se desenvolve, também, em outros momentos da narrativa da autora. Ao analisar e criticar as justificativas inventadas para que fosse possível censurar e acometer esses materiais, Despentes é ainda mais irônica e pungente:

pedimos ao pornô exatamente aquilo que nos amedronta: dizer a verdade sobre nossos desejos. Eu mesma não sei dizer o porquê de ser tão excitante ver outras pessoas treparem e dizerem putaria. Mas funciona. É mecânico. O pornô revela esse nosso aspecto cruamente: o desejo sexual é uma mecânica nada complicada de se colocar em marcha. No entanto minha libido é complexa, o que ela conta sobre mim não me agrada necessariamente e nem sempre combina com o que eu gostaria de ser. Mas posso preferir saber do que se trata, ao invés de virar a cara e dizer o contrário do que sei sobre mim mesma para preservar uma imagem social que me dê segurança.¹⁶⁵

Nessa perspectiva, a pornografia, como um espelho, reflete os desejos mais profundos e mais “libidinosos” do ser humano. Em referência à própria autora: “Primeiro a gente fica molhada ou tem uma ereção, depois pode se perguntar o porquê”.¹⁶⁶ Para Despentes, é justamente desses limites tênues que a pornografia suscita que nascem alguns discursos de censura. Ao ensinar e revelar aquilo que se é, ou que se deseja ser, a pornografia pode, nesse caso, promover não apenas o prazer, mas também repulsa. De todo modo, a pornografia, na concepção de Despentes, é uma importante engrenagem na produção das identidades sexuais, e conseqüentemente nos sexos e gêneros dos sujeitos.

Em consonância ao pensamento de Despentes, as teorias desenvolvidas por Preciado também compreendem a pornografia como um domínio epistemológico que requer cuidado e atenção. Apropriando-se de teorias foucaultianas para compor sua linha de raciocínio, Preciado compreende que vivemos uma era de produção e consumo pós-

¹⁶⁴ DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. São Paulo: n-1, 2016. p. 78-79

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 76.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 77.

fordista que ele intitula de Farmacopornográfica, uma etapa do capitalismo em que os sujeitos são construídos/normalizados a partir de dois domínios: um molecular e outro semiotecnológico.¹⁶⁷

Para o autor, a função de criar saberes-poderes na contemporaneidade a fim de normalizar e controlar corpos dóceis não recai mais, exclusivamente, sobre o Estado, a Religião, a Medicina, a Escola ou a Psicanálise, como apontava Foucault, mas sobre duas grandes indústrias: a Farmacêutica (o primeiro domínio) e a Pornográfica (o segundo). Estarei atento, ao longo deste subcapítulo, à segunda indústria destacada, a fim de buscar no Projeto *Chicos* traços dessa produção de subjetivação e de identidades – deturpando, assim, as virtudes das linguagens de Eros, compreendida, a partir deste momento como as linguagens de Eros, como algo que remete a um imaginário erótico, torpe e em referência a práticas sexuais obscenas e pornográficas.

Para além de uma mera representação do ato sexual visando excitação e consumo, como foi apontado até então, a pornografia para Preciado é um espaço onde há a ocorrência constante de trocas, não apenas de fluidos, mas de relações sociais, de performatividade dos gêneros, e de poder.¹⁶⁸ Ao analisar a revista *Playboy* e o impacto dela em seu contexto histórico-social, o autor se propõe não apenas a estudar as páginas que contenham imagens de garotas nuas, mas também as outras, recheadas de projetos arquitetônicos, entrevistas com celebridades, propaganda de objetos de decoração. Preciado visou compreender como uma revista pornográfica foi responsável por construir uma nova imagem da masculinidade norte-americana no pós-Segunda Guerra Mundial. Em suas palavras:

está na hora de ler a *Playboy* fora das considerações legais e morais, mas também fora da guerra dos sexos e das intermináveis armadilhas dos debates feministas sobre pornografia. Resistindo às políticas de identidade e às domesticações dos estudos de gênero dentro da academia, este livro abrange estudos *queer*, transgêneros, de deficiências e pornográficos como estruturas críticas para entender as mutações biopolíticas introduzidas pela *Playboy* durante a Guerra Fria na América.

A *Playboy* é para o pensador crítico contemporâneo o que a máquina a vapor e a fábrica de têxteis eram para Karl Marx no século XIX. A revista fornece um laboratório discursivo para interrogar a produção da masculinidade heterossexual hegemônica dentro do capitalismo. O império midiático *bunny* (coelhinho) é um modelo de produção econômica e cultural que permite compreender o deslocamento, após a Segunda Guerra Mundial, de um *regime*

¹⁶⁷ PRECIADO, [Paul] Beatriz. Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique. *Chimères*, Paris, v. 74, n. 3, p. 241-257, 2010.

¹⁶⁸ PRECIADO, Paul B. *Texto Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1, 2018.

disciplinar de produção da sexualidade para o que chamo de *regime Farmacopornográfico* caracterizado pela introdução de novas químicas, farmacológicas, protéticas, midiáticas e técnicas de vigilância eletrônica para o controle de gênero e de reprodução sexual.¹⁶⁹

Em outro artigo, Preciado define possíveis entraves que podem ser encontrados ao percorrer os caminhos dos chamados “estudos pornô”. Além das críticas de feministas como Andrea Dworkin e Catherine Mackinnon, favoráveis à censura da pornografia nos anos 1980 e 1990, Preciado vê nos discursos e práticas acadêmicas um tratamento cético conferido ao objeto. Contudo, deve-se atentar, conforme lembra Linda Williams, pioneira dos chamados estudos pornô, que, somente nos Estados Unidos, a pornografia, em todas as suas mídias, é responsável por uma produção de capital superior ao acumulado pelas ligas de basquete (NBA), de futebol americano (NFL) e de basebol (MLB) profissionais combinadas, dado que, de acordo com a autora, por si só representa a importância em analisar e compreender as construções e relações sociais desta mercadoria que é tão consumida e presente no cotidiano das sociedades ocidentais.¹⁷⁰

Ou seja, o trabalho que Preciado faz em alguns de seus textos não se trata apenas de retirar o pudor acerca da pornografia e tratá-la como objeto de pesquisa científica, mas entendê-la como algo presente no cotidiano das sociedades contemporâneas, responsável pela formação e produção de subjetividades e de ficções dos ideais de masculinidades e feminilidades dos sujeitos. Tal qual o entendimento de Despentes, a pornografia é produtora de saberes-poderes, em referência às ideias de Foucault, sobre os corpos e as diferentes expressões de gêneros e sexualidades.

Distanciando-se da masculinidade dos anos 1940 e 1950, Hugh Hefner, diretor da *Playboy*, foi responsável por idealizar e criar uma nova imagem para um novo sujeito hegemônico: o *bachelor* – solteirão –, homem, heterossexual, branco. Partindo não apenas do consumo da nudez feminina, mas de uma série de próteses de sexualidade

¹⁶⁹ PRECIADO, Paul B. *Pornotopia: An essay on Playboy’s architecture and biopolitics* New York: Zone Books, 2014. p. 10. “It is time to read *Playboy* outside of legal and moral considerations, but also outside of the sex wars and the endless traps of the feminist pornography debates. Resisting identity politics and the domestications of gender studies within the academy, this book embraces queer, transgender, disability and porn studies as critical frameworks to understand the biopolitical mutations introduced by *Playboy* during the Cold War America. *Playboy* is for the contemporary critical thinker what the steam engine and the textile factory were for Karl Marx in the nineteenth century. The magazine provides a discursive laboratory to interrogate the production of hegemonic heterosexual masculinity within capitalism. The bunny media empire is a model of economic and cultural production that allows to understand the displacement, after the Second World War, for a disciplinary regime of production of sexuality toward what I call Parmacopornographic regime characterized by the introduction of new chemical, pharmacological, prosthetic, media and electronics surveillance techniques for controlling gender and sexual reproduction”. Grifos do autor.

¹⁷⁰ WILLIAMS, Linda. *Porn studies*. Chicago: Duke University Press, 2004. p. 2.

presentes nas páginas da revista (desde o gosto pela moda, até a reconquista do espaço doméstico com objetos e mobiliário “masculinizados”), a *Playboy* foi a grande responsável, para Preciado, pela formação de uma nova subjetividade masculina no século XX:

a lógica da *Playboy* baseava-se em fotos de garotas nuas tiradas por Russ Meyer ou Bunny Yeager coexistindo nas páginas, de uma mesma revista, com textos, entrevistas e reportagens sobre Andy Warhol, Jack Kerouac, James Baldwin e Frank Lloyd Wright, além dos efeitos de cores na arquitetura, design de interiores e moda masculina. A ideia era “adicionar o tempero da arte da *pin-up* à sofisticação da revista *Esquire* e do *New York Times*”, como Hefner explicou mais tarde. O que a *Playboy* realmente estava fazendo era inventar novos modos de produção da domesticidade pública e da subjetividade masculina que caracterizariam a cultura americana no final do século XX.¹⁷¹

Muito distante de cenas repetitivas e sequenciais de penetração, ou de qualquer outra prática sexual, a pornografia é vista por Preciado ora sob uma égide de possibilidades muito maiores das que podem ser encontradas em seu modelo “clássico” (como em revistas semelhantes à *Playboy*, ou nas produções de grandes gravadoras), ora como conceito epistemológico. Se “na pornografia, o sexo é performance, isto é, composto de representações públicas e processos de repetição social e politicamente regulados”¹⁷², devemos compreendê-la, também, como uma lógica *engendrada* da produção desses saberes.

Contudo, é necessário ir um pouco adiante. Emparelhar a produção do Projeto *Chicos*, e dos demais projetos/fotógrafos apontados no item 1.2 – imbuídas de suas intenções políticas/militantes ou ativistas –, à produção da *Playboy*, ou de qualquer outro objeto dessa pornografia mais clássica, talvez não faça justiça ao objeto desta dissertação, apesar de ser o caminho inicial.

Para além de sua definição de pornografia, Preciado chamou atenção para o surgimento de uma produção no século XXI que parte justamente de uma demanda *queer* e feminista e que visa criticar modelos hegemônicos da produção pornô dita clássica, propondo novos olhares para seus próprios corpos, gêneros e sexualidades. Trabalhos

¹⁷¹ PRECIADO, Paul B. *Pornotopia: An essay on Playboy’s architecture and biopolitics* New York: Zone Books, 2014. p. 26-27. “*Playboy* logic was based on making photos of naked girls taken by Russ Meyer or Bunny Yeager coexist in the pages of the same magazine with texts, interviews, and reports on Andy Warhol, Jack Kerouac, James Baldwin, and Frank Lloyd Wright, as well as color features on architecture, interior design, and male fashion. The idea, Hefner later explained, was to “add the spice of pin-up art to the sophistication of *Esquire* and the *New York Times*. What *Playboy* was really doing was inventing new modes for the production of public domesticity and male subjectivity that were to characterize American culture in the late twentieth century”. Grifos do autor.

¹⁷² PRECIADO, Paul B. *Texto Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: n-1, 2018. p. 284.

como o da própria Virginie Despentes¹⁷³, ou de Annie Sprinkle, e de uma série de artistas, atores e atrizes pornô e fotógrafos, podem ser lidos a partir do conceito de Pós-pornografia apresentado por Preciado.

De acordo com Linda Williams, as atuações de Annie Sprinkle – prostitua, artista, pornógrafa –, em suas obras ou na própria identidade, são potentes para questionar os binarismos da feminilidade entre a “boa moça” e a “prostituta”. Além disso, colocam em xeque teorias antipornô, que postulam que a pornografia, assim como a prostituição, é apenas uma forma de dominação das mulheres pelos homens – algo que retira, completamente, suas agências e desejos.¹⁷⁴

Para Preciado, as críticas do feminismo antipornografia de MacKinnon e Dworkin, além de emparelharem-se a discursos da direita – situação semelhante àquela apontada anteriormente por Rubin –, não apresentam possibilidades reais de resolver os problemas identificados. As urgências de um controle estatal sobre a produção pornográfica, devido à concepção de que se trata de uma indústria violenta, patriarcal e sexista, defendidas por aquelas autoras, para Preciado,

eclipsam o ativismo do feminismo pró-sexo que enxergava na representação dissidente da sexualidade uma oportunidade de empoderamento para as mulheres e as minorias sexuais. Por outro lado, o movimento feminista antipornografia, apoiado por movimentos religiosos e pró-vida, advogava pela censura Estatal como único meio de proteger as mulheres da violência pornográfica. Mas como é possível deixar o controle da tecnologia de produção de prazer nas mãos de um estado patriarcal, sexista e homofóbico?¹⁷⁵

Ao citar exemplo de filmes como *Deep Inside*, no qual Sprinkle apresenta uma série de sequências dialogando com um interlocutor masculino externo (fora da cena), e consumidor do material, Williams compreende que sua obra é subversiva às normas de gênero e sexualidade. Isto se deve, por exemplo, a momentos nos quais Sprinkle demonstra para esse espectador masculino como ela gosta de estimular o ânus dos homens com quem ela tem relação – como se ela estivesse ensinando um homem a penetrar outro,

¹⁷³ Cf. BAISE-MOI. Direção de Virginie Despentes, codireção de Coralie Trinh Thi. Produção: Philippe Godeau. França: Canal+, Pan Européenne, Take One, 2000. (77 min).

¹⁷⁴ Cf. WILLIAMS, Linda. A Provoking Agent: The Pornography and Performance Art of Annie Sprinkle. *Social Text*, Durham, n. 37, p. 117-133, Winter 1993.

¹⁷⁵ PRECIADO, Paul B. Activismo postporno. *El Mundo*, Madrid, 18 abr. 2015. Cultura. Disponível em: <https://www.elmundo.es/cultura/2015/04/18/552e788222601da62d8b458c.html>. Acesso em: 12 jan. 2023. “Estos argumentos eclipsaron el activismo del feminismo pro-sexo, que veía en la representación disidente de la sexualidad una ocasión de empoderamiento para las mujeres y las minorías sexuales. Por su parte, el movimiento feminista anti-porno, apoyado por movimientos conservadores religiosos y pro-vida, abogaba por la censura estatal como único medio para proteger a las mujeres de la violencia pornográfica. Pero, ¿cómo se puede dejar el control de una tecnología de producción de placer en manos de un estado patriarcal, sexista y homófobo?”

ou como se ela assumisse uma posição de “atividade” em contraponto à clássica performance de “passividade” à qual as mulheres são submetidas na pornografia.

Em outra sequência, Sprinkle apossa-se da ação tipicamente masculina na pornografia do *money shot* – a ejaculação extracorpórea – como que, segundo Williams, para brincar, medir e comparar a duração/distância, enfim, o tamanho de seu gozo/orgasmo com o de seu parceiro. Em outra de suas performances, intitulada *Public cervix announcement*, Sprinkle convidava os espectadores a observarem, com o auxílio de uma lanterna e um espéculo, seu *cervix*, questionando os limites da arte, da pornografia, do ativismo e do feminismo.

De acordo com Preciado,

a pós-pornografia não será senão o nome das diferentes estratégias de crítica e intervenção na representação, e que surgirão da reação das revoluções feministas, homossexuais e *queer* frente a estes três regimes pornográficos (o museístico, o urbano e o cinematográfico) e frente também às técnicas sexopolíticas modernas de controle do corpo e da produção de prazer, da divisão dos espaços privados e públicos e do acesso à visibilidade que desses se desdobra. [...] A noção de pós-pornografia marca uma ruptura epistemológica e política: um outro modo de conhecer e de produzir prazer através do olhar, mas também uma nova definição de espaço público e novos modelos de habitar a cidade.¹⁷⁶

Apoiando-se na filósofa italiana Teresa de Lauretis e em sua proposição segundo a qual o cinema deve ser considerado uma tecnologia de produção de sexualidade e de gênero¹⁷⁷, Preciado compreende que a indústria do cinema e, por consequência, da pornografia se resume à sala de montagem: um espaço político no qual a sexualidade é um produto – inventado, difundido, reforçado.¹⁷⁸ Em sua crítica ao cinema “lésbico” de Abdellatif Kechiche (*Azul é a cor mais quente*, 2013) e ao cinema erótico de Lars von Trier (*Ninfomaniaca*, 2013), Preciado desenvolve um argumento semelhante ao de Despententes quanto à exigência, falaciosa, de que o cinema e a pornografia devem produzir a “verdade” do sexo. Para o autor, um dos ganhos do que ele classificou por *Nouvelle*

¹⁷⁶ PRECIADO, Paul B. Museu, lixo urbano e pornografia. Tradução de Bryan Willian Axt. *Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 8, p. 20-31, nov. 2017-abr.2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/23686/15518>. Acesso em: 12 jan. 2023.

¹⁷⁷ Ao criticar, aprofundar e atualizar o conceito de “dispositivo de sexualidade” proposto por Michel Foucault, a teórica e feminista italiana Teresa de Lauretis compreende que o cinema, no século XX, se comporta não como uma representação da sexualidade e do gênero, como se vinha discutindo, mas como um dispositivo produtor de normas, de desvios, de discursos, de saberes-poderes, tal qual o Estado, a religião, a família e a escola. Cf. LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. Tradução de Susana Bornéo Funck. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 121-155.

¹⁷⁸ PRECIADO, Paul B. Activismo postporno. *El Mundo*, Madrid, 18 abr. 2015. Cultura. Disponível em: <https://www.elmundo.es/cultura/2015/04/18/552e788222601da62d8b458c.html>. Acesso em: 12 jan. 2023.

vague pós-pornô (no qual insere-se a obra de Despentès, *Baise-Moi*, de 2000), é que essa vertente experimental lésbico/*queer*/feminista busca, ao assumir o controle da sala de montagem, “produzir contraficcões visuais capazes de questionar os modos dominantes de ver a norma e o desvio”.¹⁷⁹

A produção pós-pornográfica é, portanto, uma linguagem de Eros, uma retomada desses espaços profundamente problemáticos – com seu sexismo, racismo, misoginia – pelos próprios sujeitos não hegemônicos e suas pautas políticas. É uma forma experimental de escapar à alienação da produção de prazeres e saberes sobre seus próprios corpos que impera na indústria pornográfica:

A pós-pornografia não é uma estética, mas o conjunto de produções experimentais que surgem dos movimentos de empoderamento político-visual das minorias sexuais: os párias do sistema farmacopornográfico (os corpos que trabalham na indústria do sexo, as putas e os atores e atrizes pornôs, mulheres dissidentes do sistema heterossexual, corpos transgêneros, lésbicas, corpos com diversidade funcional ou psíquica...) que reivindicam o uso do dispositivos audiovisuais para a produção da sexualidade.¹⁸⁰

Portanto, é nesse sentido, esvaziado de julgamentos moralistas e impulsionado por intenções *perversas*, que a presente dissertação define as imagens e fotografias do Projeto *Chicos* como uma produção de nudes pós-pornográficas.

2.3 Não se nasce chico, torna-se.

Se o Projeto *Chicos* é definido, nesta dissertação, como “uma produção de nudes pós-pornográficas”, é porque há nele um cuidado em relação às narrativas atravessadas por marcadores sociais da diferença – como raça, geração, deficiência e, principalmente, gênero e sexualidade. Desse modo, compreendo que Ladeira e Lamounier não apenas estão atentos a essas questões, como as usam como alicerces para sua obra¹⁸¹, fazendo do

¹⁷⁹ PRECIADO, Paul B. Cinema e sexualidade: Azul é a cor mais quente e Ninfomaniaca. In: PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano*: crônicas da travessia. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 102-105.

¹⁸⁰ PRECIADO, Paul B. Activismo postporno. *El Mundo*, Madrid, 18 abr. 2015. Cultura. Disponível em: <https://www.elmundo.es/cultura/2015/04/18/552e788222601da62d8b458c.html>. Acesso em: 12 jan. 2023. “El postporno no es una estética, sino el conjunto de producciones experimentales que surgen de los movimientos de empoderamiento político-visual de las minorías sexuales: los parias del sistema farmacopornográfico (los cuerpos que trabajan en la industria sexual, putas y actores y actrices porno, las mujeres disidentes del sistema heterosexual, los cuerpos transgénero, las lesbianas, los cuerpos con diversidad funcional o psíquica...) reclaman el uso de los dispositivos de audiovisuales de producción de la sexualidad”.

¹⁸¹ Vide os conteúdos da Tabela 6, além da própria narrativa dos fotógrafos: “Em suma, o Projeto ainda é sobre experiências e sobre como cada um destes participantes se enxerga dentro da própria sexualidade,

Projeto *Chicos* um canal de produção e reprodução de contrafaixas de desejos, gêneros, sexos e sexualidades, tal qual os desdobramentos da pós-pornografia, conforme apontados no subcapítulo anterior de acordo com Preciado.

Constitui-se, assim, a necessidade de propor uma relação entre o objeto de pesquisa desta dissertação e o campo teórico dos “estudos de gênero e sexualidade”. Assim como foram discutidos conceitualmente o nude, o erotismo e a pornografia ao longo deste capítulo, o gênero e, especificamente, a masculinidade também demandam uma apuração conceitual. Isso se deve tanto a uma escassez de produções historiográficas atentas a esses conceitos quanto a uma certa desconfiança entre os setores mais “conservadores” dentro do campo disciplinar da história.

Apesar de uma maior consolidação teórica, conceitual e institucional da chamada “história das Mulheres”, o seu binômio-binário “história dos Homens” é, ainda, incipiente. Mas vejam bem, refiro-me, aqui, a uma “história dos Homens” que os compreenda, também, como uma construção sociopolítica, ideológica, econômica e historicamente localizada, e não como os sujeitos universais do fazer historiográfico – percurso que, ao contrário, foi, e ainda é, largamente empregado e denunciado por pesquisadoras e pesquisadores atentos às questões de gênero. Em tom de denúncia, o historiador francês Arnaud Baubérot aponta que

os historiadores, ao contrário [dos sociólogos e antropólogos], e principalmente a historiografia francesa, mantiveram-se por muito tempo afastados desses questionamentos. Enquanto a história das mulheres se deparava com o sucesso que já conhecemos, o gênero masculino mantinha-se implicitamente apreendido enquanto caso geral e, nesse sentido, não parecia merecer atenção específica. Com muito mais razão, a história da infância, da juventude e das instituições educativas, até recentemente pouco sensível às problemáticas de gêneros, raramente preocupou-se em apresentar e analisar os mecanismos de produção e de transmissão do hábito viril.¹⁸²

Antecipo que ao longo deste subcapítulo não haverá uma dedicação, portanto, aos trabalhos de Michelle Perrot, Mary del Priore, Margareth Rago, Adriana Piscitelli ou outras historiadoras que desenvolveram suas pesquisas em torno da chamada “história das Mulheres”. Busco, ao contrário, em outros campos acadêmicos – como a filosofia, antropologia, sociologia e até mesmo biologia – as bases teóricas e conceituais que

identidade e do próprio corpo. [...] Pensávamos em realizar algo que expusesse as dores, fraquezas, conquistas, lutas e as relações familiares e sociais de cada um”. LADEIRA, Rodrigo; LAMOUNIER, Fábio. *Chicos: The Book*. Belo Horizonte: Edição dos Autores, 2016. p. 7.

¹⁸² BAUBÉROT, Arnaud. Não se nasce viril, torna-se viril. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). *História da virilidade: a virilidade em crise? Séculos XX-XXI*. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 189-220, p. 190.

fundamentam a compreensão de gênero e, por consequência, de masculinidade, que se propõe na presente dissertação. É indispensável, portanto, à compreensão dos conceitos de gênero e de masculinidade, retomar discussões e apontamentos levantados no final do século XX.

Três décadas após a publicação de *O segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir (obra que recebe até hoje um reconhecimento basilar para os estudos das mulheres, do feminismo, e para as teorias do gênero), Monique Wittig retoma um dos pressupostos mais notórios de sua conterrânea, a fim de denunciar os caminhos torpes aos quais os estudos das mulheres estavam sendo conduzidos na academia.

Partindo de sua perspectiva como uma mulher lésbica, engajada com o Mouvement de Libération des Femmes (MLF), e sendo uma das fundadoras de grupos feministas como Petites Marguérites, Gouines Rouges e Féministes Révolutionnaires, além de atuante nas manifestações de Maio de 68, Wittig busca romper quaisquer teorias que compreendem a categoria “Mulher” como um grupo social natural. Adepta a um feminismo de vertente *Radical Lesbian* – Lésbico Radical –, a autora busca conciliar uma perspectiva teórica materialista à experiência prática de uma sociedade lésbica, de modo que reducionismos que essencializam as mulheres são compreendidos como mitos criados pelos homens, a fim de restringi-las e contê-las ideologicamente. Para a autora, “Nós fomos forçadas em nossos corpos e nossas mentes a corresponder, sob todos os aspectos, à ideia de natureza que foi determinada para nós”.¹⁸³

Ao valer-se de uma de uma das máximas de Beauvoir para nomear um de seus artigos, “Não se nasce mulher”, Wittig não apenas retoma as discussões que se desenvolveram no meio acadêmico décadas antes, mas o faz para se posicionar, inclusive, frente a teóricas e teóricos feministas que também reduziam as definições do ser *Mulher* a situações essencialistas com base em fatores biológicos – como o ato de parir, por exemplo.

Desse modo, as vertentes do feminismo que glorificam e veneram um passado patriarcal, para Wittig, recorrem aos mesmos princípios aos quais as mulheres foram e continuam sendo oprimidas: as crenças que naturalizam as categorias de Homem e Mulher como fenômenos sociais a-históricos, tornando-os impossíveis de serem modificados. Nessa perspectiva, qualquer tentativa de cisão com um modelo de

¹⁸³ WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. Tradução de Léa Sússekind Viveiros de Castro. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 83-92, p. 89.

dominação masculina seria epistemologicamente impossível, uma vez que compreende que os homens e as mulheres “sempre existiram e sempre existirão”¹⁸⁴ a partir dos mesmos princípios.

Ao afirmar que “o matriarcado não é menos heterossexual do que o patriarcado: só o gênero do opressor é que muda”¹⁸⁵, Wittig compreende que a origem da opressão das mulheres reside afinal de contas no próprio princípio da heterossexualidade compulsória e, conseqüentemente, na naturalização da reprodução. Entendida como categoria social, o ser “Mulher”, de acordo com a autora, é uma construção imaginária que responde a interesses políticos e ideológicos de dominação e controle, que, enquanto mitificam um ideal ficcional do gênero, oprimem todas aquelas que são forçadas a se encaixar nesses padrões.

Para Wittig, a experiência lésbica é extremamente profícua para romper com essas perspectivas, uma vez que lhes são negadas, ao mesmo tempo, a identificação com a categoria “Mulher” – por não parirem –, e também com a categoria “Homem” – por não possuírem o mesmo capital de poder que um sujeito nascido homem possui. As lésbicas seriam, portanto, não-homens e não-mulheres, figuras fronteiriças, que não existem nos domínios da “natureza”, mas sim como “produtos das sociedades”.¹⁸⁶

Conseqüentemente, ao (re)afirmar que “Não se nasce mulher”, Wittig defende que a categoria seja compreendida como uma classe, ou seja, localizada em determinado tempo-espço, e não natural. “Homem” e “Mulher” são, portanto, categorias políticas e econômicas que, ao mesmo tempo em que obedecem a determinada ideologia, são passíveis de serem modificadas e derrubadas. De acordo com a autora,

nossa primeira tarefa, ao que parece, é desassociar completamente “mulheres” (a classe dentro da qual lutamos) de “mulher”, o mito. Pois “mulher” não existe para nós, é apenas uma formação imaginária, enquanto “mulheres” são o produto de uma relação social. [...] “Mulher” não é cada uma de nós, mas sim uma formação política e ideológica que nega “mulheres” (o produto de uma relação de exploração). “Mulher” existe para nos confundir, para ocultar a realidade de “mulheres”.¹⁸⁷

¹⁸⁴ WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. Tradução de Léa Sússekind Viveiros de Castro. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 83-92, p. 84.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 84.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 88.

¹⁸⁷ WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. Tradução de Léa Sússekind Viveiros de Castro. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 83-92, p. 88.

Nesse sentido, a perspectiva e o posicionamento de Wittig frente a um feminismo que se vale, teoricamente, dos mesmos pressupostos criados por seus opressores se tornam mais claros. O que a autora defende, afinal, não é uma aniquilação dos homens ou das mulheres, mas das categorias de gênero que naturalizam e essencializam as experiências de milhares de sujeitos que são forçados a obedecer determinadas lógicas de produção e de controle dos corpos. Conseqüentemente, para a autora,

nossa sobrevivência exige que empregemos todas as nossas forças para a destruição da classe de mulheres dentro da qual os homens se apropriaram das mulheres. Isso só pode ser conseguido pela destruição da heterossexualidade como um sistema social baseado na opressão das mulheres pelos homens e que produz a doutrina da diferença entre os sexos para justificar a opressão.¹⁸⁸

Em paralelo às produções de Wittig, a bióloga e filósofa estadunidense Donna J. Haraway, defensora de um feminismo de vertente socialista, publicava, nos Estados Unidos, seu *Manifesto ciborgue* pela primeira vez em 1985. Situada no seio das críticas Acadêmicas ao humanismo e na cisão da divisão binária e intransponível entre os domínios da Natureza e da Cultura que influenciaram as ciências humanas no final do século XX¹⁸⁹, Haraway propõe um olhar para o gênero que ela identificou, conforme indicado anteriormente, como “blasfemo”.

Ao basear-se no imaginário e na terminologia religiosa, Haraway propõe uma blasfêmia não apenas por suas críticas ao passado e ao modelo bíblico da divisão entre os sexos, que reverberou em uma série de instituições e disciplinas acadêmicas, mas também a cânones teóricos, compreendidos, por vezes, como verdades universais, e que também necessitavam ser desmistificados. Pensar o gênero a partir da figura do ciborgue, isto é, de “um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção”¹⁹⁰, ou ainda “uma criatura de um mundo pós-gênero: ele não tem qualquer compromisso com a bissexualidade, com a simbiose pré-edípica, com o trabalho não alienado”¹⁹¹, possibilitou a Haraway extrapolar os mesmos naturalismos essencialistas que codificavam, reduziam e restringiam as categorias mulher e homem tal qual denunciado por Wittig. “Por que nossos corpos devem terminar na pele?”¹⁹² Em um

¹⁸⁸ *Ibid.* p. 92.

¹⁸⁹ Cf. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ubu, 2017. p. 147-199.

¹⁹⁰ HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. Tradução de Tomaz Tadeu. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 157-210, p. 157.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 159.

¹⁹² *Ibid.*, p. 159.

percurso teórico semelhante ao da filósofa francesa, de quem a autora se diz devedora, Haraway aponta que

não existe nada no fato de ser “mulher” que naturalmente una as mulheres. Não existe nem mesmo uma tal situação – “ser” mulher. Trata-se, ela própria, de uma categoria altamente complexa, construída por meio de discursos científicos sexuais e de outras práticas sociais questionáveis. A consciência de classe, de raça ou de gênero é uma conquista que nos foi imposta pela terrível experiência histórica das realidades sociais contraditórias do capitalismo, do colonialismo e do patriarcado.¹⁹³

Afinal, a própria Wittig em *The straight mind* – A mente hétero – denuncia como a psicanálise lacaniana e o estruturalismo de Lévi-Strauss concebem seu pensamento a partir de um sujeito universal (heterossexual e do sexo masculino). E que, conseqüentemente, patologizam e desnaturalizam quaisquer experiências que escapem às normas que eles mesmos impuseram.¹⁹⁴

Nesse sentido, a máxima de Haraway, “Embora estejam envolvidas, ambas, numa dança em espiral, prefiro ser uma ciborgue a uma deusa”¹⁹⁵, ganha potência. Crítica dos simpatizantes que glorificam um passado matriarcal, da “grande Mãe” primordial, de um passado idílico em que a dominação das mulheres pelos homens não existiria de fato – mas apenas no campo das aparências, como denuncia Wittig¹⁹⁶ –, Haraway postula que é na figura do ciborgue que reside a possibilidade de uma sociedade livre de opressões de gênero. Ou seja, nesses corpos – onde o limite entre humano-máquina, humano-animal, humano-tecnologia, isto é, o limite entre natureza e cultura, é transgredido – torna-se possível questionar e abolir as heranças do capitalismo e, por consequência, do colonialismo e também do patriarcado.

Sendo assim, questionar, escapar e romper as dicotomias biologizantes ou essencialistas que naturalizam as categorias do “ser” mulher, e por consequência, do “ser” homem, configura-se como uma forma de romper também com as instituições de produção, subjugação e controle dos corpos que os pensaram, produziram e reproduziram nesses modelos universalizantes. Um corpo ciborgue é, portanto, uma figura que transgride as fronteiras do gênero, da sexualidade e das instituições de controle e

¹⁹³ HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. Tradução de Tomaz Tadeu. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 157-210, 165.

¹⁹⁴ WITTIG, Monique. *O pensamento heterossexual*. Tradução de Máira Mendes Galvão. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

¹⁹⁵ HARAWAY, *op. cit.*, p. 202.

¹⁹⁶ Afinal, esse passado mítico é tão opressor quanto um passado patriarcal, uma vez que a raiz da opressão jaz no princípio da heterossexualidade como condição universal, conforme aponta a autora.

regulação – da biopolítica no pensamento de Foucault, ou da sexopolítica no pensamento de Preciado.¹⁹⁷

Inspirado nas teorias de Wittig e de Haraway, Preciado propõe uma revisão e atualização para o século XX e XXI da noção de “biopolítica”, elaborada por Michel Foucault para se referir ao poder disciplinar que se desenvolve no século XIX no Ocidente. Preciado compreende que uma história da sexualidade deva ser pensada paralelamente à luz de uma história das técnicas e das tecnologias, propondo, assim, uma história da “tecnossexualidade”.¹⁹⁸ Para o filósofo,

é hora de deixar de estudar e de descrever o sexo como parte da história natural das sociedades humanas. A “história da humanidade” se beneficiaria se fosse rebatizada como “história das tecnologias”, e o sexo e o gênero considerados dispositivos inscritos em um sistema tecnológico complexo. Essa “história das tecnologias” mostra que “a Natureza Humana” não é senão um efeito de negociação permanente das fronteiras entre humano e animal, corpo e máquina (Donna Haraway, [Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature], 1995), mas também entre órgão e plástico.¹⁹⁹

Nesse regime, o controle disciplinar dos corpos, tal qual proposto por Michel Foucault, recebe novas possibilidades de análise e de atuação. Sendo assim, o sistema sexo/gênero, por exemplo, que visa a produção de corpos dóceis, ou ainda, de corpos “*straight*”, em referência à concepção de Wittig, é produzido e reproduzido em relação à definição e reafirmação da heterossexualidade, e também como um produto da arquitetura, da tecnologia, da cultura popular, ou seja, de um capitalismo disciplinar. Consequentemente, para Preciado,

A Sexopolítica é uma das formas dominantes da ação biopolítica no capitalismo contemporâneo. Com ela, o sexo (os órgãos chamados “sexuais”, as práticas sexuais e também os códigos de masculinidade e de feminilidade, as identidades sexuais normais e desviantes) entra no cálculo do poder, fazendo dos discursos sobre o sexo e das tecnologias de normalização das identidades sexuais um agente de controle da vida.²⁰⁰

É partindo desses princípios que Preciado argumenta que a função de criar saberes-poderes na contemporaneidade, a fim de normalizar e controlar corpos “*straight*”, não recai mais, exclusivamente, sobre o Estado, a Religião, a Medicina, a Escola, o

¹⁹⁷ PRECIADO, [Paul] Beatriz. Biopolitique à l’ère du capitalisme pharmacopornographique. *Chimères*, Paris, v. 74, n. 3, p. 241-257, 2010.

¹⁹⁸ PRECIADO, Paul B. História da tecnossexualidade. In: PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: n-1 edições, 2018. p. 75-89.

¹⁹⁹ PRECIADO, Paul B. O que é a contrassexualidade? In: PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual: políticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1, 2014. p. 21-33, p. 23.

²⁰⁰ PRECIADO, Paul B. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 421-430, p. 421.

Quartel ou a Psicanálise, como apontava Foucault em relação às sociedades disciplinares do século XIX. No século XXI, além dos regimes soberano e disciplinar, a produção dos corpos, do sexo, do gênero, dos prazeres e da sexualidade deve, também, ao capitalismo, a uma forma de produção e de consumo em massa pós-fordista que se desenvolveu pós-Segunda Guerra Mundial, conforme apontado anteriormente.²⁰¹ Nesse novo regime, os sujeitos têm seus gêneros produzidos, replicados, comercializados e normalizados a partir das indústrias farmacêutica e pornográfica:

A tecnociência estabeleceu sua autoridade material transformando os conceitos de psiquismo, libido, consciência, feminilidade, masculinidade, heterossexualidade, homossexualidade, intersexualidade e transexualidade em realidades tangíveis, que se manifestam em substâncias químicas e moléculas comercializáveis em corpos, em biótipos humanos, em bens tecnológicos geridos pelas multinacionais farmacêuticas. O sucesso da indústria tecnocientífica contemporânea consiste em transformar nossa depressão em Prozac, nossa masculinidade em testosterona, nossa ereção em Viagra, nossa fertilidade ou esterilidade em Pílula, nossa aids em triterapia, sem que seja possível saber quem vem primeiro: a depressão ou o Prozac, o Viagra ou a ereção, a testosterona ou a masculinidade, a Pílula ou a maternidade, a triterapia ou a aids. Este *feedback* performativo é um dos mecanismos do regime farmacopornográfico.

A sociedade contemporânea é habitada por subjetividades toxicopornográficas que se definem pela substância (ou substâncias) que abastece seu metabolismo, pelas próteses cibernéticas e vários tipos de desejos farmacopornográficos que orientam as ações dos sujeitos e por meio dos quais eles se transformam em agentes. Assim, falaremos de sujeitos-Prozac, sujeitos-cannabis, sujeitos-cortisona, sujeitos-silicone, sujeitos-heterovaginais, sujeitos-dupla-penetração, sujeitos-Viagra, sujeitos-dinheiro...²⁰²

Explica-se assim, no pensamento de Preciado, a formação de “tecno-sujeitos”. Nesse sentido, a pergunta levantada por Haraway em 1985, mencionada anteriormente, ganha ainda mais significados: “Por que nossos corpos devem terminar na pele?”²⁰³ No regime farmacopornográfico, os corpos não terminam na pele, bem como não começam nela; pelo contrário, são estudados, produzidos, comercializados. Como afirma Preciado: “o negócio farmacopornográfico é a invenção de um sujeito e, em seguida, sua reprodução global”.²⁰⁴

²⁰¹ PRECIADO, Paul B. História da tecnossexualidade. In: PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: n-1 edições, 2018. p. 75-89. p. 88.

²⁰² PRECIADO, Paul Beatriz. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 37-38.

²⁰³ HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. Tradução de Tomaz Tadeu. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 157-210. p. 159.

²⁰⁴ PRECIADO, Paul B. História da tecnossexualidade. In: PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: n-1 edições, 2018. p. 75-89. p. 38.

Destaco, portanto, que no pensamento de Preciado, o sexo, a sexualidade e o gênero não se resumem nem a doutrinas de um pensamento de cunho essencialista, que naturaliza as categorias de masculinidade e feminilidade, nem a perspectivas construcionistas que os reduzem a uma produção unicamente discursiva e simbólica. Preciado defende a necessidade de se analisar o gênero em relação a suas próteses, tecnologias e interações sociais que produzem efeitos materiais nos corpos dos sujeitos. Do silicone industrial às próteses mecânicas, à pílula anticoncepcional, aos hormônios sintéticos, às substâncias psicotrópicas, ao apartamento do *bachelor* – o solteirão. Todos, para Preciado, são elementos semiotecnológicos que possuem agenciamentos diretos na produção do gênero e nos corpos.

Preciado distancia-se, portanto, do pensamento da filósofa estadunidense e uma das pioneiras dos chamados estudos *queer* Judith Butler, mesmo que boa parte de suas concepções e discussões teóricas tomem-na como base. Para o autor, a teoria performativa de Butler, que compreende o gênero a partir de um campo linguístico e simbólico, requer certos cuidados. Ao se valer do mesmo exemplo empregado por Butler para afirmar os efeitos e mecanismos que produzem a identidade heterossexual e que garantem a relação entre gênero e sexo anatômico, Preciado denuncia a falta da dimensão material em sua teoria.²⁰⁵

Retomando, desse modo, o exemplo das *drag queens* e, especificamente, da figura de Venus Xtravaganza, sujeitos que, para Butler, são paródias teatralizadas da feminilidade, Preciado compreende que falta, nas teorias de Butler, um entendimento das formas de incorporação. Sendo assim,

A noção butleriana de “performance de gênero”, assim como a ainda mais sofisticada “identidade performativa”, desfazem-se prematuramente do corpo e da sexualidade, tornando impossível uma análise crítica dos processos tecnológicos de inscrição que possibilitam que as performances “passem” por naturais ou não. E é exatamente essa impossibilidade de passar (passar por mulher, passar por americana, passar por branca) que vai levar Venus Xtravaganza à morte. É por isso que as comunidades transgênero e transexuais americanas vão ser as primeiras a criticar a instrumentalização da performance da drag queen na teoria de Butler como exemplo paradigmático da produção de identidade performativa.²⁰⁶

Ou seja, para Preciado, Butler ignora as ações que as tecnologias do gênero no regime farmacopornográfico – que incidem, transformam, modificam, produzem e

²⁰⁵ *Id.*, Breve genealogia do orgasmo ou o vibrador de Butler. In: PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual: políticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1, 2014. p. 89-121.

²⁰⁶ PRECIADO, Paul B. Breve genealogia do orgasmo ou o vibrador de Butler. In: PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual: políticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1, 2014. p. 89-121. p. 93.

reproduzem as identidades – possuem na própria materialidade dos sujeitos, em seus corpos físicos. Ademais, ao focar unicamente no campo do simbólico, a filosofia butleriana ignora como essas incisões têm efeitos concretos na vida dos sujeitos – evidenciados pela morte de Vênus. O problema, na perspectiva construtivista do gênero, de acordo com Preciado, reside no fato de que, mesmo sem perceber, suas hipóteses baseiam-se numa distinção entre sexo e gênero que reitera o clássico binarismo entre natureza e cultura, que já havia sido denunciado décadas antes:

Butler, ao acentuar a possibilidade de cruzar os limites dos gêneros por meio de performances de gênero, teria ignorado tanto os processos corporais e, em especial, as transformações que acontecem nos corpos transgêneros e transexuais, quanto as técnicas de estabilização do gênero e do sexo que operam nos corpos heterossexuais. O que as comunidades transexuais e transgêneros colocaram em evidência não é tanto a performance teatral ou de palco dos gêneros (*cross-gender*), e sim as transformações físicas, sexuais, sociais e políticas dos corpos fora da cena; dito de outro modo, tecnologias precisam de transincorporação: clitóris que crescerão até se transformarem em órgãos sexuais externos, corpos que mudarão ao ritmo de doses hormonais, úteros que não procriarão, próstatas que não produzirão sêmen, vozes que mudarão de tom, barbas, bigodes e pelos que cobrirão rostos e peitos inesperados, dildos que terão orgasmos, vaginas reconstruídas que não desejarão ser penetradas por um pênis, próteses testiculares que ferverão a cem graus e que poderão, inclusive, ser fundidas no micro-ondas...²⁰⁷

Mesmo que Wittig enderece diretamente o feminismo e os embates entre “Mulher”, o mito, e “mulheres”, as experiências individuais forçadas a obedecer e seguir esses padrões e comportamentos essencialistas, ou que Haraway baseie sua teoria nos corpos ciborgues, suas teorias contêm potencialidades para se pensar os entraves entre Homem, o ideal, e as experiências plurais das masculinidades em suas materialidades. Ao compreenderem a categoria “Mulher” como construção sociopolítica e econômica que afeta todas as mulheres, a categoria “Homem” não seria diferente. Vale destacar, contudo, que essa declinação não foi pensada ao mesmo tempo que as discussões se desenvolviam no seio do feminismo. Como aponta Preciado,

com a desnaturalização feminista do gênero, iniciada por Simone de Beauvoir, a mulher se transforma no produto da construção social da diferença sexual. Esse feminismo fracassa ao não empreender as análises desconstrutivistas do homem e da masculinidade enquanto gênero, construído, por sua vez, também tecnológica e socialmente. Se o slogan de Beauvoir “não se nasce mulher” presidiu a evolução do feminismo no século XX, até a guinada pós-feminista dos noventa ninguém se aventurará com sua declinação masculina, “não se nasce homem”. [...] Da mesma maneira, a declaração de guerra lançada por Wittig nos anos oitenta: “as lésbicas não são mulheres” teve que esperar mais

²⁰⁷*Ibid.*, p. 93-94.

de vinte anos para ser acompanhada por sua consequência mais óbvia: “os gays não são homens”.²⁰⁸

Arnaud Baubérot, em um exercício semelhante ao de Wittig, retoma a máxima de Beauvoir para nomear um de seus artigos: “Não se nasce viril, torna-se viril” (2011). Ao inverter a lógica de Beauvoir, Baubérot se propõe a traçar um panorama introdutório de como os ideais de virilidade são atravessados por mudanças e permanências ao longo dos séculos XX e XXI. Nesse artigo, que integra a coleção “História da virilidade” organizada por Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello, Baubérot afirma que a masculinidade é uma construção cultural, social e política, consequentemente, uma construção histórica. Ao analisar o papel exercido por uma série de instituições como o quartel, a escola e a família no processo de constituição e negociação da virilidade, ou seja, a masculinidade em seu estado hegemônico, Baubérot defende que o processo de validação da virilidade entre os homens se dá, desde a infância, por uma cadeia de ritos e etapas.²⁰⁹

Nesse sentido, tomando como ponto de partida as discussões que se desenvolveram no feminismo e nas teorias do gênero, faz-se importante evidenciar que o conceito de masculinidade assumido ao longo desta dissertação é devedor de toda essa tradição – que vai de Beauvoir a Preciado, passando por Haraway, Butler, Wittig e uma série de demais teóricas e teóricos cujo pensamento reverbera nesses autores. É dessa tradição no pensamento feminista, por vezes litigiosa, que se estrutura um percurso para se compreender a produção de masculinidade no Projeto *Chicos*, uma produção tecnológica, científica, ideológica, social e econômica dos gêneros.

Contudo, a fim de tratar especificamente sobre a produção de masculinidades, a presente dissertação se vale do trabalho desenvolvido no âmbito da sociologia por Raewyn Connell e James Messerschmidt em suas formulações e críticas ao termo “masculinidade hegemônica”. Ao traçarem um panorama sobre a utilização do conceito em diferentes áreas do conhecimento no final do século XX e início do XXI – desde a Pedagogia até a Criminalística –, os autores perceberam que não havia rigor científico suficiente que sustentasse seus usos. Em outras palavras, cada autor empregava, indiscriminadamente, o termo masculinidade hegemônica a partir de perspectivas

²⁰⁸ PRECIADO, Paul B. Tecnologias do sexo. In: PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual: políticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1, 2014. p. 147-168, p. 153.

²⁰⁹ O percurso argumentativo traçado por Baubérot, apesar de não mencionar diretamente, tem relações próximas com a *História da sexualidade* de Michel Foucault, principalmente ao destacar a atuação repressora e normalizadora de instituições de controle e de produção de gênero e sexualidade.

distintas, sem que houvesse uma unicidade mínima para torná-lo, de fato, uma ferramenta analítica.

Connell e Messerschmidt propõem, portanto, uma série de manutenções, exclusões e reformulações a fim de adequar e sustentar, teoricamente, o conceito. Isto é, em uma analogia ao trabalho desenvolvido por Joan Scott, fazer da masculinidade hegemônica “uma categoria útil de análise”.²¹⁰ Os autores compreendem e defendem que a masculinidade hegemônica não deve ser interpretada como um fenômeno monolítico ou trans-histórico, como era tratada por alguns estudiosos – percurso semelhante aos de Wittig e de Haraway. Ou seja, a masculinidade, tal qual a feminilidade, não deve ser reduzida a quaisquer essencialismos ou naturalizações, com fundo biológico ou não, que a compreendam como algo fixo ou a-histórico. A formulação da masculinidade hegemônica, para Connell e Messerschmidt, depende diretamente de fiscalização e controle, de trocas e negociações entre os sujeitos, adaptando-se e adequando-se de acordo com as necessidades específicas de cada temporalidade, de cada espaço. A masculinidade hegemônica é, portanto, fluida, com mudanças e permanências em seu transcurso.

Para Connell e Messerschmidt, é imprescindível que se mantenham quatro noções sobre o conceito considerando o que havia sido produzido até então: a masculinidade apresenta formas plurais de expressão; há hierarquias entre as diferentes expressões; a masculinidade hegemônica é formulada a partir de exemplos e símbolos, que não precisam ser reais; a masculinidade é um fenômeno histórico. Ademais, os sociólogos rejeitam hierarquias enrijecidas nas relações de gênero, que não devem ser compreendidas unicamente como a dominação das mulheres pelos homens.²¹¹

Connell e Messerschmidt defendem, desse modo, que seja imprescindível interpretar e analisar o gênero como categorias relacionais, nas quais masculinidades e feminilidades se constroem mutuamente e em oposição umas às outras.²¹² A fim de aprofundar seu aspecto situacional, os autores propõem a existência de três níveis

²¹⁰ SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 49-81, p. 50.

²¹¹ CONNELL, Robert [Raewyn] W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. Tradução de Felipe Bruno Martins Fernandes. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100014>. Acesso em: 11 abr. 2023.

²¹² CONNELL, Robert [Raewyn] W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. Tradução de Felipe Bruno Martins Fernandes. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100014>. Acesso em: 11 abr. 2023. p. 264-266.

geográficos, interdependentes, nas quais as normas e definições da masculinidade hegemônica são estabelecidas, sendo eles: 1. local, 2. regional, e 3. global. Nesse esquema, as definições de masculinidades podem se sobrepor, fazendo com que o que seja compreendido como hegemonia em nível regional, não o seja em nível local ou global, por exemplo.²¹³

Conforme as proposições dos autores, a masculinidade hegemônica ideal de determinado contexto histórico e geográfico não precisa ser expressa por uma maioria absoluta de homens. Pelo contrário, é até mesmo possível que nenhum homem se enquadre, de fato, nesses padrões. Isso, contudo, não implica que ela deixe de ser normativa ou se torne menos opressora, tal qual o etnógrafo português Miguel Vale de Almeida desenvolve em sua pesquisa em Pardais, Portugal. Ao empregar as formulações teóricas sobre a masculinidade hegemônica desenvolvidas por uma série de autores, entre eles a própria Connell, Vale de Almeida comprovou, com base em suas observações das sociabilidades entre os homens da região à qual se dedicou a estudar, que

a masculinidade hegemônica é um modelo cultural ideal que, não sendo atingível – na prática e de forma consistente e inalterada – por nenhum homem, exerce sobre todos os homens e sobre as mulheres um efeito controlador. Implica um discurso sobre a dominação e a ascendência social, atribuindo aos homens (categoria social construída a partir de uma metonímia do dimorfismo sexual) este privilégio potencial. [...] Mais: a própria masculinidade é internamente constituída por assimetrias (como heterossexual/homossexual) e hierarquias (de mais a menos “masculino”), em que se detectam modelos hegemônicos e variantes subordinadas.²¹⁴

Vale de Almeida reitera, portanto, que a masculinidade não possui um modo único de expressão. Sendo assim, apesar de possuir um modelo ideal – a masculinidade hegemônica –, os homens, frequentemente, negociam suas identidades de gênero, havendo hierarquias entre as experiências da masculinidade. Ademais, Vale de Almeida nota que essas hierarquias não são completamente rígidas, uma vez que os elementos constitutivos da masculinidade hegemônica variam de acordo com as situações e classes sociais nas quais os sujeitos estão inseridos. Determinadas práticas e comportamentos podem ser interpretados ora como mais masculinos, ora como menos, a depender do ponto de vista de cada situação. Por exemplo: enquanto determinados aspectos são valorizados

²¹³ *Ibid.*, p. 266-269.

²¹⁴ VALE DE ALMEIDA, Miguel. *Senhores de si: uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa: Etnográfica Press, 1996. p. 163.

como mais masculinos pelas elites locais, as classes trabalhadoras tendem a interpretá-los como uma ausência de virilidade, e vice-versa.²¹⁵

O que é interessante destacar das análises de Vale de Almeida é que esses elementos que constituem a masculinidade hegemônica e as masculinidades subordinadas não obedecem, exclusivamente, a elementos de ordem sexual, mas também de ordem econômica, cultural e sociopolítica – tal qual o pensamento sobre gênero desenvolvido por Preciado ao tratar da produção e comercialização de gênero na era Farmacopornográfica. Sendo assim,

«ser homem», no dia a dia, na interação social, nas construções ideológicas, nunca se reduz aos caracteres sexuais, mas sim a um conjunto de atributos morais de comportamento, socialmente sancionados e constantemente reavaliados, negociados, lembrados. Em suma, em constante processo de construção.²¹⁶

Partindo desses suportes teóricos, defendo que o Projeto *Chicos* se configura como um veículo/espço de produção de masculinidades não hegemônicas ao produzir e expor corpos que não se identificam com as normas reguladoras. Se a simples não identificação com um padrão heterossexual ou cisgênero configura-se como um afastamento do ideal de virilidade ou de masculinidade hegemônica, todos os *chicos* afinal, em maior ou menor grau, configuram-se como expressões de masculinidades subordinadas, nos parâmetros expostos por Connell e Messerschmidt e Vale de Almeida.²¹⁷

Contudo, argumento que há no Projeto *Chicos* uma dimensão não apenas intencional em expor esses corpos, tal qual foi apontado até este momento. Se o objeto é interpretado como uma produção pós-pornográfica é porque há uma tentativa de “normalizar” essas expressões subordinadas da masculinidade; uma tentativa, conforme apontado por Preciado no subcapítulo anterior, de “produzir contraficções visuais capazes de questionar os modos dominantes de ver a norma e o desvio”.²¹⁸

Consequentemente, defendo que o termo “masculinidade subordinada” requer uma atenção e revisão ao tratar de um Projeto que, de forma ativa, busca questionar as hierarquias e limites das diferentes expressões de gênero e/ou sexualidade – uma vez que

²¹⁵ VALE DE ALMEIDA, Miguel. *Senhores de si: uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa: Etnográfica Press, 1996. *passim*.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 128.

²¹⁷ Vide a Tabela 6 e o Gráfico 3.

²¹⁸ PRECIADO, Paul B. Cinema e sexualidade: Azul é a cor mais quente e Ninfomaniaca. In: PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Tradução de Eliana Aguiar Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 102-105.

o adjetivo “subordinada” poderia levar a crer em uma ausência de agenciamentos. Compreendo o Projeto *Chicos*, enfim, como uma produção de *nudes pós-pornográficas de masculinidades subversivas* – e é a partir dessa fundamentação teórico-conceitual-ciborgue que se baseiam as análises propostas nos dois capítulos subsequentes.

*

Por fim, um último apontamento se mostra necessário, e que tangencia as discussões sobre masculinidade e virilidades apontadas até então: a centralidade e a importância dos órgãos sexuais dos modelos nas fotografias do Projeto *Chicos*. Roland Barthes, em um comentário crítico das fotografias do barão Wilhem Von Gloeden – fotógrafo alemão que se inspirava na arte acadêmica e que produziu fotografias de garotos imberbes, nus, recriando cenários, poses e alegorias da Antiguidade clássica –, argumenta que sua obra é carregada de tantos elementos contraditórios que acaba por capturar a atenção e o interesse de quem a observa, ao que ele nomeia por um “carnaval de contradições”²¹⁹:

von Gloeden toma o código da Antiguidade, ele o sobrecarrega, ele o exhibe pesadamente (efebos, pastores, heras, palmeiras, oliveiras, folhas de videiras, túnicas, colunas, pedestais), mas (primeira distorção) ele mistura os signos da Antiguidade, ele combina a vegetação da Grécia, a estatuária romana e o “nu antigo” derivado das Escolas de Belas Artes: mas parece que ele toma, sem qualquer ironia, a mais batida das lendas como verídica. E isso não é tudo: a Antiguidade assim exibida (e, por inferência, o amor por efebos assim postulado) é povoada de corpos africanos. Talvez ele esteja certo: o pintor Delacroix costumava dizer que o drapeado antigo só podia ser bem encontrado entre os árabes. De todo modo, a contradição é deliciosa entre todo esse cenário literário da versão grega da Antiguidade e esses corpos negros de pequenos gigolôs camponeses (se algum deles estiver ainda vivo, peço desculpas, não é um insulto), com seus olhares carregados, sombrios como o azul reluzente dos corseletes de insetos calcificados.²²⁰

A esse contraste, Barthes adiciona:

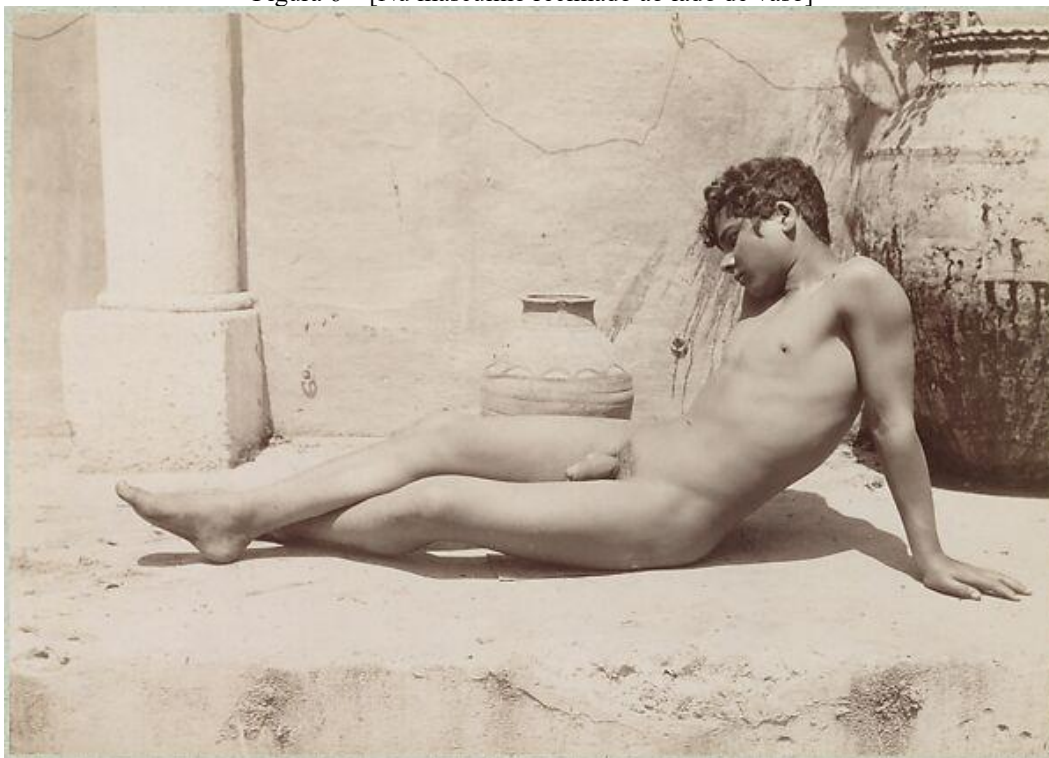
²¹⁹ BARTHES, Roland. *Wilhelm von Gloeden [a cura di] Roland Barthes: interventi di Joseph Beuys, Michelangelo Pistoletto, Andy Warhol*. Napoli: Amelio, c. 1978. p. 7. “*ce carnaval de contradictions*”.

²²⁰ *Ibid.*, p. 7: “von Gloeden prend le code de l’Antiquité, le surcharge, l’affiche pesamment (éphèbes, patres, lierres, palmes, oliviers, pampres, tuniques, colonnes, stèles), mais (première distorsion), de l’Antiquité il mélange les signes, combine la Grèce végétale, la statuaire romaine et le «nu antique» venu des Ecoles de Beaux-Arts: sans aucune ironie, semble-t-il, il prend la plus éculée des légendes pour de l’argent comptant. Mais ce n’est pas tout : l’Antiquité ainsi affichée (et par inférence l’amour des garçons ainsi postulé), il la peuple de corps africains. Peut-être est-ce lui qui a raison : le peintre Delacroix disait que le drapé antique ne se retrouvait bien que chez les Arabes. N’empêche que la contradiction est délectable entre tout cet attirail littéraire d’une Antiquité de version grecque et ces corps noirs de petits gigolos paysans (s’il en vit encore un, qu’il me pardonne, ce n’est pas une injure), au regard lourd, sombre jusqu’au bleu luisant des corselets d’insectes calcinés”.

Esses pequenos deuses gregos (já desementidos pela pele escura) têm as mãos grandes de camponeses, um pouco sujas, com as unhas longas mal cortadas, pés desgastados e um tanto sujos; os prepúcios bem visíveis, inchados e não mais estilizados, isto é, pontiagudos e menores: não são cincuncidados e só se vê isso: as fotografias do Barão são ao mesmo tempo sublimes e anatômicas.²²¹

Excluindo-se os julgamentos e as comparações de Barthes, que soam discriminatórios, moralistas e orientalistas atualmente (por exemplo, interpretar os sicilianos como sendo africanos, nomeá-los de “gigolôs”), o teórico apontou para uma situação também presente nas fotografias do Projeto *Chicos*: a fotografia homoerótica de Von Gloeden e os nudes de Ladeira e Lamounier não têm as mesmas preocupações, anseios e normas estéticas que o nu da Antiguidade clássica. Seja como releitura, inspiração, seja como sobrevivência (tal qual é argumentado nesta dissertação), os ecos da Antiguidade são agenciados de acordo com os interesses de quem produz, para quem produz e do contexto em que se produz.

Figura 6 – [Nu masculino reclinado ao lado de vaso]



Wilhelm von Gloeden, c. 1890-1900. [S. l.]. Impressão em papel albuminado a partir de negativo de vidro. 16,4 cm × 23,2 cm. Acervo do Metropolitan Museum of Art (Nova York). Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/269642>. Acesso em: 7 mar. 2023.

²²¹ BARTHES, Roland. *Wilhelm von Gloeden [a cura di] Roland Barthes*: interventi di Joseph Beuys, Michelangelo Pistoletto, Andy Warhol. Napoli: Amelio, c. 1978, p. 7, “Ces petits dieux grecs (déjà contredits par leur noirceur) ont de la sorte des mains campagnardes, un peu sales, aux gros ongles mal taillés, des pieds usés pas très propres, des prépuces bien visibles, gonflés, et non plus stylisés, c’est-à-dire effilés et amoindris: incircuncis ils sont, et l’on ne voit que cela: les photos du Baron sont à la fois sublimes et anatomiques.”

A genitália dos modelos, nesse sentido, recebe tanto na obra de von Gloeden quanto no Projeto *Chicos*, uma centralidade narrativa que difere das tradições Antigas.²²² Afinal, assim o intelectual britânico sir Kenneth Dover se referia à presença da genitália masculina em obras da arte grega:

Na caricatura e na representação dos sátiros, um pênis de grande tamanho, de tamanho absurdo mesmo, é muito comum, e é uma razoável conclusão (embora não seja, admito, uma conclusão inescapável) de que se um pênis grande combina com rosto horrível e um pênis pequeno com rosto bonito, é o pênis pequeno que foi admirado. A principal consideração, no entanto, é que a comparação da pintura de vasos com escultura sugere fortemente que, na representação de muitas partes do corpo, o pintor criou muito mais convenções do que o escultor; isso é aparente no comprimento dos dedos dos pés, na flexibilidade muitas vezes não natural das articulações dos dedos e (ocasionalmente) no desenvolvimento maciço das coxas. A escultura não suporta a hipótese de que o pênis ático foi particularmente pequeno. Deixa intacta a presunção de que o exagero de qualquer característica corporal dos rapazes na pintura de vasos era o exagero do que era admirado, assim como as pernas impossivelmente longas de mulheres jovens nos desenhos de estilistas modernos ou seus seios imensos em alguns gêneros de arte popular levam a uma conclusão “lógica”: a tendência dos homens no século XX em admirar o comprimento da perna e o tamanho do peito nas mulheres.²²³

As teorias e leituras de Dover, por sua vez, influenciaram as interpretações de uma série de pesquisadores posteriores que buscam estudar os significados da genitália masculina na história da arte, a exemplo dos classicistas Andrew Lear e Eva Cantarella, que afirmam em seu estudo sobre a pederastia no mundo grego que

²²² Neste momento, uma hipótese pode ser levantada, na qual a sobrevivência da Antiguidade no Projeto *Chicos* possui uma mediação direta no século XIX, pela obra de von Gloeden e de outros fotógrafos do período, como Eugène Durieu ou Guglielmo Plüschow, que buscavam, ativamente, na Antiguidade clássica, inspiração e respaldo para a composição de suas fotografias. É também século XIX, conforme aponta Leddick, que “[a partir da invenção da fotografia] os artistas compreenderam de imediato que tinham neste caso um substituo prático dos modelos vivos e do trabalho do natural. [...] Foi, pois, a partir desta base que a fotografia do nu masculino se desenvolveu: homens em poses acadêmicas que os artistas podiam copiar e interagir nos seus quadros. Fora deste campo estrito o nu masculino era cuidadosamente escondido”. LEDDICK, David. *The Male Nude*. Hohenzollernring: Taschen, 2010. p. 40. De todo modo, guardadas as limitações desta dissertação, esse tópico não será abordado ou discutido, mas permanecerá como sugestão para pesquisas futuras.

²²³ DOVER, Kenneth. *Greek Homosexuality: Updated and with a new Postscript*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989. p. 126-127. “In caricature and in the representation of satyrs a penis of great size, even of preposterous size, is very common, and it is a reasonable conclusion (though not, I admit, an inescapable conclusion) that if a big penis goes with a hideous face and ~ small penis with a handsome face, it is the small penis which was admired. The principal consideration, however, is that comparison of vase-painting with sculpture strongly suggests that in portrayal of many bodily parts the painter conventionalised far more than the sculptor; this is apparent in the length of the toes, the often-unnatural flexibility of the finger-joints and (on occasion) the massive development of the thighs. Sculpture does not support the hypothesis that the Attic penis was particularly small. It leaves intact the presumption that exaggeration of any bodily feature of young males in vase-painting was exaggeration of what was admired, just as the impossibly long legs of young women in the drawings of modern dress-designers or their immense breasts in some genres of popular art take to a ‘logical’ conclusion the tendency of men in the twentieth century to admire length of leg and size of breast in women.”

A maioria das estátuas gregas e a maioria das pinturas em vasos retratam homens com a genitália menor do que a genitália madura realmente é. Tem sido apontado (Steiner, [Moving Images: fifth-century victory monuments and the athlete's allure] 1998, 132-133), por exemplo, que os chamados *kouros*, estátuas de jovens que foram produzidos em todo o mundo grego nos séculos VII e VI [a.E.C], retratam uma forma humana impossível: eles têm um desenvolvimento muscular que só é possível nos homens a partir da adolescência e a genitália das crianças. [...] É claro que alguns homens gregos podem ter tido genitália pequena. No entanto, como Kenneth Dover aponta (1989, [The Greeks and their Legacy], 124-134), a alta porcentagem de gregos homens retratados com genitália pequena na arte mostra que a representação de suas genitálias não varia em relação a uma realidade necessariamente variável. Por que isso ocorre? Dover argumenta que sabemos de várias referências em comédias gregas que os gregos consideravam preferível a genitália pequena e associavam-na a certos comportamentos ou modos de ser desejáveis: por exemplo, nas *Nuvens* de Aristófanes (1014), o Bom Argumento, defendendo o sistema de educação tradicional, heroico/atlético ateniense, afirma que uma de suas vantagens é que ele dará ao menino “nádegas grandes e um pau pequeno”. Portanto, é provável que a pequena genitália dos homens gregos na arte seja uma idealização: esses homens são retratados tendo genitália pequena porque ela era considerada preferível. De fato, uma comparação de homens e jovens em cenas de galanteio pederásticas a sátiros e homens e jovens em cenas de orgia a prostitutas tornará isso ainda mais claro: a genitália pequena é um dos conjuntos de convenções da representação de galanteio pederástico (ou de comportamento respeitável em geral), enquanto a genitália sobredimensionada é uma opção que o artista pode escolher quando deseja retratar outros aspectos da masculinidade.²²⁴

Vale ressaltar que não é o meu interesse discutir os significados dessas representações nas obras da arte clássica, apresentadas nesta dissertação, em seu contexto original. Logo, não busco e nem buscarei discutir os “verdadeiros” significados e sentidos que o tamanho da genitália masculina transmite em seu próprio contexto. O que me interessa, por outro lado, é apontar que, grande ou pequena, ereta ou flácida, presente ou ausente, a genitália dos *chicos* nas fotografias estudadas possui centralidade nas imagens e nas narrativas construídas e apresentadas. Os ensaios com os *chicos* Charlie Panon e

²²⁴ LEAR, Andrew. Introduction: section 2: What is Iconography. In: CANTARELLA, Eva; LEAR, Andrew. *Images of Ancient Greek Pederasty: Boys were their Gods*. London, UK: Routledge, 2009. *E-book*. “Most Greek statues and most vase-paintings portray male genitalia as smaller than mature genitalia really are. It has been pointed out (Steiner 1998.132-133), for instance, that the so-called *kouros* statues of young men that were produced throughout the Greek world in the seventh and sixth centuries portray an impossible human form: they have a muscular development that is possible in males only from adolescence on and the genitalia of children. [...] Of course some Greek men may have had small genitalia. However, as Kenneth Dover points out (1989, 124-134), the high percentage of Greek men portrayed with small genitalia in art shows that the portrayal of their genitalia does not vary in relationship to a necessarily variable reality. Why is this? Dover points out that we know from several references in Greek comedy that the Greeks considered small genitalia preferable and associated them with certain preferred behaviors or ways of being: for instance, in Aristophanes’ *Clouds* (1014), the Better Argument, defending the traditional, heroic/athletic Athenian education system, claims that one of its advantages is that it will give a boy “big buttocks and a little dick.” It is thus probable that the small genitalia of Greek men in art are an idealization: these men are portrayed as having small genitalia because such genitalia were considered preferable. In fact, a comparison of the men and youths in pederastic courtship scenes to Satyrs and men and youths in orgy scenes with prostitutes will make this even clearer: small genitalia are one of the set of conventions of the portrayal of pederastic courtship (or of respectable behavior in general), while over-size genitalia are an option an artist may choose when he wishes to portray Other aspects of masculinity.”

Juno Cipolla atestam essa situação.

No ensaio de Charlie, em três fotografias o modelo é retratado no mesmo cenário e em poses semelhantes – indicando uma sequencialidade que só pode ser percebida ao se cruzar as diferentes plataformas do Projeto, uma vez que a Figura 7 se encontra apenas em *Chicos: The Book*, e as Figuras 8 e 9 apenas no *website*. Contudo, quando dispostas em conjunto é possível identificar uma narrativa entre as fotografias. Enquanto na Figura 7 Charlie empunha uma banana entre suas pernas, na Figura 8 a banana, agora descascada, é abocanhada pelo *chico*, e na Figura 9 é, enfim, deglutida. Nessas figuras, a banana cumpre a função de uma prótese de gênero. Na Figura 7, Charlie Panon observa a fruta entre suas pernas com um olhar de orgulho e admiração. A fruta se comporta como um dildo – que não apenas precede o pênis, mas ocupa o seu espaço e sua função²²⁵ –, e é evidenciada pela relação estabelecida com a tatuagem no braço esquerdo do *chico*, na qual lê-se “*imagine*”. Imagine: ereta, firme, rígida, volumosa, a banana-ciborgue-dildo se caracteriza como um órgão sexual dotado e viril – próprio do imaginário da masculinidade hegemônica.

Figura 7 – Charlie Panon



Rodrigo Ladeira, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia impressa em papel AP fosco. 24,3 cm × 19,4 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 231.

²²⁵ Cf. PRECIADO, Paul B. Breve genealogia do orgasmo ou o vibrador de Butler. In: PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual: políticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1, 2014. p. 89-121.

Figura 8 – Charlie Panon



Rodrigo Ladeira, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/charlie/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

Figura 9 – Charlie Panon



Rodrigo Ladeira, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/charlie/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

Contudo, nas Figuras 8 e 9, esse orgulho e fascínio é literalmente digerido pelo *chico*, que leva a fruta à boca, deixando seu pênis à mostra. Essa “auto-falo-fagia” é carregada de críticas a comportamentos e representações da masculinidade. Nesse movimento, o pênis recupera seu papel e o seu espaço antes ocupado pela prótese – não mais ereto, dotado ou hipervirilizado. Esse movimento sugere uma aceitação do *chico* de seu próprio órgão sexual, conforme ele explica em seu depoimento:

[...] todo mundo quer mudar o próprio corpo, mas de uns tempos para cá comecei a perceber que só eu era assim, só eu sou esse conjunto de características, tenho muito pêlo nas pernas, mas pouco no peito e nos braços, minha orelha é pequena, mas minha boca é grande. Meu olho é grande e tão escuro e meu pinto é pequeno, eu sei que é, mas ele funciona bem.²²⁶

A sequência narrativa composta de três fotografias, com o apoio do discurso do *chico*, propõe mais uma forma de tensionamento dos padrões visuais da masculinidade hegemônica. Assim como o ensaio de Charlie, o ensaio de Juno também é potente para pensar não apenas o papel do órgão sexual nos nudes do Projeto *Chicos*, mas também a relação entre norma e abjeção, entre hegemonia e contra hegemonia.

²²⁶ PANON, Charlie. Charlie. [Entrevista cedida a:] Rodrigo Ladeira. *Chicos*. [S. l.], 22 fev. 2016. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/charlie/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

Figura 10 – Juno Cipolla



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, dez. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/juno/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

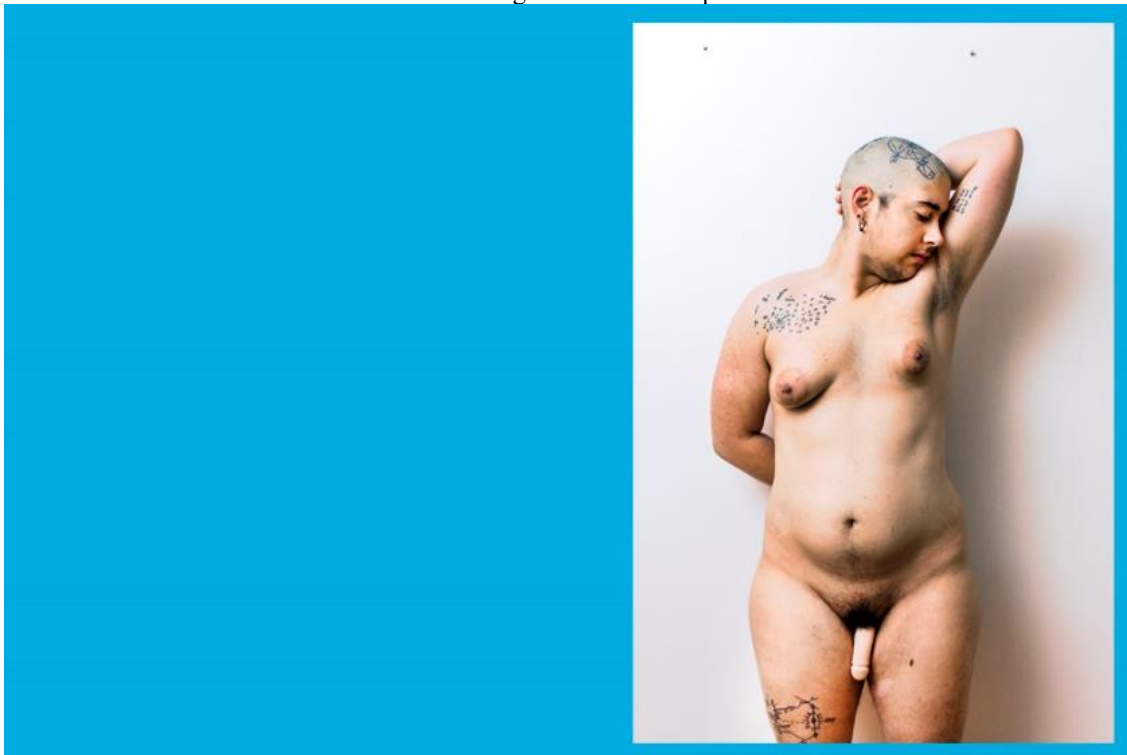
Dentre os 180 *chicos* registrados pelo Projeto, apenas dois se identificam como transgêneros: Ariel Nobre e o próprio Juno Cipolla. Em seu depoimento, este *chico* relata os processos de descobertas de sua sexualidade, seu gênero e da não binariedade, e seus experimentos com o corpo por meio da ingestão do hormônio de testosterona.²²⁷ Retomando o questionamento de Donna Haraway previamente citado no subcapítulo 2.3: “Por que nossos corpos devem terminar na pele?”, a experiência pessoal descrita por Juno exemplifica a teoria desenvolvida pela bióloga estadunidense. Nas palavras do *chico*:

Eu tento viver minha transição ‘pra sempre’, assim, quis experimentar os efeitos da testosterona. Por que eu vou ter o corpo que eu nasci, se eu posso ter um corpo mais diferente ainda? [...] É tipo a puberdade de novo, às vezes eu fico pensando como eu mudei muito em dois anos.²²⁸

²²⁷ Esse percurso se assemelha, em determinados momentos, à narrativa pessoal de Paul Preciado em *Testo Junkie*, ao relatar o processo de transformações de seu corpo ocasionadas pela ingestão do hormônio de testosterona. Cf. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

²²⁸ CIPOLLA, Juno. Juno. [Entrevista cedida a:] Fábio Lamounier. *Chicos*. [S. l.], 22 fev. 2016. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/juno/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

Figura 11 – Juno Cipolla



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, dez. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/juno/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

É possível observar nas Figuras 10 e 11 (uma sequência narrativa, como ocorre no ensaio de Charlie Panon) os experimentos com o sistema sexo/gênero que o *chico* propõe: os pelos faciais que se contrastam com os seios, com a vulva e com o objeto que ele leva à mão direita; uma prótese que, diferentemente das fotografias de Charlie Panon, não apenas representa, abstratamente, um pênis, mas tem a própria aparência do órgão sexual masculino – um dildo, de fato. Na Figura 10, Juno, com um sorriso de canto de boca, observa o objeto em sua mão, e que é apontado para o espectador. Nesse olhar de apreciação à prótese, o *chico* não parece observar o objeto pelo que ele de fato é, mas pelo que ele representa: uma miríade de transformações e modificações do corpo e da masculinidade carregada na palma de sua mão. Um universo de possibilidades que se desenrolam nesse montar e desmontar dos gêneros que o *chico* propõe.

Já na Figura 11, a prótese não é carregada na palma da mão, mas, assim como na Figura 7, ocupa o lugar do órgão sexual masculino. Contudo, diferentemente da fotografia de Charlie Panon, na qual a banana encobre seu órgão sexual, na Figura 11 a prótese, junto com a própria genitália de Juno, compõem uma relação dialética, um exemplo das possibilidades de se “ter um corpo mais diferente ainda”, um corpo ciborgue, um gênero (re)montado.

As fotografias de Charlie e Juno, por consequência, exemplificam a centralidade e a importância dos órgãos sexuais dos modelos no Projeto *Chicos*. Não importa o tamanho ou formato, a genitália dos *chicos*, em múltiplas ocasiões, não apenas está presente, como também conduz a construção da narrativa e dos sentidos dessas imagens. A obra de Ladeira e Lamounier difere-se, nesse aspecto, das obras da Antiguidade, nas quais ou o órgão sexual é escondido do observador – como nos casos das Vênus discutidas no capítulo 4 –, ou não recebe a mesma importância e estatuto – como os nus masculinos no capítulo 3.

3. OS ATRAVESSAMENTOS DE GÊNERO NO PROJETO *CHICOS*: POR UMA REMONTAGEM DO NU MASCULINO

Se a deusa Vênus (tanto em sua forma celestial quanto em sua forma vulgar) recebeu um estatuto praticamente metonímico do nu feminino na história da arte, como será apresentado no capítulo seguinte, ao nu masculino não foi atribuído um único equivalente metonímico “ideal” e canônico. Há quem defenda, porém, que o deus Apolo, um exemplo dos ideais superiores da beleza e da razão masculina, deva ocupar esse cargo – a exemplo de Clark:

Os gregos não tinham dúvidas de que o deus Apolo era como um homem perfeitamente belo. Ele era belo porque seu corpo obedecia a certas leis de proporção e assim compartilhava da beleza divina da matemática. O primeiro grande filósofo da harmonia matemática chamou a si mesmo de Pitágoras, filho do Apolo Pítio. Assim, na personificação de Apolo, tudo deve ser calmo e claro: claro como a luz do dia, pois Apolo é o deus da luz. Como a justiça só pode existir quando os fatos são medidos à luz da razão, Apolo é o deus da justiça; *sol justitiae*. Mas o sol também é forte; nem o atleta gracioso, nem o manequim do geômetra, nem uma combinação engenhosa dos dois personificarão Apolo, o matador da Píton, o que subjuga as trevas.²²⁹

Sua descrição da beleza do deus é próxima da do intelectual alemão, Johann Joachim Winckelmann, tido como um dos “fundadores” da disciplina história da arte, para quem o ideal de beleza desenvolvido pelos gregos era atingido, na prática, apenas pelo corpo masculino (o único dotado de razão), e que extrapolaria os domínios da natureza ou de uma “beleza natural”:

A influência de um céu sereno e puro se fazia sentir nos gregos desde a mais tenra idade, mas os exercícios físicos, praticados em boa hora, davam forma nobre à sua estrutura corporal. [...] Por esses exercícios, os corpos recebiam os grandes e viris contornos que os mestres gregos deram a suas estátuas, sem ostentação e fartura supérfluas. Os jovens espartanos deviam cada dez dias comparecer nus diante dos éforos, que impunham uma dieta mais severa aos que começavam a engordar. [...] A escola dos artistas eram os ginásios onde os jovens, protegidos do pudor público, realizavam seus exercícios corporais inteiramente despidos. O sábio e o artista aí compareciam: Sócrates para ensinar Cármitas, Autólicus, Lísias; Fídias, para enriquecer sua arte contemplando essas belas criaturas. Lá se estudavam os movimentos dos

²²⁹ CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015. p. 30. “The Greeks had no doubt that the god Apollo was like a perfectly beautiful man. He was beautiful because his body conformed to certain laws of proportion and so partook of the divine beauty of mathematics. The first great philosopher of mathematical harmony had called himself Pythagoras, son of the Pythian Apollo. So in the embodiment of Apollo everything must be calm and clear: clear as daylight, for Apollo is the god of light. Since justice can exist only when facts are measured in the light of reason, Apollo is the god of justice; *sol justitiae*. But the sun is also fierce; neither graceful athlete nor geometrician’s dummy, nor an artful combination of the two, will embody Apollo, the python slayer, the vanquisher of darkness”.

músculos, os contornos do corpo, ou ainda as silhuetas deixadas impressas na areia pelos jovens lutadores. A bela nudez dos corpos se mostrava então em atitudes que por sua variedade, naturalidade e nobreza não se podem exigir de um modelo profissional empregado em nossas academias.²³⁰

E ainda:

Essas numerosas oportunidades de observar a natureza fizeram com que os artistas gregos fossem mais longe ainda: começaram a conceber, a propósito das belezas particulares das partes isoladas dos corpos, bem como das proporções dos corpos no seu conjunto, certas noções gerais que deviam se elevar acima da própria natureza; uma natureza espiritual concebida somente pela inteligência constituiu seu modelo ideal.²³¹

O nu masculino, tal qual descrito por Winckelmann ou Clark, deveria, portanto, almejar os ideais de serenidade, harmonia e racionalidade, projetando-se como um produto da cultura, e não da natureza. Desse modo, somente assim seria possível atingir o seu estado de “forma ideal”. A lista de partidários dessa visão é longa, mas cito apenas mais um exemplo: o historiador da arte James Hall, em seu *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, sustenta que Apolo

era a personificação do espírito grego clássico, representando o lado racional e civilizado da natureza do homem. A esse respeito, ele contrastava com Dioniso (Baco), que representava o lado mais sombrio e apaixonado do homem. [...] Na escultura clássica, Apolo representava a forma ideal da beleza física masculina, assim como Vênus representava a feminina; ele é retratado como um homem jovem, imberbe, com traços delicados, às vezes bastante efeminados. [...] Ele geralmente está nu, embora como músico possa usar uma longa túnica.²³²

Essa citação, que retoma as ideias já expostas acima, traz um dado novo para a discussão: se as representações de Vênus, de acordo com as tradições canônicas da história da arte, são divididas em duas, o nu masculino pode ser associado não a um único deus, mas a dois: Apolo e Dioniso. Afinal, não há um Apolo “celestial” e outro “vulgar”: o par antitético, neste caso, requer dois deuses diferentes.

De acordo com Hall,

Baco (Gr. Dioniso), popularmente o deus do vinho, originalmente um deus da fertilidade adorado na forma de um touro ou um bode, cujos ritos eram acompanhados por orgias frenéticas, quando o animal era despedaçado e sua

²³⁰ WINCKELMANN, Johann Joachim. Reflexões sobre a arte antiga [por] J. J. Winckelmann. Porto Alegre: Movimento, 1975. p. 41-43.

²³¹ *Ibid.*, p. 44-45.

²³² APOLLO. In: HALL, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. [S. l.]: Harper & Row, 1974. p. 25-29. p. 25. “He was the embodiment of the classical Greek spirit, standing for the rational and civilized side of man’s nature. In this respect he contrasted with Dionysus (Bacchus) who represented man’s darker passionate side. [...] In classical sculpture Apollo represented the ideal form of male physical beauty, just as Venus represented the female; he is portrayed as a young man, beardless, with delicate, sometimes rather effeminate features. [...] He is usually naked, though as a musician he may wear a long tunic.”

carne crua consumida, um comer simbólico do próprio deus. [...] O próprio Baco é geralmente retratado como um jovem nu, usando uma coroa de folhas de videira e uvas, e segurando um tirso, uma varinha com uma pinha na ponta (um antigo símbolo de fertilidade) e às vezes entrelaçada com hera (também sagrada para Baco). Ele costuma estar bêbado. [...] Baco é assistido não apenas por Ménades, mas também por certas divindades menores, associadas, como ele, ao culto das cabras, que retêm algumas das características animais, como cascos fendidos e, às vezes, rosto de cabra – o Sátiro, Sileno e, mais raramente, Pã. Eles tocam flauta para a música e dança do ritual báquico. Para os humanistas do Renascimento italiano, o espírito lascivo de Baco contrastava diretamente com a sóbria clareza da Razão, personificada por Apolo.²³³

Enquanto os nus apolíneos representariam ideais avançados de racionalidade e civilidade, as paixões, a animalidade, o próprio domínio da natureza caberia às figuras dionisíacas. Clark também faz uso desse desdobramento do referente metonímico do nu masculino, mas ele vai ainda além da divisão binária entre Apolo e Dioniso/Baco, e cria uma série de construções mais ou menos hierarquizadas. Por um lado, Apolo se equipara a Vênus (tomada genericamente) como padrão de beleza ideal de acordo com uma construção engendrada e binária; por outro lado, Dioniso, bem como outros nus masculinos (como os de Hércules ou Hermes, por exemplo), se configuraria como a personificação de outras categorias, como *Êxtase*, *Energia* ou *Pathos* – categorias que, por sua vez, perdem o aspecto engendrado. Essa separação evidencia a subjetividade (até mesmo fantasiosa) das análises de Clark. Consequentemente, enquanto no capítulo seguinte buscarei relacionar o Projeto *Chicos* às representações de uma única deusa, Vênus, ao longo deste capítulo, o quadro de comparações e referenciais imagéticos do nu masculino é muito mais amplo.

As sobrevivências do nu masculino são pensadas, portanto, neste capítulo, em relação a figuras apolíneas, dionisíacas, extáticas e patéticas. Para isso, é feita uma análise inicial da produção imagética do Projeto *Chicos* à luz das discussões teórico-metodológicas apresentadas até então, levando em consideração questões formais, sobrevivências da Antiguidade e ecos dos cânones e dos discursos acadêmicos. Esse referencial é evocado para refletir sobre como o *Chicos*, ao se valer de um tema

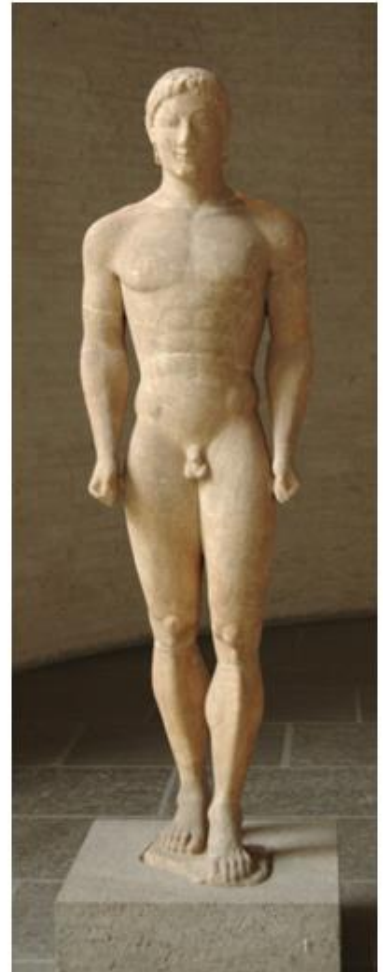
²³³ BACCHUS. In: HALL, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. [S. l.]: Harper & Row, 1974. p. 37-38, p. 37. “Bacchus (Gk Dionysus), popularly the god of wine, originally a fertility god worshipped in the form of a bull or a goat, whose rites were accompanied by frenzied orgies, when the animal was torn to pieces and its raw flesh consumed, a symbolic eating of the god himself. [...] Bacchus himself is usually depicted as a naked youth, wearing a crown of vine leaves and grapes, and holding a thyrsus, a wand tipped with a pine cone (an ancient fertility symbol) and sometimes twined with ivy (also sacred to Bacchus). He is often drunk. [...] Bacchus is attended not only by Maenads but by certain minor divinities, associated, like him, with goat-worship, who retain some of the animal’s characteristics, such as cloven hoofs and sometimes a goatlike face - the Satyr, Silenus and, more rarely Pan. They play pipes for the song and dance of the Bacchic ritual. To the humanists of the Italian Renaissance the passionate spirit of Bacchus stood in direct contrast to the sober clarity of Reason, personified by Apollo”.

atravessado por tradições humanistas que estabelecem binarismos enrijecidos entre natureza-cultura, feminino-masculino, pelado-nu, pode resignificar, ou preservar, formas canônicas de representar um corpo nu em um contexto de gêneros e sexualidades não hegemônicas. Com base nessas proposições, este capítulo se divide em dois momentos: primeiro, a exibição de pranchas montadas a partir das fotografias realizadas por Ladeira e Lamounier e pelos demais fotógrafos que contribuem no Projeto *Chicos*, remetendo a diferentes representações de nus masculinos, em especial à estatuária clássica²³⁴, com fins de, em um segundo momento, discutir as sobrevivências de poses, gestos e motivos da história da arte canônica.

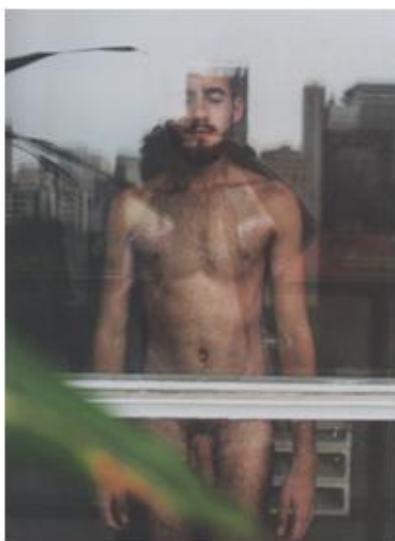
Consequentemente, é proposta aqui uma constelação de referências bibliográficas, de imagens, de obras e de poses, uma apresentação rizomática e anacronizada do Projeto *Chicos* em busca de “relações íntimas e secretas”, de “correspondências”²³⁵ entre a produção contemporânea de Ladeira e Lamounier e as representações canônicas do corpo nu. Não para almejar um novo cânone, conforme aponta Pollock, mas para almejar uma “releitura do mundo”, um olhar *queer* para a disciplina da história da arte, a fim de apresentar uma discussão sobre gênero e masculinidades. Isto é, esse capítulo configura-se como uma versão ciborgue do *Atlas Mnemosyne* de Warburg.

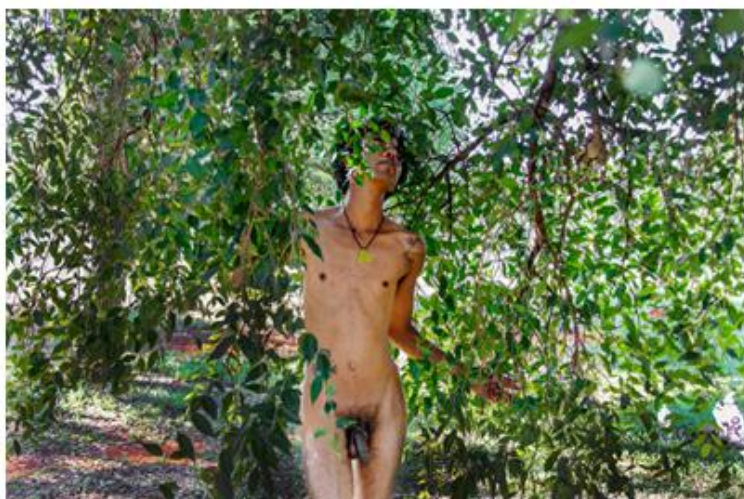
²³⁴ Vale apontar que não é o interesse desta dissertação esboçar uma análise sobre os supostos usos da estatuária clássica em sua própria temporalidade, mas pensar como essas obras possuem ressonâncias e ecos na historiografia da Arte e no Projeto *Chicos*. Também não é meu interesse a busca por um suposto “original” ao qual Ladeira e Lamounier teriam copiado. Como adverte Didi-Huberman, o estudo da forma sobrevivente não demanda que “procuremos, nesse campo como em outros, a ‘origem original’. A fonte absoluta não existe”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 72.

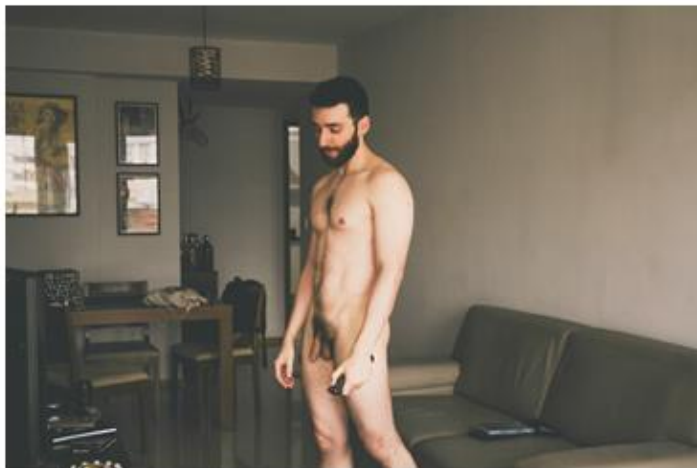
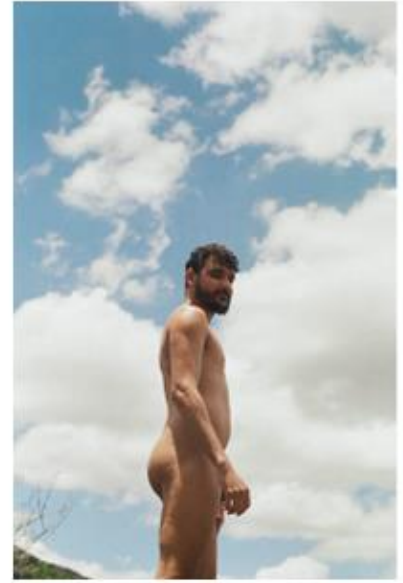
²³⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 25-26.



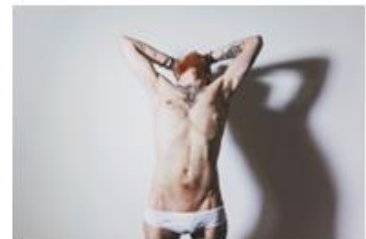






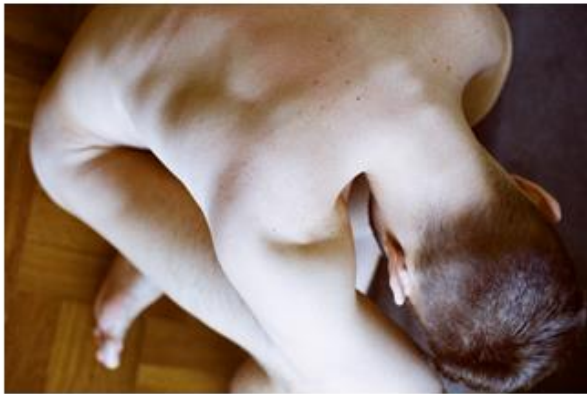


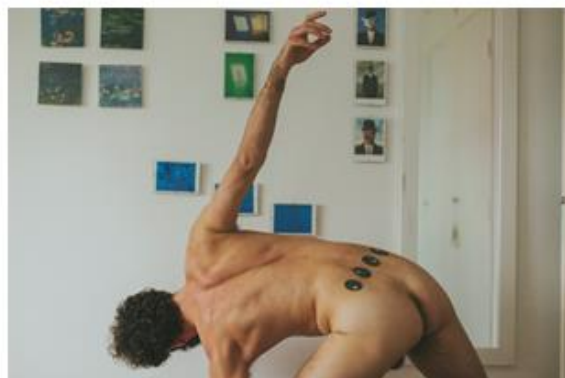








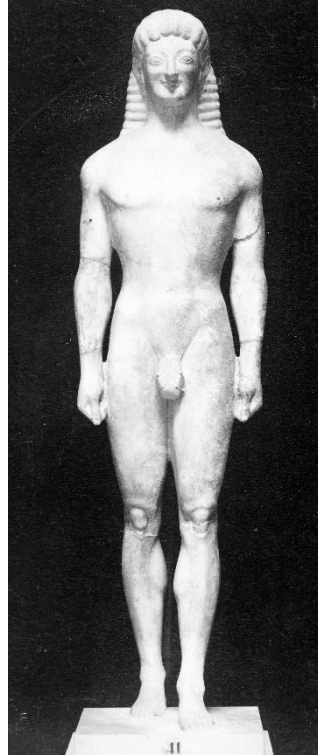




3.1 *Kouroi e Efebo de Crítio*

A primeira série a ser analisada no presente capítulo abrange um conjunto de 59 fotografias nas quais é possível de se perceber certas sobrevivências das primeiras representações do corpo masculino nu, os *kouroi* (pranchas I-III). Originalmente empregado para designar rapazes/jovens do sexo masculino, esse termo tem outro significado para a história da arte: um conjunto de estátuas, que se popularizou no período Arcaico, cuja forma e cujo estilo são semelhantes.

Figura 12 – Kouros de Tenea



Escultor não identificado, c. 560-550 a.E.C. Encontrado na cidade antiga de Tenea, Grécia. Escultura em mármore. Acervo da Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek (Munique). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-bfhl>. Acesso em: 29 nov. 2022.

A pose estática e rígida, com expressões mínimas de movimento, prevalece nas figuras esculpidas nessa estatuaria. Além disso, o peso dos *kouroi* é sustentado igualmente pelas duas pernas. De acordo com o arqueólogo francês Philippe Bruneau:

eles estão sempre nus – a não ser por um cinto esculpido na própria estátua

ou adicionado em bronze ocasionalmente – com um pé levado à frente, o esquerdo quase sempre. Seus braços geralmente pendem para baixo ao lado de seus corpos.²³⁶

Se Clark defendia que as representações do deus Apolo devem aspirar à grandeza, à beleza ideal, a ideais “superiores”, como a racionalidade, essas primeiras representações do corpo nu masculino, as quais ele atribuiu à divindade (como a Figura 12),

não são belas. [...] Elas são rígidas, com uma espécie de rigidez ritual; as transições entre seus membros são abruptas e estranhas, e têm uma curiosa planura, como se o escultor pudesse pensar apenas em um plano de cada vez. Eles são notavelmente menos naturais e menos fáceis do que as figuras egípcias das quais, em grande parte, foram modelados e que, mais de mil anos antes, haviam alcançado uma perfeição limitada.²³⁷

É possível identificar por essas observações que o *male gaze* de Clark não se resume apenas a objetificar e normalizar corpos femininos, mas também corpos masculinos, baseando-se nas mesmas tradições humanistas que imperavam nas academias do século XIX. É importante ressaltar ainda que a associação que Clark faz entre os *kouros* e o deus Apolo é, no mínimo, precipitada. Para Robin Osborne, classicista estadunidense, não há indícios suficientes para identificar a quem essas estátuas representavam. Em suas palavras,

O tipo *kouros* dominou a representação escultural de homens individuais desde o final do século VII até o início do século V [a.E.C.]. Essa longa popularidade parece intimamente ligada às dificuldades envolvidas em identificar exatamente o que o *kouros* representa: é claro que não pode, em todos os casos, representar o deus a quem é dedicado, já que alguns são dedicados às deusas Atena e Hera, ou então o dedicante (uma vez que os homens dedicam as *korai*, seu equivalente feminino e vestido). Alguns argumentaram que a nudez da figura o torna, especificamente, um atleta, mas a ausência do *aryballos* (um frasco para segurar óleo perfumado) que identifica o atleta em relevos tumulares arcaicos, ou o estrígil, que serve ao mesmo propósito na escultura clássica, contraria essa associação. Em vez disso, essa figura parece oferecer um modelo no qual qualquer homem pode

²³⁶ BRUNEAU, Philippe. Greek Art. In: DUBY, George; DAVAL, Jean-Luc (org.). *Sculpture: From Antiquity to the Middle Ages, from the eight century BC to the fifteenth century*. Hohenzollernring: Taschen, 2010. p. 30-56. p. 32. “They [*kouros*] are always nude – apart from an occasional belt carved on the statue itself or added in bronze – with one foot forward, nearly Always the left foot. Their arms usually hang down beside their bodies”.

²³⁷ CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015. p. 30. “The earliest nudes in Greek art, traditionally known as Apollos, are not beautiful. [...] They are stiff, with a kind of ritual stiffness; the transitions between their members are abrupt and awkward, and they have a curious flatness, as if the sculptor could think only of one plane at a time. They are notably less natural and less easy than the Egyptian figures upon which, to a large extent, they are modeled and which, over a Thousand years earlier, had achieved a limited perfection”.

se encaixar, seja para sentir simpatia pelos mortos, em cujo lugar ele poderia estar, seja para colocar-se como modelo de humanidade perante os deuses.²³⁸

Ao contrapor as imagens dos *kouroi*, com seus significados, tradições e idade incertas ao *Efebo de Critios*, ou ao *Kouros de Anaphe*, Osborne argumenta que, no decorrer da arte grega, a nudez masculina perdeu a “inocência semiótica”. Ou ainda, que a nudez masculina passou pela revolução do olhar, na qual o historiador da arte Ernst Gombrich teria identificado o surgimento do voyeurismo como um novo mediador para o observador, que não mais se vê representado em todas as imagens, mas vê outros corpos, de outros sujeitos.²³⁹

Figura 13 – Matheus Leonardo



Fábio Lamounier, nov. 2015. Brasília, DF. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/matheus-2/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

²³⁸ OSBORNE, Robin. Men Without Clothes: Heroic Nakedness and Greek Art. *Gender & History*, v. 9, n. 3, p. 504-528, Nov. 1997. p. 510. “The kouros type dominated free-standing sculptural representation of individual men from the end of the seventh to the beginning of the fifth century. That long popularity seems closely linked to the difficulties involved in pinpointing exactly what the kouros represents: it is clear that it cannot in every case represent the god to whom it is dedicated, since some are dedicated to the goddesses Athena and Hera, or the dedicant (since men dedicate korai, the clothed female equivalent). Some have argued that the nakedness of the figure does makes it specifically an athlete, but the absence of the aryballos (a flask to hold perfumed oil) that identifies the athlete in archaic grave reliefs, or the strigil that serves the same purpose in classical sculpture counts Against this. Rather this figure would seem to offer a template in which any man can fit himself, whether to feel sympathy for the dead in whose place he might have been or to place himself as a model of humanity before the gods.”

²³⁹ OSBORNE, Robin. Men Without Clothes: Heroic Nakedness and Greek Art. *Gender & History*, v. 9, n. 3, p. 504-528, Nov. 1997. p. 507.

O exemplo mais significativo da presente série, a Figura 13 cumpre todos os requisitos de um *kouros*: seu peso é sustentado pelas duas pernas; seu tronco é ereto e estático; as linhas de sua cintura e de seus ombros são paralelas; seus braços, mesmos que levados para trás de seu corpo, pendem para baixo; e sua perna esquerda é levada à frente da direita. Isto é, há uma completa rigidez na imagem.

Diversos elementos conferem ao *chico* o mesmo estatuto que os demais objetos presentes na imagem, em uma sugestão pós-identitária: o paralelo entre os pés da poltrona, cromados e separados, com os pés de Matheus; a moldura em tom azul, posicionada ao fundo da imagem que “emoldura” o *chico*; sua presença em meio a uma série de objetos decorativos e mobiliário; o corte na altura de seu nariz que dificulta a sua identificação. É como se Matheus, nessa pose plana e estática, compusesse a decoração desse cenário em conjunto com os demais elementos cenográficos.

Figura 14 – Lucas Fernandes



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, out. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia impressa em papel AP fosco. 24,4 cm × 19,5 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 230.

De todo modo, nem todas as fotografias agrupadas nesta série seguem à risca os mesmos esquemas e os mesmos padrões visuais. A Figura 14 exemplifica essas alocações e inflexões/abstrações necessárias para a montagem da série. Nessa fotografia, Lucas não posa com uma perna levemente à frente da outra, como os *Kouros*.

Contudo, ao posar com as pernas dispostas simetricamente e com o peso sustentado igualmente entre as duas, a rigidez e a ausência de movimentos se mantêm.

Na fotografia, Lucas posa em frente a um fundo neutro, que emoldura e destaca o seu corpo. Por outro lado, a imagem é “emoldurada” por uma outra fotografia, com uma profundidade mais demarcada, e que se projeta para a imagem do centro, por meio da folha que o *chico* leva em suas mãos. Se as esculturas apresentadas nesta dissertação estão retiradas de seu contexto original, a moldura da Figura 14 busca inserir o *chico* de volta a esse espaço: retira o *chico* de seu fundo neutro, que remete a um espaço musealizado, e o recoloca em seu espaço original ou “natural”. Nesse jogo do olhar, a realidade e representação se confundem, assim como os planos e os fundos da fotografia, de modo que a bidimensionalidade e a tridimensionalidade se justapõem.

Aqui se apresenta uma questão importante para a presente dissertação e para as construções visuais que proponho a partir da comparação entre fotografias e esculturas, dois suportes de ordens tipológicas distintas. Utilizar a estatuaria da Antiguidade clássica a fim de discutir a sobrevivência das poses, dos gestos e dos temas em uma produção fotográfica configura-se como uma *bidimensionalização* de objetos tridimensionais. Contudo, uma escolha formal se fez necessária. Afinal, na impossibilidade de representar uma escultura em suas três dimensões em um texto escrito, a presente dissertação se vale, obviamente, de fotografias dessas obras, reproduções de reproduções que, por natureza, tendem a suprimir os domínios da profundidade, do ponto de vista e do contexto desses objetos. Consequentemente, para a presente dissertação, optei por trabalhar com o “plano frontal” dessas esculturas tal qual são apresentadas nas reproduções fotográficas disponíveis nos acervos, catálogos e textos teóricos sobre arte, além de reproduções artísticas posteriores das próprias obras. A partir do momento em que essas esculturas foram reproduzidas ao longo dos séculos em diferentes suportes, como telas, gravuras, fotografias etc., tem-se, nos próprios discursos e cânones da história da arte, uma “autonomização” dessas poses a partir de determinados ângulos ou pontos de vista.²⁴⁰

Retomando os tratados de Kossoy sobre a fotografia, o teórico afirma que

[...] existe sempre uma *motivação* interior ou exterior, pessoal ou profissional, para a criação de uma fotografia e aí reside a primeira opção do fotógrafo, quando este *seleciona o assunto* em função de uma determinada

²⁴⁰ Tanto *Olympia*, de Manet, quanto *Vênus de Urbino*, de Ticiano, configuram-se como exemplos dessa “autonomização” de uma pose tridimensional em um objeto bidimensional. Ambos os casos serão discutidos mais adiante.

finalidade/intencionalidade. Esta motivação influirá decisivamente na *concepção e construção* da imagem final.²⁴¹

Se a partir do momento em que uma imagem, ou o próprio *chico*, é reproduzido em um suporte bidimensional, ou ainda comparado a ele, perde-se uma série de possibilidades de sua condição original (desde a profundidade, até questões de ângulo, além dos agenciamentos do observador frente aos diferentes pontos de vista possíveis de uma escultura), ganham-se outros. Afinal, na fotografia, o olhar do espectador é fixado pelo fotógrafo, de modo que transmite, diretamente, as seleções e intenções de quem produz essas imagens. Sendo assim, as observações e análises propostas ao longo deste capítulo e do próximo não apenas estão atentas a essas peculiaridades e questões de suporte, como também, por vezes, partem delas para desenvolver discussões a respeito dessas transmissões e ecos de objetos de uma Antiguidade *tridimensionalizada* em objetos nossos contemporâneos bidimensionais.

Quanto à construção de gênero a partir da sobrevivência dessas poses, não há um questionamento ou rearranjo muito expressivo das normas da masculinidade hegemônica nessas fotografias, quando analisadas em conjunto. Elas seguem o esquema (pensado e produzido, na Antiguidade, para o corpo masculino) praticamente à risca, além do fato de que, das 54 fotografias, em 45 o órgão sexual dos *chicos* está em destaque ou tem centralidade narrativa nas imagens, reforçando uma narrativa viril ou masculinizante. Contudo, ao serem observadas individualmente, é possível verificar que há, em algumas dessas fotografias, críticas ao sistema sexo/gênero, de modo que evidencia a relação direta entre essa sobrevivência da Antiguidade e os rearranjos e remontagens da masculinidade, o que pode contribuir para a produção de uma narrativa por vezes mais hegemônica, por vezes mais subordinada ou subversiva.

Na Figura 15, por exemplo, Gustavo Bonfiglioli posa tal qual a maioria dos outros *chicos* nas demais fotos dessa série: ereto, altivo, com expressão séria. Sua barba é comprida e contrasta com seu cabelo mais curto; soma-se a ela uma abundância de pelos em seu corpo, particularmente na região da virilha, que estabelece uma continuidade visual entre pelos, pele e o casaco que imita uma pelagem animal²⁴². Nessa relação visual, uma suposta virilidade, que poderia ser identificada por meio de formas de uma masculinidade hegemônica, entre em conflito com o próprio casaco, que não

²⁴¹ KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê, 2016. p. 29. Grifos do autor.

²⁴² Vale apontar que a estampa de seu casaco, por sua vez, relaciona-se intimamente com a iconografia de Dioniso, que por vezes é representado junto a leopardos.

cumpre, nessa fotografia, sua função fundamental: a de proteger o corpo contra o frio. Seu casaco, cuja estampa poderia remeter a um imaginário da feminilidade, exerce nesse ensaio a função de uma prótese de gênero tal qual teoriza Preciado. É por meio desse casaco que não apenas a masculinidade e a feminilidade se contrastam, mas também a masculinidade hegemônica e a masculinidade subversiva.

Figura 15 – Gustavo Bonfiglioli



Rodrigo Ladeira, Fábio Lamounier e Rilbert Andrade, dez. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/gustavo/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

Figura 16 – Mário Surcan



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/mario/>. Acesso em: 8 nov. 2022.

Em seu depoimento, Gustavo afirma:

Eu tinha visto algo do Chicos na timelaynny alguns dias antes desse ensaio. Sou fã de zines e projetos de fotografia LGBT-queer-corpos possíveis, mas não me engajei de imediato no primeiro contato. Confesso: eu tava meio condicionado a achar ruim. Isso porque tem rolado bastante projeto de peladice fotográfica com um discurso ~beleza real~, só que não. Parece que a maioria ainda não consegue fugir de fato da normatividade, dos corpos gentrificados, do boy marombado e limpinho que tenta disfarçar a revista Júnior-ness com barba e tatuagem maori. Ou da gata gótica suave hipsterizada, mas ainda branquinha e magérrima. ~Not enough questionamento dos padrões estéticos~. No mesmo dia, um amigo disse que 1) conhecia um fotógrafo do Chicos 2) que ele tava em Sampa e 3) que seria massa se eu posasse. Pensei: melhor que criticar é ocupar esses espaços. Aí olhei direito e percebi que era um projeto com proposta artística massa, coesa, onde eu poderia contribuir pra deixar mais democrático. Nesse momento (foi muito engraçado e ridículo) veio uma frase meio tosca na minha cabeça que eu repeti em voz alta sozinho e comeci a rir: Empodere novos corpos, fotografe uma gorda. (E depois fotografe outras: não tokeniza as gorda.) Marquei o ensaio às 10h da manhã de uma terça. Eu faço a

arquétipa travursa preguiçosa 4:20: como a maioria delas, não sou muito matinal. Mas fiz questão de fazer nesse horário justamente pq acordo toda cagada: barba do Ron Jeremy, cabelo do Beakman, olheira do Beetlejuice. Também fiz questão de não cortar nem aparar nada: nem barba nem cabelo nem saco. A proposta: existir supermodel num corpo anti-supermodel.²⁴³

Sua proposta se evidencia em sua fotografia. Ao se identificar como um corpo “não padrão” e uma masculinidade não hegemônica, Gustavo Bonfiglioli reivindica o agenciamento no processo de normalização de corpos abjetos. Ademais, ele critica e denuncia a ausência desses sujeitos em projetos fotográficos de nudez semelhantes ao Projeto *Chicos*, além de reivindicar agência no processo de produção das imagens, que não cabe apenas aos fotógrafos. Nesse esquema do olhar, portanto, o próprio *chico* seleciona, na miríade de poses, enquadramento, gestos, cenários e objetos cenográficos, o modo pelo qual será observado pelo consumidor dessas imagens.²⁴⁴

Uma situação semelhante pode ser percebida na Figura 16. Com os cabelos bagunçados, transmitindo uma impressão relaxada e despretensiosa, Mário posa com uma máscara em sua mão direita, um urso, o que confere certo grau de ironia à imagem, de modo que o *chico* e o animal representados se equiparam.²⁴⁵ É importante destacar que, em sua narrativa, Mário apontou questões semelhantes às de Gustavo. No texto redigido por Ladeira e Lamounier, os fotógrafos retomam a questão da representatividade no Projeto *Chicos* e da ausência de uma pluralidade de corpos entre os *chicos* representados de modo que demonstra uma preocupação em buscar outros sujeitos, com outras experiências:

Fomos em dezembro de 2015 até São Paulo para já fazer alguns poucos registros pensando no livro. Pela primeira vez, corremos atrás de algumas pessoas e não fomos às cegas somente pelo o email. [...] A conversa foi breve e ele topou logo, só nos questionou um detalhe “estou olhando todos os

²⁴³ BONFIGLIOLI, Gustavo. Gustavo. [Entrevista cedida a:] Rilbert Andrade. *Chicos*. [S. l.], 1º set. 2015. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/gustavo/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

²⁴⁴ Agradeço à profa. Dra. Solange Ferraz de Lima, que durante a banca de avaliação, sugeriu outro elemento que contribui para a natureza não hegemônica desta fotografia. Trata-se da pose de Gustavo em 3/4, e que é frequentemente associado à retratística feminina. Essa escolha possibilita uma visualização mais ampla do rosto e do corpo, ao contrário das poses frontais comumente utilizadas em retratos masculinos. cf. CARVALHO, Vânia Carneiro; LIMA, Solange Ferraz de. Individuo, gênero y ornamento en los retratos fotográficos, 1870-1920. In: ROCA, Lourdes; AGUAYO, Fernando (ed.). *Imágenes e Investigación Social*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, 2004. v. 1. p. 271-291. Vale ressaltar que essa mesma pose é repetida em inúmeras ocasiões no Projeto *Chicos*.

²⁴⁵ O termo “Urso”, ou “*Bear*” no inglês, é uma categoria dentro da comunidade gay masculina que intersecciona gênero e padrões corporais e estéticos. O termo designa homens mais peludos, robustos e que, por vezes, possuem características físicas e comportamentais associadas a uma masculinidade mais virilizada. Atualmente, a categoria pode ser dividida em diferentes ramificações, como “Ursos polares” (“ursos” mais velhos, com cabelos brancos ou grisalhos e uma aparência mais envelhecida); “*Cubs*” (homens jovens e menores que se identificam como “ursos”, ou que são atraídos por “ursos”); “Panda” (“ursos” com descendência asiática); “Lontras” (homens também peludos, mas mais altos e magros), para citar alguns exemplos.

ensaios agora. Sabe que meu corpo tá bem fora do padrão dos *boys* de vocês, né? Sou bem gordo.” Acontece que o projeto não busca nenhum padrão, fotografamos todos os *chicos* que nos mandam emails, sem nem ao menos ver foto de algum deles. Acontece que meninos com certos tipos de corpos, se sentem mais confortáveis para se mostrar do que outros, sendo assim, criando um certo padrão não intencional.²⁴⁶

O receio de Surcan em relação ao recorte do Projeto se assemelha à narrativa de Bonfiglioli, que afirma:

Sou fã de zines e projetos de fotografia LGBT-queer-corpos possíveis, mas não me engajei de imediato no primeiro contato. Confesso: eu tava meio condicionado a achar ruim. Isso porque tem rolado bastante projeto de peladice fotográfica com um discurso ~beleza real~, só que não.²⁴⁷

Consequentemente, uma advertência se faz necessária: ao apresentar essas fotografias, seria possível sugerir a falsa impressão de que todo o Projeto *Chicos*, e todos os *chicos* fotografados, possuem corpos e discursos contra hegemônicos, transgressores, ou críticos aos padrões de gênero, corpo e sexualidade – o que não é o caso.

Figura 17 – Pedro



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, 2018. São Paulo, SP. Fotografia impressa. 21 cm × 15 cm. Fonte: *Chicos: Zine* vol. 1.

Figura 18 – Bruno Gomes



Fábio Lamounier, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia impressa em papel AP fosco. 24,5 cm × 19 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 5.

²⁴⁶ SURCAN, Mário. Mário. [Entrevista cedida a:] Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Chicos*. [S. l.], 22 ago. 2016. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/mario/>. Acesso em: 28 fev. 2023.

²⁴⁷ BONFIGLIOLI, Gustavo. Gustavo. [Entrevista cedida a:] Rilbert Andrade. *Chicos*. [S. l.], 1º set. 2015. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/gustavo/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

Nas Figuras 17 e 18, por exemplo, são fotografados *chicos* cujos corpos correspondem à crítica de Gustavo Bonfiglioli: “corpos gentrificados, do boy marombado e limpinho”.²⁴⁸ De fato, trata-se de dois rapazes magros, com musculatura desenvolvida e sem muitos pelos no corpo (apenas na virilha). Nos dois casos, os *chicos* são fotografados em um ângulo de *contra-plongée*, no qual o corpo é visto de baixo para cima, alongado, o que lhes confere altivez. Ambos assumem uma posição de dominação frente ao observador – cuja submissão é ainda mais intensificada na Figura 17 pelo olhar de seriedade-sedução de Pedro, que fita a câmara e o espectador imaginário de cima para baixo. O pequeno espelho posicionado em frente ao seu órgão sexual reflete o céu azulado e as nuvens – visões do paraíso?

Figura 19 – Italo



Fotógrafo não identificado, nov. 2015. Caetanópolis, MG.
Fotografia impressa em papel AP fosco. 22 cm × 18 cm.
Fonte: *Chicos: The Book*, p. 221.

Uma situação semelhante é produzida pela Figura 19, na qual Italo é fotografado em meio a uma plantação de eucaliptos. Seu corpo, posicionados no centro da imagem, corta-a simetricamente no plano vertical, enquanto seu órgão genital é posicionado no ponto de fuga da fotografia. Suas pernas, dispostas lado a lado, seus braços que acompanham o movimento natural de seu corpo, e seu pescoço, inclinado

²⁴⁸ BONFIGLIOLI, Gustavo. Gustavo. [Entrevista cedida a:] Rilbert Andrade. *Chicos*. [S. l.], 1^o set. 2015. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/gustavo/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

para trás, conferem ao *chico* uma aparência alongada e esguia, equiparando-o às árvores a seu redor. Assim como nas Figuras 17 e 18, na Figura 19 vemos um *chico* sem muitos pelos em seu corpo, magro e com uma musculatura torneada. É interessante notar que nos três casos os *chicos* são fotografados em espaços públicos, por vezes como se pertencessem à paisagem, rompendo com a separação entre natureza e cultura, e reforçando um aspecto idílico, ou até mesmo paradisíaco nessas fotografias.

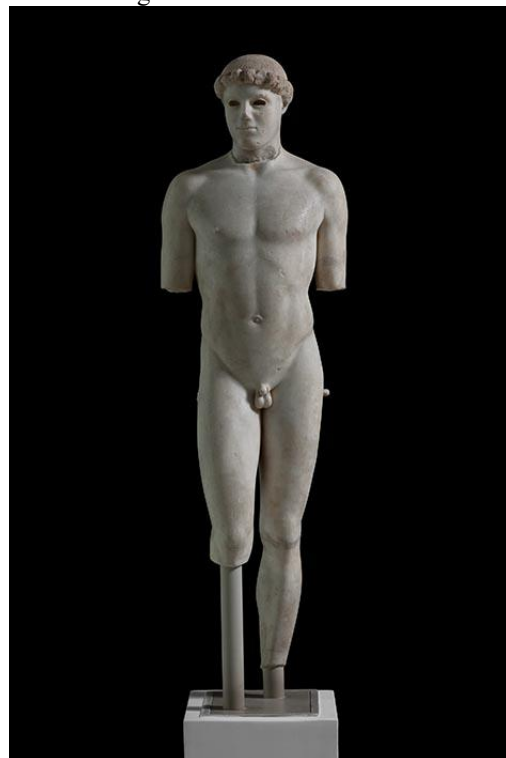
Já a Figura 20, por sua vez, difere da rigidez completa dos *kouroi*. Em conjunto com outras 52 ocorrências, a pose de Eliude ecoa a do *Efebo de Crítio*, ou o *Kouros de Crítio* (Figura 21, pranchas IV e V). De acordo com o arqueólogo estadunidense Jeffrey Hurwit, o *Efebo de Crítio* (juntamente com o *Efebo Louro*) marca um ponto de transição dos esquemas e padrões visuais vigentes no período Arcaico para o Clássico, de modo que sua localização em um período ou no outro é incerta. A obra se difere, assim, dos *kouroi* por não possuir a mesma frontalidade, a mesma simetria e a mesma impassibilidade, mas por seu “*contrapposto incipiente*” (pose que atingirá seu ápice apenas na escultura do *Doríforo* de Policleto, quase meio século depois).

Figura 20 – Eliude Santos



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, jul. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/eliude/>. Acesso em: 7 mar. 2022.

Figura 21 – Efebo de Crítio



Crítio, c. 480 a.E.C. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo da Galeria Arcaica, Museu da Acrópole (Atenas). Fonte: Archaic Acropolis Gallery. Disponível em: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/youth-statue-kritios-boy>. Acesso em: 29 nov. 2022.

De acordo com Hurwit,

Ao mudar seu peso e se soltar, o *Efebo de Critio* ganha vida. Uma parte do corpo afeta a outra, e todas as partes estão subordinadas ao ritmo curvilíneo do conjunto. O bloco de pedra quadrado que sempre esteve implícito no *kouros*, e que o controlava rigidamente, é finalmente quebrado, e a barreira entre o espaço limitado da estátua e o espaço não confinado do observador cai. O *Efebo de Critio* não é o homem comum, democrático, que alguns estudiosos fizeram dele: ele ainda é uma imagem aristocrática. Mas os aristocratas em uma democracia devem agir de maneira diferente da que agem em uma aristocracia. A ascensão da democracia em Atenas exigiu ajustes na concepção que a aristocracia tinha de si mesma e de seus valores. Ajustes, portanto, também tiveram que ser feitos nas imagens que a aristocracia usava para se refletir e se apresentar. O *kouros* não era apenas um fóssil artístico: era uma imagem política e socialmente carregada, com todas as associações erradas, expressando todos os ideais errados. É por isso que não funcionava mais. Em todo caso, o *Efebo de Critio* parece exercer livre arbítrio e ocupar o mesmo espaço que nós, da mesma forma que nós, e respirando o mesmo ar. O *kouros* aristocrático é distante, intocável. O *Efebo de Critio* é penetrável. Ele é quase vulnerável. O *Efebo Louro* ou o *Efebo de Critio* não representam a ideia abstrata de uma juventude, como faz um *kouros*, mas uma juventude ideal.²⁴⁹

A descrição de Hurwit se aproxima, portanto, da discussão levantada por Osborne, de que o *kouros* não possuiria uma identidade única, podendo representar qualquer homem, não importando sua idade ou estrato social. Por sua vez, os nus masculinos de períodos posteriores, cuja tradição se iniciaria no *Efebo de Critio*, representariam grupos específicos dentro da “categoria Homem”.

Retornando à fotografia, Eliude posa em frente a um fundo claro, seus ombros são levemente torcionados, com o pescoço inclinado para sua direita. Os braços acompanham o movimento natural do torso e as pernas desenvolvem um *contrapposto* muito sutil, praticamente imperceptível – se não fosse o arqueamento de sua anca direita e a escolha do ângulo da fotografia que reforçam o movimento. O jogo de luz e sombra divide o *chico* ao meio e enquadra seu corpo torneado. Não há nessa imagem um

²⁴⁹ HURWIT, Jeffrey. *The art and culture of early Greece*, 1100-480 B.C. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985. p. 343. “By shifting his weight and twisting free, the Kritios Boy comes to life. One part of the body affects another, and all parts are subordinated to the curving rhythm of the whole. The block of stone that had always been implicit in the foursquare kouros and that had rigidly controlled it is finally shattered, and the barrier between the limited space of the statue and the unconfined space of the beholder falls. The Kritios Boy is not the democratic Everyman some scholars have made him: he is still an aristocratic image. But aristocrats in a democracy must act differently from the way they do in an aristocracy. The rise of democracy in Athens necessitated adjustments in the aristocracy’s conception of itself and its values. Adjustments therefore also had to be made in the images the aristocracy used to reflect and present itself. The kouros was not merely by now an artistic fossil: it was a politically and socially loaded image, with all the wrong associations, expressing all the wrong ideals. That is why it would no longer do. At all events, the Kritios Boy seems to exercise free will and to occupy the same space we do, in the same way we do, breathing the same air. The aristocratic kouros is distant, untouchable. The Kritios Boy is penetrable. He is almost vulnerable. The Blond Boy or the Kritios Boy represents not the abstract idea of a youth, the way a kouros does, but an ideal youth.”

destacamento proeminente de suas ancas, ou a demarcação de uma silhueta sinuosa; as linhas são mais retilíneas, com uma rigidez maior, ao passo que o destaque da imagem recai, sobretudo, sobre os músculos de seu peitoral, abdômen, braços e escalpas. Desse modo, não há nesta fotografia uma crítica clara aos cânones da representação de um corpo masculino nu. Pelo contrário, é observada uma sobrevivência praticamente *ipsis litteris*, *ipsis formis* da pose, de suas tradições e normas. Ou seja, essa imagem é carregada de continuidades, reforçando uma masculinidade mais hegemônica e mais virilizada.

Figura 22 – Augusto Paz



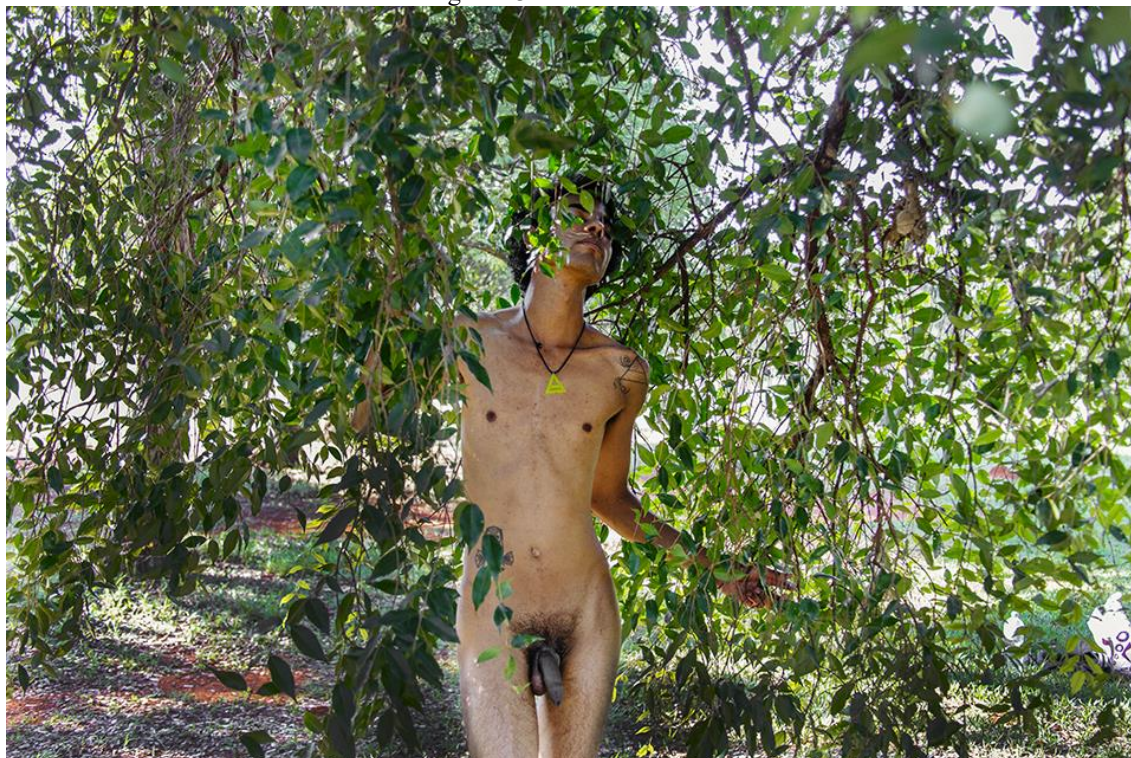
Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, jul. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/augusto/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

Quanto à Figura 22, por sua vez, Augusto é fotografado no momento em que abaixa sua cueca, revelando a parte superior da virilha. O gesto de *Anasyrma*²⁵⁰ desenvolvido pelo *chico*, somado ao seu sorriso, ao contrário de revelar uma atitude

²⁵⁰ O termo *Anasyrma* designa o gesto ou ação na qual alguém levanta suas vestes e expõe sua genitália ou nádegas. Exemplos dessa ação podem ser encontradas na *Vênus Calipígia* (subcapítulo 4.3) e em representações da personagem mitológica *Hermafrodito*. Para além dos casos presentes nesta série, há ainda, no Projeto *Chicos* 38 fotografias nas quais há alguma forma de *Anasyrma* (como fotografias em que os modelos levantam a blusa, ou abaixam as calças/roupas íntimas). De todo modo, isso não é suficiente para que sejam consideradas como uma sobrevivência da *Vênus Calipígia*, sendo apenas uma coincidência do mesmo gesto que se desenvolve tanto na estátua, quanto nessas fotografias. Consequentemente, esses casos não figurarão nas discussões da presente série.

prudica, ou envergonhada exibe um momento de descontração. Sua pose mantém o esquema da fotografia de Eliude, e destaca seu corpo magro e com poucos pelos, como o *Efebo de Crítio*. De fato, o aspecto púbere só é rompido por seus pelos faciais – elementos ausentes tanto nas esculturas de *efebos* quanto nas esculturas de *kouroi*, uma vez que a presença de barba poderia indicar maturidade.²⁵¹

Figura 23 – Matheus Nobre



Rodrigo Ladeira, nov. 2015. Brasília, DF. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/matheus-3/>. Acesso em: 8 nov. 2022.

Já na Figura 23, os esquemas do *Efebo de Crítio* são seguidos praticamente à risca: um corpo magro, jovem, sem pelos faciais, e com poucos pelos no corpo (concentrados no púbis), com uma perna levemente inclinada, enquanto o peso é sustentado na outra, que rompe com a rigidez completa dos *kouroi*. Ademais, há também elementos da iconografia cristã, como aliás ocorre em várias fotografias do Projeto *Chicos*: neste caso, o *chico* é fotografado em um cenário idílico. E, de modo semelhante

²⁵¹ Ao tratar da ausência de barba no *Efebo de Crítio*, Osborne argumenta que: “A falta de barba agora não é uma negação da idade, como era nos arcaicos *kouroi*, mas uma afirmação da juventude, um sinal de não ter entrado no mundo dos homens e em particular de não ter se tornado sexualmente ativo”. OSBORNE, Robin. Men Without Clothes: Heroic Nakedness and Greek Art. *Gender & History*, v. 9, n. 3, p. 504-528, Nov. 1997. p. 523. “Beardlessness is now not a denial of age, as it was in archaic *kouroi*, but an affirmation of youth, a sign of not having entered into the man’s world and in particular of not having become sexually active.”

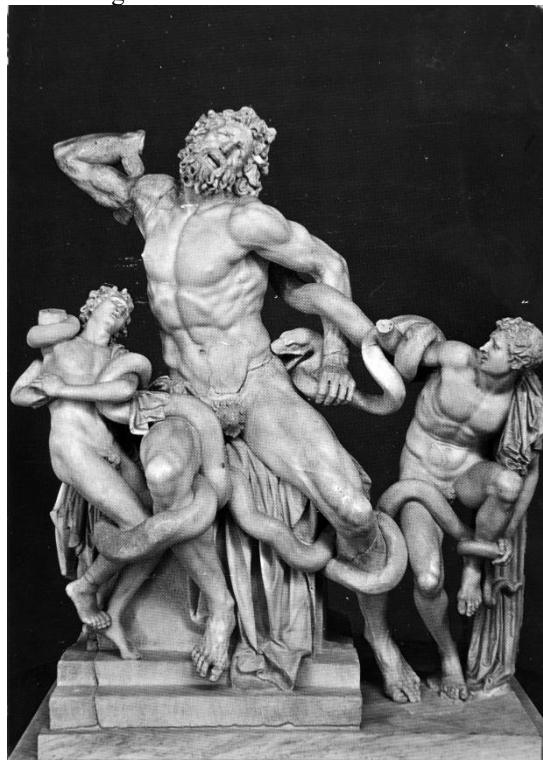
à Figura 19, Matheus não é apenas transportado para esse “jardim das delícias”, mas de certo modo desarranja as barreiras entre público-privado e, por consequência, entre natureza-cultura. Vale ressaltar que a masculinidade construída tanto na Figura 23 quanto na Figura 22 difere-se daquela da Figura 20, de modo que as fotografias de Augusto e de Matheus não exibem ou destacam contorno e traços musculosos, mas aspectos mais pueris, ou menos virilizados.

No segundo capítulo, argumentei que o fato de um sujeito escapar às normas da heterossexualidade o impossibilitaria de reivindicar-se como uma expressão da masculinidade hegemônica. Consequentemente, a masculinidade de todos os *chicos*, em maior ou menor grau, configura-se como uma expressão subordinada, ou “subversiva”. Contudo, na multidão dos *chicos* fotografados por Ladeira e Lamounier, é possível encontrar também modelos com órgãos sexuais avantajados, musculosos e viris, cujas fotografias revelam expressões de uma masculinidade não necessariamente transgressora, fronteiriça, ou excluída do sistema sexo/gênero. A sobrevivência de uma pose como a dos *kouroi*, ou do *Efebo de Critio*, tende a reforçar os padrões e uma visualidade mais normativa ou hegemônica da masculinidade, na medida em que *Chicos* é composto de corpos e narrativas plurais, e por vezes até mesmo conflitantes. É justamente desses conflitos, dessas negociações e renegociações, montagens e desmontagens, que o Projeto carrega em si seu aspecto contra-hegemônico e transgressor, mas também hegemônico e normalizado.

3.2 *Laocoonte e seus filhos*

Assim como ocorre com os *kouroi* e com o *Efebo de Critio*, a divisão do nu em subcategorias como proposto por Clark se mostra, além de extremamente subjetiva (apesar de almejar objetividade), instável quando se busca estudar as diferentes representações dos nus masculinos. Em sua divisão, conforme mencionado, Clark separa o que ele considerou como representações de Apolo (belo, racional e ideal) de uma série de outras figuras. A montagem da presente série, portanto, evita que esta dissertação incorra nas mesmas armadilhas fabricadas pelo historiador da arte, ao pensar a sobrevivência do nu masculino não apenas por seu modelo “ideal” apolíneo, mas também por outras formas de representação.

Figura 24 – Laocoonte e seus filhos



Agesandro, Atenodoro e Polidoro, c. séc. I a.E.C. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo dos Musei Vaticani. Fotografia do The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-clay>. Acesso em: 1º mar. 2023.

Em sua discussão a respeito do conjunto conhecido como *Laocoonte e seus filhos* (Figura 24), atribuído a três escultores (Agesandro, Atenodoro e Polidoro), Clark o classificou como uma figuração de *Pathos*. Em oposição aos nus por ele categorizados

como *Energy* – Energia –, nos quais o corpo desnudado é concebido a partir de uma noção ou cena triunfante, o conceito de *Pathos* sinaliza as obras concebidas a partir de um corpo que falhou em algum propósito ou que sofre a ira dos deuses.²⁵² Nesse sentido, essas obras apresentam corpos em sofrimento, dor e angústia, geralmente desfigurados, uma vez que, em suas palavras, um “corpo distorcido foi sempre reconhecido como um veículo do *pathos*”.²⁵³

Essas ideias ficam ainda mais exemplificadas na descrição de Winckelmann da escultura:

Laocoonte é um ser na maior das dores, formado à semelhança de um homem que busca reunir a força consciente de sua mente e espírito contra isso. À medida que a dor incha seus músculos e tensiona seus nervos, sua fortaleza de espírito e a força de sua mente se manifestam na testa distendida. O peito se esforça para cima com a respiração sufocada e com as ondas de sentimento reprimidas, de modo que as dores são contidas e trancadas dentro de si. O gemido de medo que ele exala e sua respiração esvaziam seu abdômen e seus lados, expondo à nossa visão o movimento de suas entranhas, por assim dizer. No entanto, seu próprio sofrimento parece preocupá-lo menos do que a agonia de seus filhos, que voltam o rosto para o pai e gritam por socorro. O coração do pai se manifesta em seus olhos melancólicos, e sua compaixão parece flutuar sobre eles como uma exalação turva. Seu rosto é mais melancólico do que agonizante; seus olhos estão voltados para um poder superior. A boca está cheia de tristeza e o lábio inferior está pesado dela; no lábio superior, essa tristeza se mistura com a dor, que em uma agitação de descontentamento, como em um sofrimento imerecido e indigno, corre até o nariz, inchando-o e manifestando-se nas narinas dilatadas e puxadas para cima. Abaixo da sobrancelha, a batalha entre a dor e a resistência, como se concentrada neste único lugar, é composta com grande sabedoria, pois assim como a dor impulsiona as sobrancelhas para cima, a resistência à dor empurra a carne acima do olho para baixo e contra a pálpebra superior, de modo que é quase completamente coberto pela carne sobrejacente. A natureza que o artista não conseguiu embelezar, ele procurou torná-la mais desenvolvida, mais árdua e mais poderosa. Assim, onde se expressam as maiores dores, encontram-se também as maiores belezas. O lado esquerdo, no qual a serpente derrama seu veneno com um golpe furioso, é onde, por causa de sua proximidade com o coração, Laocoonte parece sofrer mais intensamente, e esta parte do corpo pode ser considerada uma maravilha da arte. Suas pernas querem se levantar para que ele possa fugir de sua maldição. Nenhuma parte está em repouso – mesmo as marcas do cinzel ajudam a criar a impressão de uma pele contraída.²⁵⁴

²⁵² CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015. p. 225.

²⁵³ *Ibid.*, p. 226. “the twisted body was already recognized to be a vehicle of pathos”.

²⁵⁴ WINCKELMANN, Johann Joachim. *History of the Art of Antiquity*. Los Angeles: Texts & Documents, 2006. p. 313-314. “Laokoon is a being in the greatest pains, fashioned in the likeness of a man seeking to gather the conscious strength of his mind and spirit against it. As the pain swells his muscles and tenses his nerves, his fortitude of spirit and strength of his mind are manifested in the distended brow. The chest strains upward with stifled breath and suppressed waves of felling, so that the pain is contained and locked within. The fearful groan he draws in and the breath he takes empty the abdomen and hollow out the sides, exposing to our view the movement of his entrail, as it were. Yet, his own suffering seems to concern him less than the agony of his children who turn their faces toward their father and cry out for help. The father’s heart is manifested in the wistful eyes, and his compassion seems to float over them like a cloudy exhalation.

Valendo-me da obra *Laocoonte e seus filhos*, mas também de suas discussões posteriores, foi possível estabelecer um conjunto de 30 fotografias do Projeto *Chicos* (pranchas IX-X) nas quais os corpos dos modelos são dispostos de forma retorcida, fragmentada. Diferentemente da série anterior, não é discutida aqui a sobrevivência de uma pose ou gesto específico, visto que não há uma unicidade visual nessas fotografias, de modo que há casos em que os *chicos* posam deitados, em pé, ou sentados; de frente, ou de costas para a câmera; presentes de corpo inteiro ou não. Mas é discutida, ao longo deste subcapítulo, a sobrevivência de um tipo, um motivo iconográfico cuja montagem partiu, justamente, da disposição não retilínea dos *chicos* em diferentes estados de “*pathos*”.

Gustavo, em um ensaio realizado por Rilbert Andrade, um dos colaboradores do Projeto, foi fotografado enquanto realizava uma performance. Nessas imagens, o *chico*, sobre uma cama, envolvia-se com plástico-filme, enquanto realizava poses retorcidas. Tanto a Figura 25 quanto a Figura 26, cada uma sob um diferente ângulo e movimento, produzem o mesmo efeito de angústia, aprisionamento e de sufocamento – de *Pathos*. Sua narrativa biográfica, por sua vez, conecta-se à narrativa das imagens, de modo que o *chico* relata suas experiências e relações pessoais quando assumiu a sua homossexualidade publicamente, e as dificuldades com as quais um sujeito homossexual se defronta ao longo da vida.

His face is plaintive rather than agonized; his eyes are turned toward the higher power. The mouth is full of sorrow, and the lowered bottom lip is heavy with it; in the upwardly drawn top lip, this sorrow is mixed with pain, which in a stirring of discontent, as at an undeserved and unworthy suffering, runs up to the nose, swelling it and manifesting itself in the dilated and upwardly drawn nostrils. Beneath the brow, the battle between pain and resistance, as if concentrated in this one place, is composed with great wisdom, for just as pain drives the eyebrows upward, so resistance to pain pushes the flesh above the eye down and against the upper eyelid, so that it is almost completely covered by the overlying flesh. The nature that the artist could not embellish, he has sought to make more developed, more strenuous, and more powerful. Thus, where the greatest pain is expressed, the greatest beauty is also to be found. The left side, into which the serpent pours forth its venom with a furious strike, is where, because of its proximity to the heart, Laokoon appears to suffer most intensely, and this part of the body can be called a wonder of art. His legs want to rise so that he can flee his curse. No part is at rest – even the chisel marks help to create the impression of a tightened skin.” A longa descrição de Winckelmann, oferecida, aqui, na íntegra, foi amplamente difundida e aceita nos discursos da história da arte, de modo que inclusive o próprio Clark se vale de trechos desse texto para explicar a obra. Contudo, vale apontar que, assim como boa parte dos tratados de Winckelmann, sua descrição também passou (e ainda passa) por uma série de revisões e leituras críticas, tanto de historiadores da arte, quanto de arqueólogos, que buscam questionar o olhar extremamente *enviesado* do intelectual. A arqueóloga italiana Brunilde Sismondo Ridgway, por exemplo, apresenta uma série de achados arqueológicos que a levam a afirmar que mais do que simplesmente “voltados para um poder superior”, os olhos de Laocoonte foram produzidos de modo a indicar que o sacerdote fora cegado durante seu castigo e, por isso, impossibilitado de enxergar o sofrimento ao qual seus filhos eram acometidos. Cf. RIDGWAY, Brunilde Sismondo. The Laokoon’s continuing story. *Journal of Roman Archaeology*, [s. l.], v. 14, p. 566-570, 2001. Resenha da obra: BRILLIANT, Richard. My Laocoön: Alternative Claims in the Interpretation of Artworks. Berkeley: University of California Press, 2000.

Figura 25 – Gustavo



Rilbert Andrade, c. fev. 2016. [S. l.]. Fotografia digital. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/gustavo-2/>. Acesso em: 2 mar. 2023.

Em seu depoimento, o *chico* aponta:

O ponto mais memorável da minha homossexualidade foi sem dúvida meu ensino médio, quando me assumi. No colégio, encontrei todo tipo de gente, desde um professor de química que me chamou de “bichinha” pra minha avó com quase 70 anos e uma professora de biologia que adorava falar que o ânus não foi feito pra ter prazer, à professores que demonstravam um amor incondicional exercendo o papel que meus pais não conseguiam na época: o de ouvinte. Foram inúmeros eventos fudas que me fizeram crescer rápido demais e hoje em dia agradeço por cada um deles. Depois que consegui demonstrar pra minha mãe meu ponto de vista, deu tudo certo. Hoje em dia somos melhores amigos. Meu pai biológico só foi presente até meus 18 anos, e mesmo assim só na questão monetária. Uma mente fechada e excesso de trabalho não deixam espaço para filhos bastardos. Mas tenho um pai que a vida me deu que sempre arruma tempo pras reuniões com meus amigos em casa. É clichê, mas a família é uma ótima forma de conforto, e poder contar com eles é ter uma sensação muito boa de porto seguro. Nós gays sofremos todos os tipos de violência durante a vida, às vezes até nos sujeitamos à esse tipo de violência por carência ou por pensar que não existe mais ninguém no mundo que possa estar do nosso lado. Já passei por muita coisa ruim, que me fez sentir dessa forma: embalado em plástico e pronto pra ser servido. Uma seringa de heroína pronta pra dar prazer e ser descartada, e nem tive culpa. Não fui o primeiro e nem serei o último a me sentir assim, então é aprender e seguir em frente.²⁵⁵

²⁵⁵ GUSTAVO. Gustavo. *Chicos*. [S. l.], 29 fev. 2016. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/gustavo-2/>. Acesso em: 2 mar. 2023.

Figura 26 – Gustavo



Rilbert Andrade, c. fev. 2016. [S. l.]. Fotografia digital. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/gustavo-2//>. Acesso em: 2 mar. 2023.

A equivalência entre corpo e plástico, “pronto para ser servido”, remonta, por sua vez, à teoria de Preciado, que compreende o gênero na contemporaneidade como uma mercadoria, sendo estudado, produzido e replicado a partir de uma série de próteses. A existência, por assim dizer, do que ele denominou pelos “sujeitos-Prozac, sujeitos-*cannabis*, sujeitos-cortisona, sujeitos-silicone, sujeitos-heterovaginais, sujeitos-dupla-penetração, sujeitos-Viagra, sujeitos-dinheiro...”²⁵⁶ só será possível a partir de uma economia (tanto em seu sentido literal, quanto no sentido sexual), projetada para essa situação. Em sua descrição sobre a criação e expansão de uma série de psicotrópicos e objetos arquitetônicos que produzem os gêneros na era farmacopornográfica, o filósofo aponta que “celulose, poliamida, poliéster, acrílico, propileno, spandex etc., todos esses materiais passaram a ser utilizados igualmente no corpo e na arquitetura”.²⁵⁷ Ou seja, o ensaio de Gustavo, por fim, torna-se potencialmente crítico a toda essa produção discursiva e normativa que incide sobre os corpos na contemporaneidade; um corpo-plástico.

²⁵⁶ PRECIADO, Paul Beatriz. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 37.

²⁵⁷ PRECIADO, Paul Beatriz. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 35.

Nessa mesma perspectiva, na qual as sobrevivências da Antiguidade no Projeto *Chicos* são pensadas em relação às teorias do gênero de Preciado, a Figura 27 pode ser interpretada como um dos casos mais potencialmente pós-pornográficos do Projeto, não apenas por sua pose inusual entre as demais, mas por suas críticas ao sistema sexo/gênero.

Figura 27 – André Martins



Fotografo não identificado, dez. 2015. São Paulo, SP. Fotografia impressa em papel AP fosco. 24,3 cm × 20 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 64.

Nessa fotografia, o *chico* posa de ponta cabeça, ao passo que as linhas de seu corpo, do cenário e de suas tatuagens dialogam entre si, convergindo em um ponto de fuga que ocupa o plano superior-central da imagem e que a divide, simetricamente, no eixo vertical. É a partir desse ponto de fuga umbroso que a narrativa da fotografia é construída, o qual é a origem da imagem e dos elementos que a constitui. Tudo se origina e tudo converge a ele: o ânus, ainda que minimamente velado, do *chico*. Mesmo as suas tatuagens— como que fios condutores deste corpo-ciborgue — conectam o olhar de quem vê ao ânus que o observa. Há nesse caso um “excesso de exibição”, de modo que o observador é, por sua vez, observado por *Todos os olhos*²⁵⁸ do *chico*.

Em diálogo com as teorias de Gilles Deleuze e Félix Guattari, Preciado toma o ânus como um órgão de extrema importância para a produção da economia sexual

²⁵⁸ Uma referência, portanto, ao álbum homônimo do cantor e compositor brasileiro Tom Zé.

disciplinar do século XIX²⁵⁹, cuja tarefa

consistirá em excluir o ânus dos circuitos de produção do prazer. Deleuze e Guattari: “o ânus é o primeiro órgão privatizado, banido do campo social, aquele que serviu de modelo para todas as privatizações posteriores, ao mesmo tempo em que o dinheiro expressava o novo estado de abstração de fluxos”. O ânus, como centro de produção de prazer (e, neste sentido, perto da boca ou da mão, órgãos também fortemente controlados no século XIX pela regulamentação sexopolítica anti-masturbação e anti-homossexualidade), não tem gênero. Nem masculino nem feminino, ele produz um curto-circuito na divisão sexual. Centro de passividade primordial, lugar abjeto por excelência, perto dos detritos e da merda, é um buraco negro universal em que estão envolvidos gêneros, sexos, identidades, capital. O Ocidente desenha um tubo com dois orifícios: uma boca, emitindo sinais públicos, e um ânus impenetrável, ao redor dos quais ele envolve uma subjetividade masculina e heterossexual, que adquire o status de corpo social privilegiado.²⁶⁰

Ao compreender a arquitetura dos banheiros públicos como espaços não para evacuação, mas “para fazer nossas necessidades de gênero”²⁶¹, Preciado, em diálogo com o crítico literário estadunidense Lee Edelman, sugere que

nos banheiros masculinos, a privada, símbolo de feminidade abjeta/sentada, preserva os momentos de defecação de sólidos (momentos de abertura anal) do olhar público. Como Lee Edelman sugere, o ânus masculino, orifício potencialmente aberto à penetração, deve abrir-se somente em espaços fechados e protegidos do olhar de outros homens, porque, caso contrário, poderia suscitar um convite homossexual.²⁶²

Pode-se perceber, portanto, na Figura 27, um ciclo que se forma em torno do ânus de André: de objeto de prazer sem gênero, passando por um órgão privatizado pela sexopolítica moderna, até, finalmente, objeto de centralidade na fotografia do Projeto. Há, portanto, uma desobediência nessa imagem: subvertem-se as normas da masculinidade hegemônica enquanto o ânus do *chico*, ao invés de esconder-se, reclama

²⁵⁹ PRECIADO, [Paul] Beatriz. Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique. *Chimères*, Paris, v. 74, n. 3, p. 241-257, 2010.

²⁶⁰ PRECIADO, [Paul] Beatriz. Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique. *Chimères*, Paris, v. 74, n. 3, p. 241-257, 2010. p. 249. “exclure l'anús des circuits de production du plaisir. Deleuze et Guattari : l'anús est le premier organe privatisé, banni du champ social, celui qui a servi de modèle à toutes les privatisations postérieures, en même temps que l'argent exprimait le nouvel état d'abstraction des flux. L'anús, comme centre de production de plaisir (et, en ce sens, proche de la bouche ou de la main, organes eux aussi fortement contrôlés au XIXe siècle par la régulation sexopolitique antimasturbation et antihomossexualité) n'a pas de genre. Ni masculin ni féminin, il produit un court-circuit dans la division sexuelle. Centre de passivité primordiale, lieu abject par excellence, proche du détritú et de la merde, c'est un trou noir universel dans lequel s'engouffrent les genres, les sexes, les identités, le capital. L'Occident dessine un tube pourvu de deux orifices : une bouche, émettrice de signes publics, et un anus impénétrable, autour desquels il enroule une subjectivité masculine et hétérosexuelle, qui acquiert le statut de corps social privilégié”.

²⁶¹ *Id.*, Mijar/Cagar. Masculino/Feminino: Silenciosamente, a arquitetura opera como a mais discreta e efetiva das “tecnologias de gênero”. Tradução de Ana Abril. *Select*, [S. l.], v. 7, n. 38, [n.p.], 20 abr. 2018. Disponível em: <https://www.select.art.br/lixo-e-genero-mijar-cagar-masculino-feminino/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

²⁶² *Ibid.*

seu papel de centralidade tanto física quanto narrativa – sujeitando-se a ser visto, e suscitando um “convite homossexual”. A fotografia do *chico* André Martins é um dos casos em que mais se contribui para a construção para um olhar pós-pornográfico do Projeto *Chicos*. Estampar este “buraco negro universal em que estão envolvidos gêneros, sexos, identidades, capital” do *chico* como foco da fotografia rearranja as regras que regulamentam o sistema sexo/gênero e, por consequência, a masculinidade hegemônica.

Figura 28 – Lucas



Thiago Lopes, c. set. 2019. [S. l.]. Fotografia digital. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/lucas-3>. Acesso em: 15 fev. 2022.

Por outro lado, a distorção dos corpos organizados e montados na presente série pode variar em diferentes graus em cada fotografia: desde corpos completamente disformes até corpos levemente torcionados. Desse modo, enquanto as Figuras 25 e 26 se configuram como um dos exemplos mais significativos da série, uma vez que os membros do *chico* são dispostos de modo a confundir o olhar: o braço esquerdo ocupa a posição de uma perna, a perna é levada junto à cabeça, que, por sua vez, se esconde por debaixo do peito, a Figura 27 apresenta uma distorção mais suave, ou menos abruta, o que não a exclui, de todo modo, de produzir os sentidos potencialmente críticos.

Nesse mesmo sentido, a Figura 28 também retrata um *chico* com uma torção mínima de seu corpo, quando comparada com as Figuras 26 e 25, por exemplo. Isso se deve justamente à pose, pois Lucas se reclinou sobre uma estrutura de vidro que o espelha.

De todo modo, se as demais fotografias apresentadas e analisadas no presente subcapítulo produzem uma narrativa contra-hegemônica, a fotografia de Lucas percorre um caminho oposto. O destaque, nesse caso, recai exclusivamente sobre seu corpo, duplamente exibido por conta do reflexo na imagem. Ou seja, um corpo magro, com músculos desenvolvidos e acentuados, principalmente nos braços, tórax e abdômen. A sunga, levemente abaixada, revela não apenas a cintura fina do *chico*, mas também a junção, bem definida, que se forma entre sua perna e sua virilha. A ausência de pelos, as gotas de água que escorrem por seu corpo e a pose “despretensiosa”, embora claramente posada, reproduz ideais e formas mais hegemônicas da masculinidade.

Mesmo que em menor grau, ou de modo mais genérico que nas demais, a Figura 28 também é assombrada pelo conjunto de *Laocoonte e seus filhos*. Embora não representado em um estado de agonia, desespero, ou dor, a fotografia de Lucas, com sua pose retorcida, aproxima-se mais desta obra que das demais poses apresentadas e analisadas na presente dissertação, as quais tendem a manter aspectos mais “retilíneos”.

A classicista Mary Beard argumenta, em seu estudo sobre as distintas manipulações e restaurações pela qual o conjunto *Laocoonte e seus filhos* passou desde a sua descoberta em 1506, que a obra não apenas possui grande relevância para a história da arte, mas influenciou diretamente uma série de produções posteriores de diversos intelectuais. Em suas palavras,

A extravagante versão em mármore no Vaticano, mostrando o pai e filhos lutando desesperadamente com as cobras ameaçadoras, tornou-se, desde o momento de sua redescoberta em Roma, em 1506, uma das mais conhecidas e mais influentes obras de arte de todos os tempos, antigas ou modernas. Ela motivou alguns dos mais importantes debates, desde a própria origem da disciplina moderna da história da arte (principalmente entre Winckelmann e Lessing). Logo se estabeleceu como uma imagem familiar duradoura em toda a Europa e depois na América: para Karl Marx, forneceu um símbolo dos males do capitalismo; para Dickens, uma imagem de Scrooge lutando para vestir suas meias; para gerações de cartunistas, um esquema instantaneamente reconhecível para todos os tipos de problemas políticos (Nixon estrangulado por suas fitas, ou o corajoso “Mac” em 1960 enredado no “Problema Europeu”).²⁶³

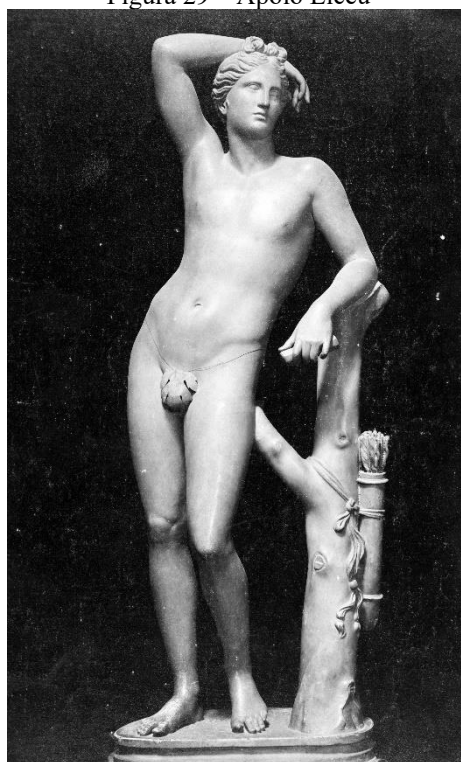
²⁶³ BEARD, Mary. *Confronting the Classics: Traditions, Adventures and Innovations* London, UK: Profile Books, 2013. p. 228. “*The flamboyant marble version in the Vatican, showing father and boys hopelessly grappling with the menacing snakes, became from the moment of its rediscovery in Rome in 1506 one of the bestknown and most influential works of art ever, ancient or modern. It prompted some of the most important debates at the very origin of the modern discipline of art history (notably between Winckelmann and Lessing). It was soon established as an enduring household image across Europe and later America: for Karl Marx, it provided a symbol of the evils of capitalism; for Dickens a picture of Scrooge wrestling with his stockings; for generations of cartoonists, an instantly recognizable schema for all kinds of political trouble (Nixon strangled by his tapes, or plucky ‘Mac’ in 1960 ensnared in ‘the European problem’)*”.

Consequentemente, a obra atribuída a Agesandro, Atenodoro e Polidoro continua produzindo ecos e reminiscências, de modo que assombra até mesmo uma produção contemporânea como é o Projeto *Chicos*. O que me interessa perceber, neste caso, é justamente como essa sobrevivência pode produzir diferentes efeitos a partir da exibição de diferentes narrativas e discursos sobre o gênero e sobre a masculinidade.

3.3 *Apolo Liceu*

No presente subcapítulo, estruturo um exercício de montagem da série a partir da sobrevivência não de uma pose, como os *Kouros*, mas de um motivo. Isso se deve a um conjunto heterogêneo formado por 115 fotografias do Projeto *Chicos* nas quais os modelos posam em diferentes posições, realizando o movimento de levar ao menos um dos braços para cima ou para trás da cabeça – um eco, uma referência, uma sobrevivência do motivo iconográfico conhecido por *Apolo Liceu* (pranchas VI-VIII).

Figura 29 – *Apolo Liceu*



Escultor não identificado. Reprodução a partir de um original atribuído a Praxíteles, c. séc. I a.E.C.–séc. II E.C. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo da Galleria degli Uffizi. Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-bfic>. Acesso em: 12 abr. 2023.

Ridgway argumenta que o gesto possui tradições que remetem ao período Arcaico, mas que passou por transformações significativas em seus sentidos. De acordo com a autora, no período Clássico, a estátua de *Apolo Liceu* (Figura 29), atribuída a

Praxíteles²⁶⁴, fundaria um gesto nas representações do corpo masculino nu, que se desdobraria em períodos posteriores em uma série de cópias e reproduções helenísticas e romanas, e também em outras figuras, como representações de sátiros ou do deus Dioniso, que herdariam o mesmo gesto. No Projeto *Chicos*, por sua vez, encontram-se tanto fotografias nas quais os modelos levam um dos braços para cima ou para trás da cabeça, quanto outras nas quais os modelos levam ambos os braços.²⁶⁵ Partindo desses pressupostos, a presente série, assim como será mais adiante com a *Vênus Pudica* ou a *Vênus Reclinada*, configura-se como uma categoria que agrupa diferentes fotografias nas quais é possível perceber uma matriz comum.

Figura 30 – Rodolfo Almeida



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, jul. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/rodolfo>. Acesso em: 30 out. 2022.

Na Figura 30, o corpo de Rodolfo é o único elemento cenográfico, o único objeto fotográfico, o que confere ao *chico* a centralidade visual da narrativa. A iluminação da fotografia, advinda de um foco à direita de seu corpo, contribui para uma

²⁶⁴A autora argumenta que essa atribuição não é necessariamente exata, uma vez que não há nenhuma fonte do período que atribua sua autoria ao escultor. Cf. RIDGWAY, Brunilde Sismondo. A Story of Five Amazons. *American Journal of Archaeology*, New Haven, v. 78, n. 1, p. 1-17, 1974. p. 9.

²⁶⁵ Ademais, por se tratar de uma série que discute a sobrevivência de um gesto, assim como ocorre em outros momentos da presente dissertação, é possível de se encontrar fotografias em outras séries que também poderia figurar neste momento, como as Figuras 54 e 57 e outras 32 fotografias que compreendem a série de sobrevivências da pose *Vênus Esquilina* (subcapítulo 4.2).

construção que enfatiza e recorta o movimento realizado pelo braço direito do modelo, levado para trás de sua nuca, e os músculos de seu braço, trapézio e costas. A iluminação também acentua o formato arredondado de seu quadril, sendo a nádega direita retraída enquanto a esquerda é relaxada. Nesse caso, especificamente, sua silhueta não é sinuosa como em outras poses analisadas, valendo-se de traços mais retilíneos, com pequenos desvios, como na linha de suas costas ou nas linhas de sua cintura afunilada.

Figura 31 – Jorge Eduardo



Fotógrafo não identificado, jul. 2015. São Paulo, SP. Fotografia impressa em papel AP fosco. 21,4 cm × 16,8 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 85.

Figura 32 – Bernardo Costa



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, maio 2016. Rio de Janeiro, RJ. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/bernardo-2/>. Acesso em: 7 mar. 2022.

Como nas demais séries montadas na presente dissertação, também é possível perceber algumas variações do gesto de *Apolo Liceu* nas fotografias do Projeto *Chicos*. Na Figura 31, ao invés de um dos braços ser levado para cima da cabeça, como na estátua, Jorge leva ambos à mesma posição – uma outra leitura, portanto, desse gesto sobrevivente. De todo modo, seu corpo, o único objeto da fotografia, sustentado em *contrapposto*, produz uma visualidade semelhante à da fotografia de Rodolfo. Ou seja, são reforçados os mesmos elementos e estruturas de um imaginário viril e masculinizante, uma vez que os músculos são ativados e tornados mais aparentes.

Nessas duas fotografias, portanto, assim como foi apresentado em outros exemplos deste capítulo, é construída uma imagem que evoca mais os aspectos

concebidos e reforçados (seja pelo sistema sexo/gênero, seja pelos discursos acadêmicos) como masculinizados ou virilizados. Contudo, produz-se uma situação no mínimo irônica. Afinal, conforme discutido no início deste capítulo, as representações de Apolo por vezes tendem a reproduzir um sentido “efeminado” do deus e de seu corpo. Nas palavras de Ridgway, a estátua de *Apolo Liceu* foi originalmente atribuída a Praxíteles justamente por suas “proporções alongadas, pose elegante e talvez anatomia um tanto efeminada”.²⁶⁶ Essa interpretação da autora corrobora com as definições de Hall apontadas acima, de que “[Apolo] é retratado como um homem jovem, imberbe, com traços delicados, às vezes bastante efeminados.” Assim, embora o gesto e a pose do *Apolo Liceu* sejam canonicamente interpretados pela história da arte como mais efeminados, sua sobrevivência nas figuras anteriores sugere um rompimento com essa interpretação tradicional.

Na Figura 32, por sua vez, é apresentada uma situação oposta. Nesse caso, além do gesto que se mantém, Bernardo posa de modo provocativo e erótico, arqueando seu corpo para trás, o que lhe confere uma sinuosidade mais acentuada que nas Figuras 30 e 31. Ademais, os olhos cerrados, o drapeado azul, mas praticamente translúcido, atravessado pela iluminação da janela ao fundo, contribuem para a construção desse cenário mais lascivo e potencialmente efeminizado, de modo que esse caso se aproxima mais, portanto, do gesto e pose desenvolvidos nas representações de *Apolo Liceu*.

Também na Figura 33, assim como ocorre na Figura 31, percebe-se uma releitura do gesto. Contudo, diferentemente da fotografia de Jorge, Aloysio não leva os braços em direção à cabeça, a fim de evidenciar os músculos de seu braço ou de uma virilidade em potência. Nesse caso, o *chico* segura seus cabelos compridos com a mão esquerda e eleva a direita em direção ao topo da cabeça. Produz-se, portanto, pelo gesto, outro sentido e outra forma de expressão da masculinidade, novamente mais andrógina e efeminizada do que nas Figuras 30 e 31. Desse modo, repete-se uma das discussões desses capítulos de análise na qual a profusão de corpos, poses e imagens no Projeto *Chicos* produz múltiplas narrativas e múltiplos sentidos dos gêneros e das masculinidades, por vezes sincrônicas, por vezes diacrônicas.

²⁶⁶ RIDGWAY, Brunilde Sismondo. A Story of Five Amazons. *American Journal of Archaeology*, New Haven, v. 78, n. 1, p. 1-17, 1974. p. 9. “elongated proportions, elegant pose, and perhaps somewhat effeminate anatomy”.

Figura 33 – Aloysio Ararie



Rodrigo Ladeira, maio 2015. Rio de Janeiro, RJ. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/aloycio/>. Acesso em: 1º dez. 2022.

Quanto às sobrevivências e transformações do gesto de *Apolo Liceu* na história da arte, Ridgway afirma que

Quando o gesto é encontrado também em estátuas de Dioniso, é fácil assumir que o Deus do Vinho herdou a pose de Apolo junto com outras semelhanças iconográficas, uma vez o período helenístico criou um tipo de divindade juvenil na qual é quase impossível reconhecer como Apolo ou Dioniso sem atributos qualificadores.²⁶⁷

A autora argumenta ainda que

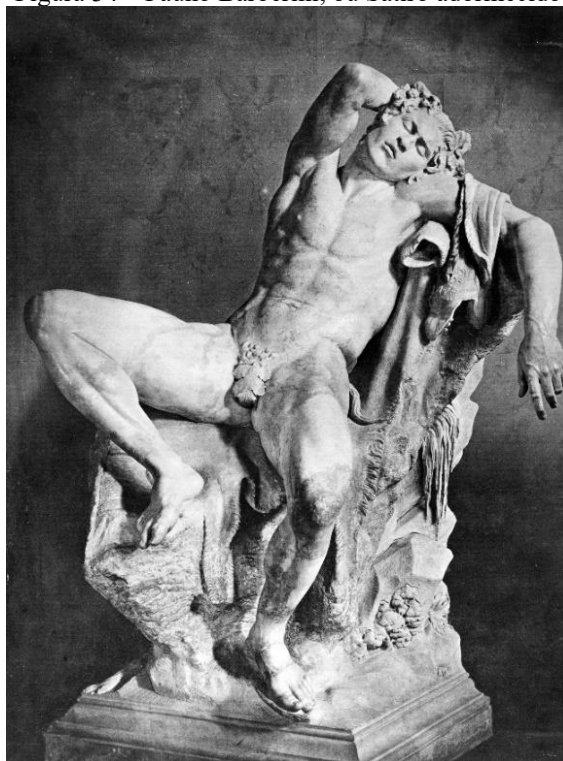
A estátua tornou-se famosa e foi tantas vezes reproduzida e imitada que o gesto se tornou quase sinônimo de Apolo; quando a iconografia daquele deus virtualmente coincidiu com o de Dioniso, o último também foi reproduzido nesta pose, que então foi transmitida a muitos outros tipos dionisíacos, como a Ariadne Adormecida, sátiros em repouso, etc.²⁶⁸

²⁶⁷ RIDGWAY, Brunilde Sismondo. A Story of Five Amazons. *American Journal of Archaeology*, New Haven, v. 78, n. 1, p. 1-17, 1974. p. 10. “When the gesture is found also in statues of Dionysos, it is easy to assume that the God of Wine inherited the pose from Apollo together with other iconographic similarities, since the Hellenistic period created a type of youthful divinity which is almost impossible to recognize as Apollo or Dionysos without qualifying attributes”.

²⁶⁸ *Ibid.*, “The statue became famous and was so often reproduced and imitated that the gesture became almost synonymous with Apollo; when the iconography of that god virtually coincided with that of Dionysos, the latter was also reproduced in this pose, which then passed on to many other Dionysiac types, such as the Sleeping Ariadne, resting satyrs, etc”.

Dessas proposições, algumas questões se levantam. Em primeiro lugar, que a oposição entre figuras Apolíneas e Dionisiacas no período Helenístico não é tão inteligível, e que a distinção dos nus estabelecida por Clark se mostra, novamente, artificial e fictícia. Em segundo lugar, que um mesmo gesto pode carregar diferentes significados nos discursos e tradições da história da arte. Quando realizado por Apolo, o gesto representaria um momento de relaxamento após a realização de uma ação pesarosa, ao passo que nas figuras dionisiacas o gesto poderia indicar um estado de “embriaguez, fadiga ou tristeza”, como na estátua do *Fauno Barberini* (Figura 34), de acordo com Ridgway.

Figura 34 – Fauno Barberini, ou Sátiro adormecido



Escultor não identificado, c. séc. III a.E.C–séc. II a.E.C. [S. I.]. Escultura em mármore. Acervo da Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek (Munique). Fotografia do The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-bzqn>. Acesso em: 29 nov. 2022.

A escultura do *Fauno Barberini* é evocada aqui pois é possível estabelecer, na presente série, uma variante na qual se percebem certas aproximações com o gesto discutido no presente subcapítulo, a partir de um referencial dionisiaco e não apolíneo (mesmo que o *Fauno Barberini* se configure como um caso de certo modo atípico). A historiadora da arte Jean Sorabella argumenta que a obra em destaque não aparenta

seguir os mesmos esquemas e normas que as demais figuras dionisíacas – como faunos, mênades, nereidas e silvanos, encontradas em incontáveis obras do cânone da Arte Ocidental. Em suas palavras,

O mais intrigante de tudo, talvez, seja a estranha incompatibilidade entre o estilo e a iconografia da estátua. A figura retratada tem uma cauda e é, portanto, um sátiro, uma criatura híbrida cuja obscenidade e malícia são amplamente atestadas em outros lugares e particularmente em cenas em vasos pintados. No entanto, a atmosfera alegre e cômica que colore essas imagens está ausente na estátua Barberini. Em vez disso, seu design complexo, físico heroico e tamanho monumental despertam admiração e curiosidade, enquanto sua solidão e estado de sono o distanciam ainda mais da típica série de sátiros. Comparada com as imagens da pintura em vasos, a estátua é anômala, maior, mais grandiosa, menos ativa e mais sedutora do que qualquer outro sátiro representado. Apesar das diferenças, é comumente assumido que o Fauno Barberini representa um sátiro comum, tão embriagado que se retirou de seu bando em um sono incomum. Essa explicação enfatiza corretamente os temas do sono e da embriaguez, mas não leva em conta a circunspeção do estilo empregado e dá pouca consideração à escala ampliada da estátua, a sofisticação composicional e a singularidade iconográfica.²⁶⁹

De modo semelhante à descrição oferecida por Sorabella, na Figura 35 Matheus posa reclinado sobre um galho de árvore, debaixo de uma sombra, em um cenário idílico. Seus olhos, cerrados como os do fauno, indicam o estado de sonolência ou de relaxamento do *chico*. Sua blusa, cuja estampa geométrica ricamente adornada contrasta com as demais cores da fotografia, estabelece um paralelo com a indumentária da iconografia dionisíaca (remetendo às estampas animais presentes em representações da divindade). A serenidade que se produz na Figura 35 reflete, portanto, a descrição de Sorabella, na qual Matheus se assemelha ao fauno que se “retirou de seu bando em um sono incomum”

²⁶⁹ SORABELLA, Jean. A Satyr for Midas: The Barberini Faun and Hellenistic Royal Patronage. *Classical Antiquity*, Berkeley, v. 26, n. 2, p. 219-248, Oct. 2007. p. 230. “Most puzzling of all, perhaps, is the strange incompatibility between the style and the iconography of the statue. The figure depicted has a tail and is therefore a satyr, a hybrid creature whose ribaldry and mischievousness are amply attested elsewhere and particularly in scenes on painted pots. Yet the light-hearted and comical atmosphere that colors these images is absent from the Barberini statue. Instead, its complex design, heroic physique, and monumental size command awe and curiosity, while its solitude and sleeping state further distance it from the typical run of satyrs. Compared with images in vase-painting, the statue is an anomaly, larger, grander, less active, and more seductive than any other satyr represented. Despite the dissimilarities, it is commonly assumed that the Barberini Faun represents an ordinary satyr, so intoxicated that he has withdrawn from his band in uncharacteristic slumber. This explanation rightly emphasizes the themes of sleep and drunkenness, but it fails to account for the gravity of the style employed and gives scant consideration to the statue’s inflated scale, compositional sophistication, and iconographic uniqueness”.

Figura 35 – Matheus Nobre



Rodrigo Ladeira, nov. 2015. Brasília, DF. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/matheus-3/>. Acesso em: 8 nov. 2022.

Figura 36 – Ravel



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, jun. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/ravel/>. Acesso em: 6 mar. 2023.

Figura 37 – Daniel Kripka



Ladeira, Rodrigo e Fábio Lamounier, 2018. São Paulo, SP. Fotografia impressa. 21 cm × 15 cm. Fonte: *Chicos: Zine* vol. 1.

Em oposição ao exemplo da fotografia de Matheus (Figura 35), na Figura 36 Ravel posa em um cenário interno. A presença única da iluminação natural da fotografia anterior é substituída por uma luz artificial e azul; o galho da árvore, por uma cadeira de metal descascado; o cenário idílico, por um cenário com marcas de tempo e de desgaste; a serenidade, por fim, por aflição. A cabeça de Ravel, lançada para trás, apoiada pelos seus dois braços (somando-se à disposição de seu corpo), difere-se do gesto realizado na fotografia de Matheus, podendo produzir uma série de outros sentidos, como angústia, desespero ou até mesmo *Pathos*.

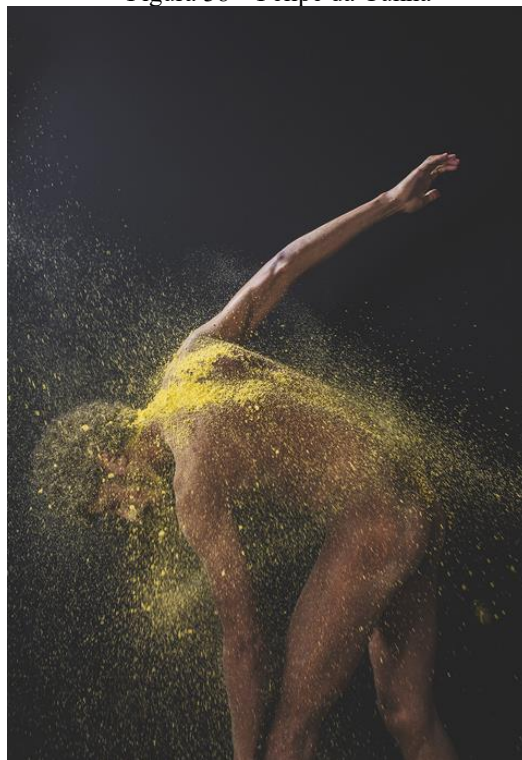
Desse modo, é criado um efeito semelhante ao que ocorre na Figura 37. Nesse caso, o corpo de Daniel, disposto em cima de uma Otomana (que cumpre a função de um pedestal), assemelha-se a uma escultura. Seu corpo retorcido, que também pode ser considerado como uma sobrevivência de *Laocoonte e seus filhos*, é intensificado pelo contraste marcante entre luz e sombra, conferindo-lhe um aspecto introspectivo, reflexivo. Seu órgão sexual, por sua vez, é evidenciado por um ponto de luz que incide sobre ele, diferentemente da fotografia de Ravel, cujo pênis é velado pela pose do *chico* e pelo ângulo da fotografia. De todo modo, a Figura 37 também se distancia dos sentidos produzidos pela pose e pelo gesto da Figura 35: não há serenidade mas apreensão, dureza, retorção.

Nesse sentido, insisto que um gesto, como o de *Apolo Liceu*, passa por mudanças por vezes formais, por vezes de sentidos, a depender do contexto e do tipo de obra na qual essas sobrevivências ecoam. Seja na própria Antiguidade clássica, como nas suas aplicações em contextos e obras dionisíacas, ou na contemporaneidade, no Projeto *Chicos*, um mesmo gesto pode produzir diferentes leituras e diferentes expressões de masculinidade.

3.4 Discóbolo

Por fim, a última série a ser apresentada e discutida no presente capítulo é, também, a menor de todas. De fato, é até mesmo complexo defini-la como tal, visto que se trata apenas de duas fotografias (prancha XI). Contudo, assim como ocorrerá no subcapítulo *Vênus Agachada*, aqui as duas fotografias destacam-se pela pose excepcional e por sua relação íntima com representações Clássicas do corpo nu, e não por sua expressividade numérica. Sendo assim, excluí-las da discussão implicaria deixar de lado dois objetos que estão intimamente relacionados ao que essa dissertação se propôs a discutir.

Figura 38 – Felipe da Cunha

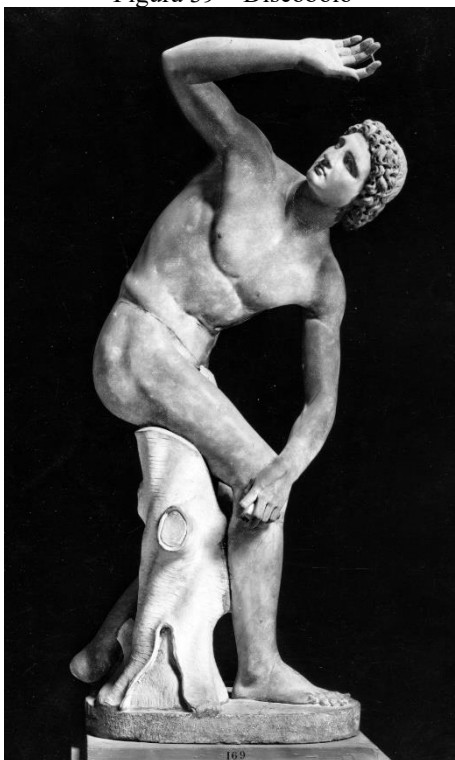


Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Felipe da Cunha*, ago. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/felipe>. Acesso em: 7 dez. 2022

Diferentemente da maioria das fotografias em que os *chicos* posam ora em pé, ora sentados, ora reclinados, nessas duas ocasiões é apresentado o atípico caso definido por Clark como figuração de *Energy*, isto é, uma das categorias de nus na qual o corpo é representado e concebido a partir de um momento de vitória – diametralmente oposto,

portanto, aos nus que ele classificou como *Pathos* (como é o caso de *Laocoonte e seus Filhos*). Vale apontar que, sob esta mesma categoria, Clark reúne: representações de Hermes; obras de Antonio del Pollaiolo, em especial suas reproduções dos feitos de Hércules; cenas de atletas realizando alguma atividade física, ou combatendo entre si; cenas de batalha; e cenas de raptos. Ou seja, representações que escapam ao que o teórico definiu como *Apolo*, o seu símbolo máximo do nu masculino na história da arte.²⁷⁰

Figura 39 – Discóbolo



Escultor não identificado. Reprodução a partir de um original atribuído à Míron, restaurado como um Nióbida, c. séc. I E.C.–séc. II E.C. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo da Galleria degli Uffizi, Fotografia do The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-crbr>. Acesso em: 7 dez. 2022.

Entre as estátuas e reproduções de atletas, Clark inclui, sob essa categoria, o *Discóbolo* de Míron, obra à qual o historiador da arte tece longos elogios.

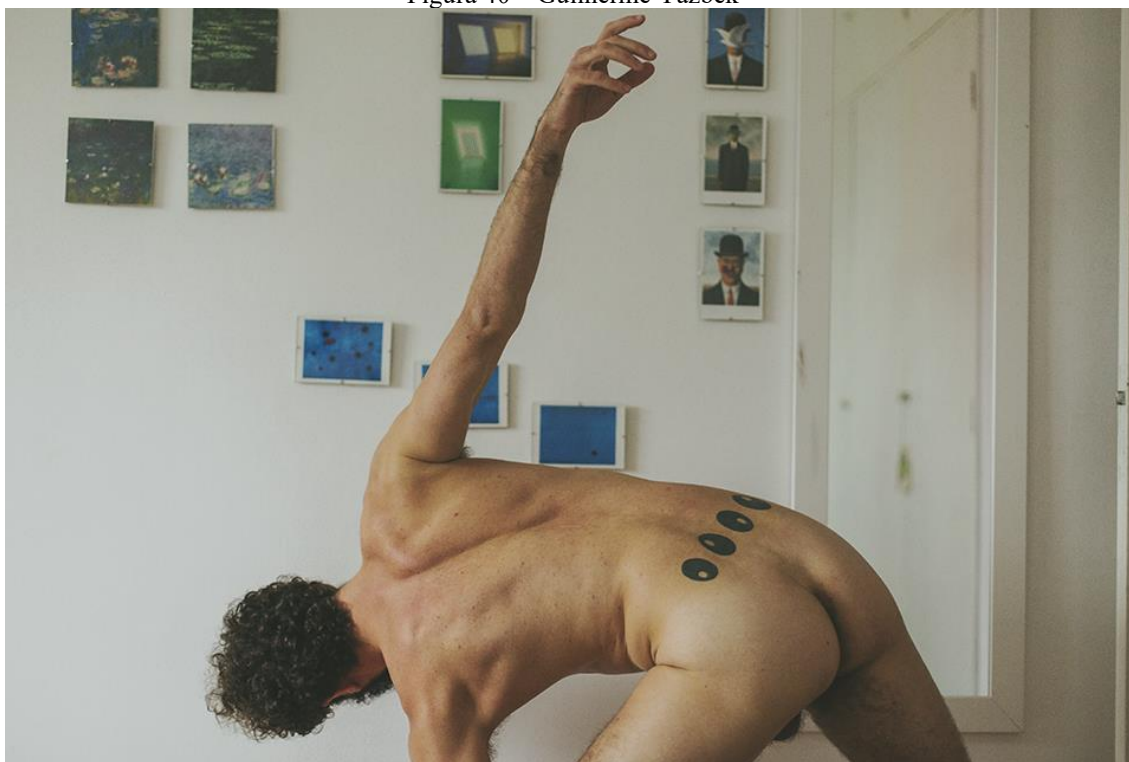
De todos os esforços para conciliar o corpo em ação com a perfeição geométrica, o mais famoso é o *Discóbolo* de Míron, e, mesmo levando em conta os precursores agora perdidos, continua sendo um daqueles saltos inexplicáveis pelos quais o gênio avançou o alcance da realização humana. Por pura inteligência, Míron criou o padrão duradouro de energia atlética. Ele

²⁷⁰ Para além desses exemplos, Clark também reuniu representações do nu feminino. De todo modo, a quantidade de nus femininos é consideravelmente inferior à de nus masculinos nesta categoria (7 nus femininos vs. 35 nus masculinos vs. 6 cenas com nus femininos e masculinos).

tomou um momento de ação tão transitório que os estudantes de atletismo ainda debatem se é viável, e ele lhe deu a completude de um *cameo*.²⁷¹

Novamente, as descrições de Clark não podem ser tomadas como fundamentação teórica ou sequer conceitual. Suas definições de “saltos inexplicáveis”, “gênio”, “pura inteligência”, mostram-se, uma vez mais, antiquadas e viciosas. Para Clark, o *Discóbolo* de Míron (Figura 39), semelhante aos nus de Apolo, representa um estado “evoluído” da arte na qual é possível imaginar/projetar um movimento em potencial prestes a ser realizado em um corpo estático. O autor diferencia-o do *Doríforo* de Policleto (que posa em *contraposto*), ao destacar que a obra de Míron é mais “natural” ou menos “artificial” do que a obra que ficou conhecida como “o cânone de Policleto”.

Figura 40 – Guilherme Yazbek



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, jul. 2016. São Paulo, SP. Fotografia Digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/guilherme-4>. Acesso em: 7 dez. 2022.

Excluindo-se os julgamentos morais e excessivamente enviesados de Clark, ainda assim é possível perceber certos paralelos entre a escultura e as duas fotografias discutidas no presente subcapítulo. Tanto na Figura 38 quanto na Figura 40, os *chicos*

²⁷¹ CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015. p. 176-178. “Of all efforts to reconcile the body in action with geometrical perfection the most famous is the *Diskobolos* of Myron, and even allowing for precursors now lost, it remains one of those inexplicable leaps by which genius has advanced the range of human achievement. By sheer intelligence Myron has created the enduring pattern of athletic energy. He has taken a moment of action so transitory that students of athletics still debates if it is feasible, and he has given it the completeness of a *cameo*”.

posam realizando um movimento semelhante: a coluna é arqueada e debruçada para frente; o braço esquerdo é levado ao chão enquanto o direito aponta para cima; a perna esquerda é posicionada em frente à direita; o pescoço e a cabeça seguem o mesmo movimento da coluna. As únicas alterações que se percebem entre as duas ocorrências são a mudança do modelo, do *layout* da fotografia e, por consequência, do recorte da imagem e do cenário. Enquanto na Figura 38 é invocado um cenário de estúdio fotográfico pelo fundo completamente preto, na Figura 40 percebe-se um cenário mais doméstico, com uma composição montada na parede ao fundo com um espelho e reproduções de obras de artes consagradas, como *O filho do Homem* de René Magritte.

De todo modo, enquanto a obra Clássica representa um atleta prestes a lançar um disco, a fotografia de Felipe pertence a uma sequência de imagens nas quais o *chico* posa dançando, alvejado por um pó de coloração amarela que tingem e destaca seu corpo. A fotografia de Guilherme, por sua vez, corresponde a um conjunto de imagens nas quais o *chico* realiza movimentos de ioga e alongamentos. Em ambas, diferentemente das demais séries, é possível perceber tanto a manutenção dos sentidos, particularmente a energia ou o movimento em potencial, como também certas alterações das formas canônicas.²⁷²

Ademais, a própria masculinidade dos modelos se encontra em estados conflitantes. A Figura 38 apresenta um aspecto mais virilizado, ao remeter diretamente às cenas dos ginásios da Antiguidade Grega nos quais os jovens praticavam os esportes completamente despidos – seja pela pose, seja pelo próprio pó de coloração amarela, que remete à areia que se levanta durante a realização de um movimento. Um espaço que seria, para Winckelmann, um ambiente potencializador dos estudos de corpos nus, que ele configurou como suas “belas criaturas”. Já a Figura 40 apresenta elementos mais graciosos, como o movimento dos dedos da mão direita do *chico*, por exemplo, que remete à atmosfera mais calma e serena de uma sessão de ioga.

*

²⁷² A associação do Projeto Chicos ao cânone da arte clássica, é importante destacar, não tem a intenção de limitar as discussões sobre a História da Arte apenas a esse campo. A tentativa de situar a produção dos fotógrafos Ladeira e Lamounier dentro do contexto da arte clássica busca mais compreender como suas fotografias se inserem nessa disciplina mais dominante e normativa do que restringir as possibilidades de análise. No entanto, como salientado pela professora Dra. Lilia Katri Moritz Schwarcz durante a banca de avaliação, e com a qual concordo, há outras referências imagéticas que permeiam a produção do Projeto Chicos. Um exemplo disso são as referências às divindades das religiões de matriz africana, evidenciadas no ensaio de Felipe da Cunha, fazendo alusão às imagens de Oxóssi, conforme apontado por Schwarcz. Entretanto, dadas as restrições desta dissertação, essa abordagem se apresenta como uma possibilidade para pesquisas futuras e não será explorada neste momento.

Ao longo deste capítulo, busquei compreender como a sobrevivência de nus masculinos da Antiguidade no Projeto *Chicos* não implica, necessariamente, disrupções ao sistema sexo/gênero. Ao utilizar as poses, gestos, movimentos e temas tidos e construídos como masculinos, mesmo que de uma masculinidade mais efeminada – como ocorrem com certas representações de Apolo –, a distinção e releitura dos cânones, das normas e das formas da história da arte no Projeto *Chicos*, por vezes, flutua entre permanências, rearranjos, além das ocasionais mudanças ou transformações. Afinal, conforme advertem Connell, Messerschmidt e Vale de Almeida, as masculinidades hegemônicas e subordinadas são relacionais, ou seja, são construídas em oposição umas às outras. Desse modo, enquanto há casos claramente disruptivos aos esquemas e ideais da masculinidade hegemônica, há outros nos quais são valorizados aspectos e elementos visuais que a história da arte convencionou definir como mais virilizados, ou mais masculinizados. O que se percebe, portanto, dessa interação entre passado e presente é que o Projeto *Chicos* não pode ser enquadrado em categorias fixas ou monolíticas. Ora ele distende, ora perpetua discursos e visualidades normativas sobre os corpos, transitando, assim, não apenas entre diferentes temporalidades, mas também entre diferentes sistemas e discursos de representações dos corpos nus masculinos.

4. OS ATRAVESSAMENTOS DE GÊNERO NO PROJETO *CHICOS*: POR UMA REMONTAGEM DO NU FEMININO

Se a construção dos ideais normativos e subordinados dos gêneros se dá de forma relacional, de modo que “os padrões de masculinidade são socialmente definidos em oposição a algum modelo (quer real ou imaginário) da feminilidade”²⁷³, discutir apenas as sobrevivências Antigas do nu masculino no Projeto *Chicos* é insuficiente. Faz-se necessário, também, pensar as reminiscências, os ecos, os fantasmas do nu feminino em suas formas “ideais” no Projeto de Ladeira e Lamounier, tal qual será apresentado ao longo deste capítulo.

Platão, em *O Banquete*, ao narrar o discurso proferido por Pausânias a respeito da existência de dois tipos de Amores, também indica a existência de duas Vênus, duas deusas que merecem igualmente louvores, mas que representam aptidões diferentes: “Certamente há a mais velha, gerada sem mãe, mas filha do Céu, de modo que a nomeamos Celestial; enquanto a mais jovem era filha de Zeus e Dione, e ela nós a chamamos Popular”.²⁷⁴ De acordo com Clark, essa alusão “tornou-se um axioma das filosofias medieval e renascentista. É a justificativa do nu feminino”.²⁷⁵ Para o historiador da arte, essa separação dual entre as formas de representar o corpo feminino configurou-se como um tema central na arte europeia. Hall, por sua vez, define que

A concepção de Vênus gêmeas que representam dois tipos de amor foi expressa pelos humanistas florentinos do século XV. Foi formulada por Platão no diálogo sobre a natureza do amor no *Banquete* (180 ff). A Vênus Celestial simbolizava o amor que era despertado pela contemplação do eterno e divino, a Vênus Terrena ou Vulgar representava a beleza encontrada no mundo material e o princípio procriador. Para os humanistas, ambas eram virtuosas, sendo a Vênus Vulgar considerada um estágio no caminho ascendente para a Vênus Celestial. Na arte, as duas podem ser distinguidas por seus modos de vestir. A Vênus Terrena é ricamente vestida e pode usar joias, símbolos das vaidades terrenas; a Vênus Celestial posa nua e às vezes segura um vaso que arde com a chama sagrada do amor divino. Para o renascimento, a nudez

²⁷³ CONNELL, Robert [Raewyn] W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. Tradução de Felipe Bruno Martins Fernandes. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100014>. Acesso em: 11 abr. 2023.

²⁷⁴ PLATÃO. *Lysis. Symposium. Gorgias*. Traduzido por W. R. M. Lamb. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991. p. 109. “Surely there is the elder, of no mother born, but daughter of Heaven, whence we name her Heavenly; while the younger was the child of Zeus and Dione, and her we call Popular.”

²⁷⁵ CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015. p. 71. “It became an axiom of medieval and Renaissance philosophy. It is the justification of the female nude.”

significava pureza e inocência. Duas figuras femininas adjacentes na arte medieval, uma nua e a outra vestida, representam ideias contrastantes como a Velha Eva e a Nova (a Nova é a Virgem Maria), ou Verdade e Misericórdia.²⁷⁶

Essa oposição, que separa o que é sedução de obscenidade, celestial de vulgaridade, sublimação de ação, pelado de nu, erotismo de pornografia, tem raiz, portanto, no mesmo pensamento de Clark e de parte considerável do cânone e dos discursos da história da arte (e das ciências humanas no século XIX de forma geral): a separação dos domínios da natureza e da cultura.²⁷⁷ O que Clark omite é que o seu discurso não trata necessariamente de uma novidade para o campo, mas remonta a uma tradição cientificista acadêmica da história da arte, desde os primeiros teóricos que buscavam o estabelecimento da disciplina e de seus dogmas no século XVIII (em especial, aos tratados sobre arte e beleza do intelectual alemão, Johann Joachim Winckelmann, conforme apontado no capítulo anterior).

Winckelmann afirma que nas obras gregas há uma superação da beleza natural, atingindo uma forma ideal, “desenhada pela inteligência”. Ao valer-se do exemplo de Hércules e de seu irmão Íficles, Winckelmann defende, em um discurso atravessado por julgamentos de valor, que não há corpo mais belo do que fora aquele de um jovem na Grécia Clássica. Em suas palavras, “toda deformação do corpo era evitada com cuidado” e, conseqüentemente, foram os gregos que atingiram esse padrão ideal de beleza resultado da “influência de um céu sereno e puro” e, principalmente, dos “exercícios físicos, praticados em boa hora, davam forma nobre à sua estrutura corporal”.²⁷⁸ Winckelmann compreendia que o corpo ideal, essa forma superior de beleza, produzida pela inteligência e superior à natureza, portanto, era restrita ao corpo masculino, e que, conseqüentemente,

²⁷⁶ VENUS. In: HALL, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. [S. l.]: Harper & Row, 1974. p. 318-320, p. 319. “The idea of twin Venuses who represent two kinds of love was expressed by the Florentine humanists of the 15th cent. It was formulated by Plato in the dialogue on the nature of love in the Symposium (180 ff). The Celestial Venus symbolized love that was aroused by contemplation of the eternal and divine, the Earthly or Common Venus represented the beauty found in the material world, and the procreative principle. To the humanists both were virtuous, Venus Vulgaris being regarded as a stage on the way upward to Venus Celestis. In art the two can be distinguished by their mode of dress. Earthly Venus is richly clad and may wear jewels, symbols of earthly vanities; heavenly Venus is naked and sometimes holds a vase which burns with the sacred flame of divine love. To the Renaissance nakedness signified purity and innocence. Two adjacent female figures in medieval art, one naked, the other clad, stand for contrasting ideas such as the Old Eve and the New (the New is the Virgin Mary), or Truth and Mercy.”

²⁷⁷ Vale destacar que essa discussão, conforme denunciada por Linda Nead, foi apresentada no subcapítulo 2.1 da presente dissertação.

²⁷⁸ WINCKELMANN, Johann Joachim. Reflexões sobre a arte antiga [por] J. J. Winckelmann. Porto Alegre: Movimento, 1975. p. 41.

“por esses exercícios, os corpos recebiam os grandes e viris contornos que os mestres gregos deram a suas estátuas, sem ostentação e fartura supérfluas”.²⁷⁹

Em sua análise dos discursos de Winckelmann, a teórica canadense Christine Mitchell Havelock aponta que o teórico possuía um interesse particular pela Antiguidade clássica e por seus textos, de modo que lia copiosamente as obras de Homero e de Platão, com destaque a *O banquete* e *Fedro*. Para Havelock, essas atitudes de Winckelmann não correspondiam apenas a uma busca decorrente de um interesse intelectual pelo assunto, mas da busca por “uma justificativa filosófica por suas próprias emoções homoeróticas”.²⁸⁰

Para Havelock, os tratados de Winckelmann contribuíram para a construção de um imaginário platônico da história da arte, que compreende obras de Praxíteles, em especial sua *Vênus Pudica*, ou de todo o período helenístico como “degeneradas”. Em oposição, as obras do período Clássico – período no qual os nus masculinos possuíam maior interesse por parte dos artistas que o nu feminino – são consideradas superiores esteticamente e moralmente.²⁸¹ Para a autora, os ecos de seus tratados reverberaram em uma série de teóricos e historiadores da arte do século XIX e XX, tendo influenciado inclusive Clark em seus estudos do nu:

Clark se move em um plano muito alto quando discute um nu masculino de Policeto: ele percebe que é modesto e equilibrado, mas também “moral”. Quando ele passa para uma consideração de Vênus e nus femininos, o quadro de referência desce para a comparação com batatas e legumes, e a palavra “pureza” entra em seu vocabulário.²⁸²

²⁷⁹ WINCKELMANN, Johann Joachim. Reflexões sobre a arte antiga [por] J. J. Winckelmann. Porto Alegre: Movimento, 1975. p. 41.

²⁸⁰ HAVELOCK, Christine Mitchell. Plato and Winckelmann: Ideological bias in the history of greek art. *Source: Notes in the History of Art, New York*, v. 5, n. 2, p. 1-6, Winter 1986. p. 1. “philosophical justification for his own homoerotic emoticons”. Sobre esse tópico é interessante destacar um distanciamento de Havelock e de outros intelectuais do campo, como o próprio Clark, que, em uma descrição “higienista” e idealizada de Winckelmann, separava seus interesses intelectuais e suas teorias de seus interesses sexuais. Clark é enfático em seu texto que exprime: “Winckelmann afirmava que enquanto o nu masculino podia adquirir caráter, o feminino apenas podia aspirar à beleza: uma asserção não influenciada por preferências pessoais, mas por sua teoria de que a beleza consiste em suavidade e continuidade”. Cf. CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015. p. 142. “Winckelmann had asserted that whereas the male nude might achieve Character, the female nude alone could inspire to beauty: an assertion uninfluenced by personal preferences but by his theory that beauty consists in smoothness and continuity.”

²⁸¹ *Ibid.*, p. 3.

²⁸² *Ibid.*, p. 4. “Clark moves on a very high plane when he discusses a male nude by Polykleitos: he notices that it is modest and balanced, but also ‘moral.’ When he crosses over to a consideration of Venus and female nudes, the frame of reference descends to comparison with potatoes and vegetables, and the word ‘purity’ enters his vocabulary.”

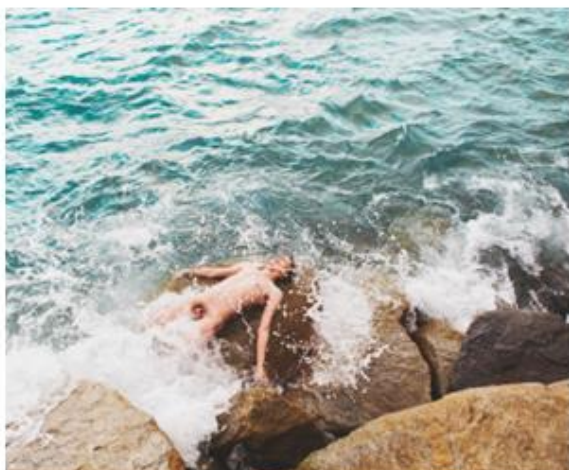
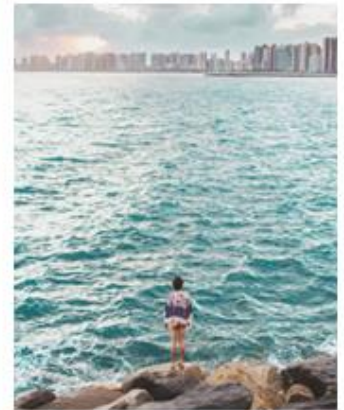
Consequentemente, Havelock denuncia o enviesamento ideológico presente na história da arte e em seus discursos, dos quais Winckelmann se configura com um dos principais difusores. Ao compreender, a partir de suas leituras de Platão, que o corpo nu masculino seria capaz de atingir uma beleza ideal ou divina, enquanto o nu feminino representaria formas carnis, infames ou perigosas de desejo, tendo dificuldade de alcançar essa mesma forma, Winckelmann influenciaria toda uma produção discursiva acadêmica posterior. A partir de suas formulações e críticas valorizar-se-ia um corpo em detrimento de outro, enaltecer-se-ia um, enquanto outro seria apenas objeto do *male gaze*, e valer-se-ia da distinção entre natureza e cultura para também distinguir o feminino – sedutor, carnal, terreno – do masculino – beleza ideal, celestial.

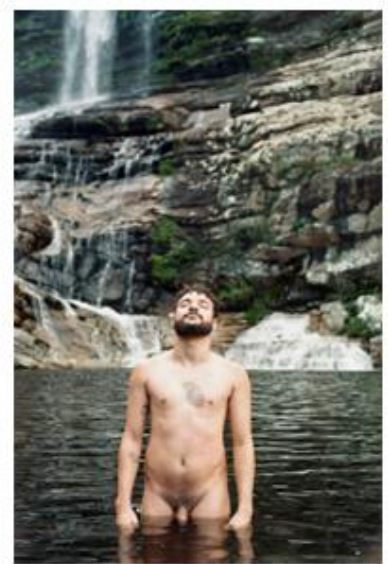
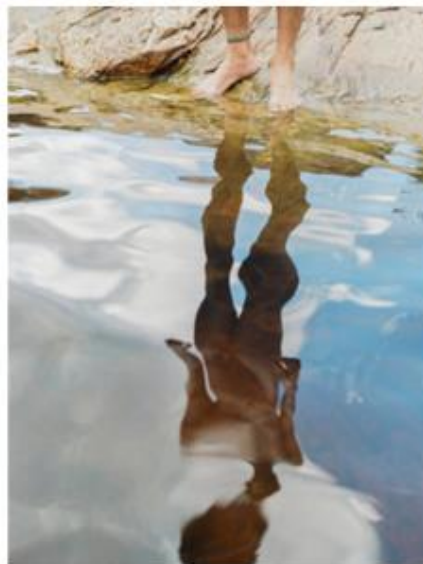
Do ponto de vista formal, este capítulo é estruturado de modo semelhante ao anterior, podendo ser dividido em dois momentos. No primeiro, é apresentado esse Atlas *Mnemosyne queer*, onde as fotografias do Projeto *Chicos* e representações da deusa, seja em sua forma celestial, seja em sua forma vulgar, são dispostas nas pranchas. Como aponta Didi-Huberman, esse percurso visa

a louca exigência de pensar cada imagem em relação a todas as outras, e de que esse próprio pensamento faça surgirem outras imagens, outras relações e outros problemas, até então ocultos, porém não menos importantes, quem sabe.²⁸³

Já em um segundo momento, essas relações, ou ainda, esses “ensaios puramente visuais” serão esmiuçados e analisados um a um, a fim de se discutir como a sobrevivência da Antiguidade (de suas poses, gestos ou motivos concebidos para a representação de corpos femininos) contribui para a montagem e remontagem dos gêneros e das masculinidades no Projeto *Chicos*.

²⁸³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 423. (Grifos do autor).





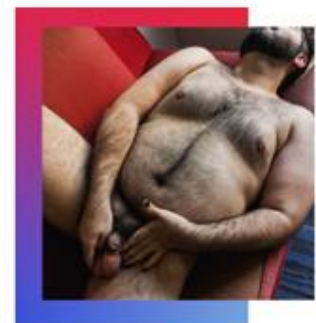


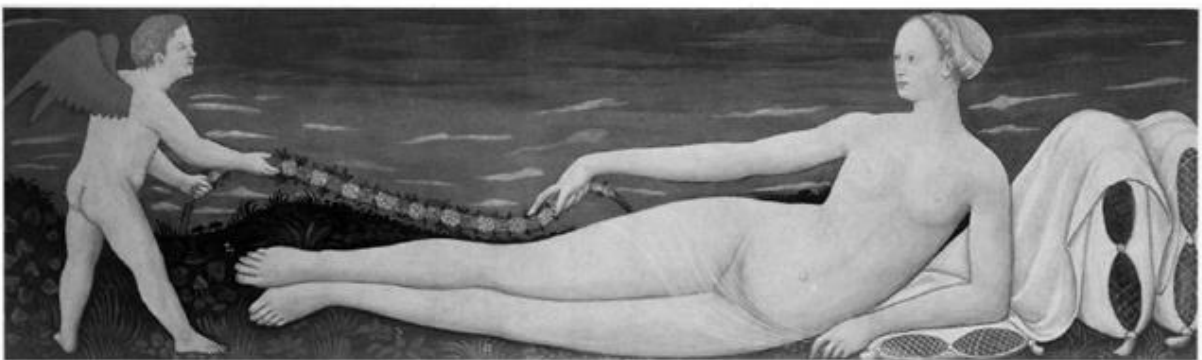


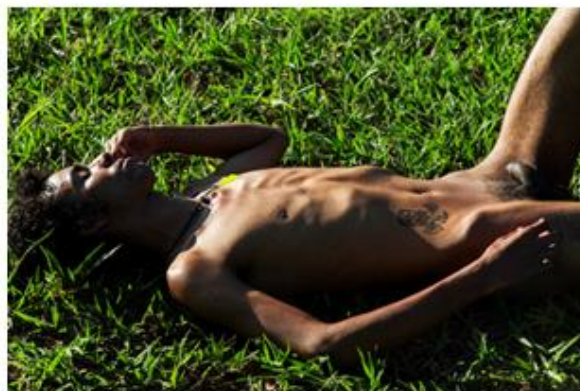




















Do women have to be naked to get into the Met. Museum?

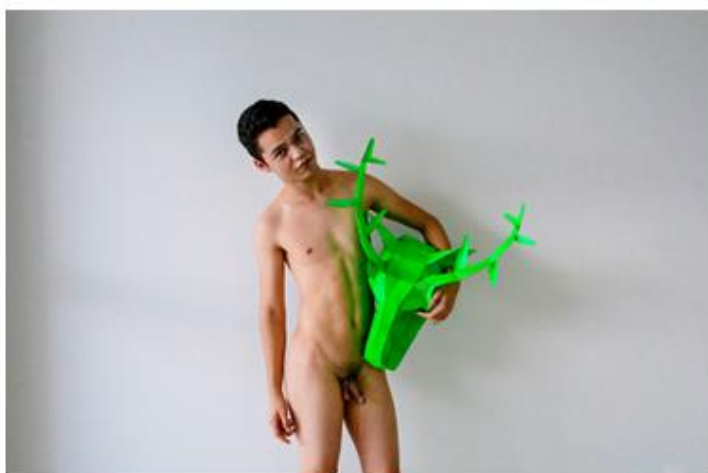
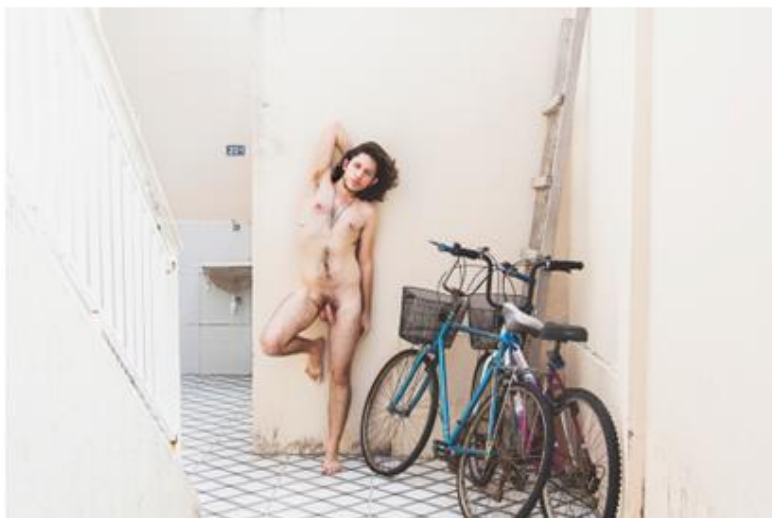
Less than **5%** of the **artists** in the Modern Art sections are women, but **85%** of the **nudes** are female.

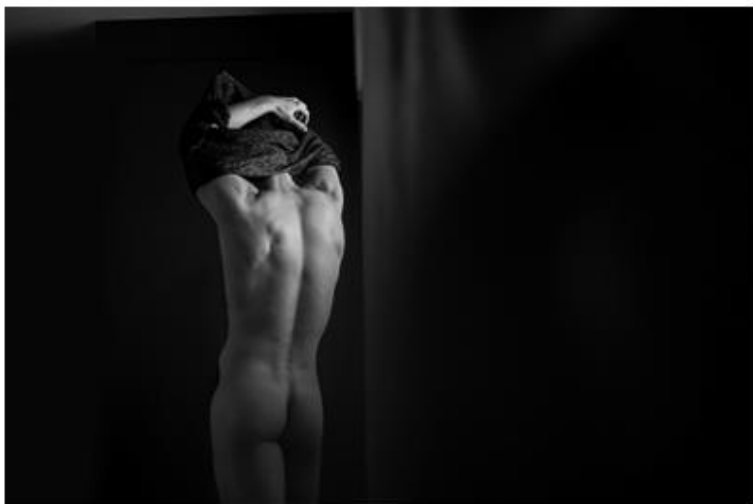
GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD

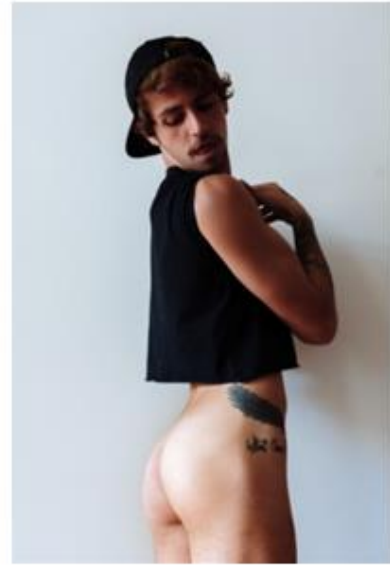
 A black and white photograph of a person wearing a gorilla mask, reclining on a pink cloth. The person is shown from the back, with their legs bent.

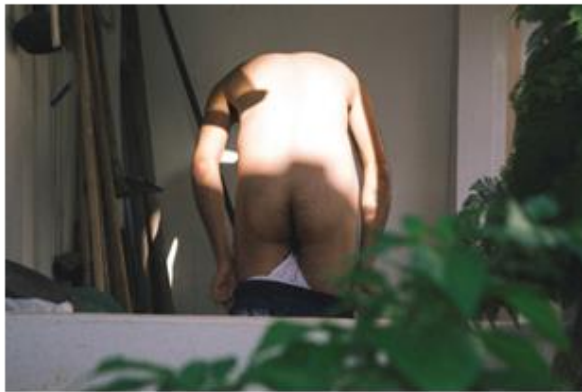


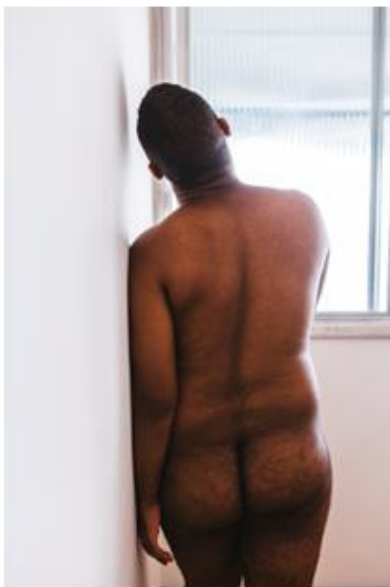
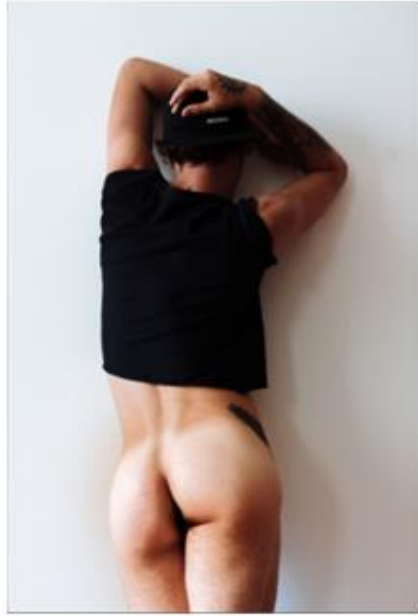


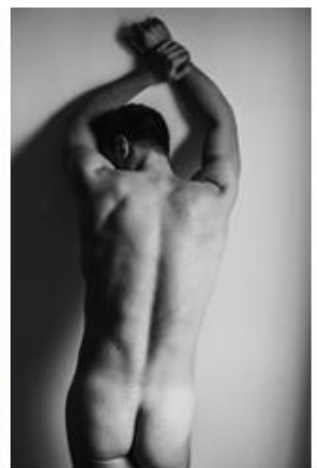
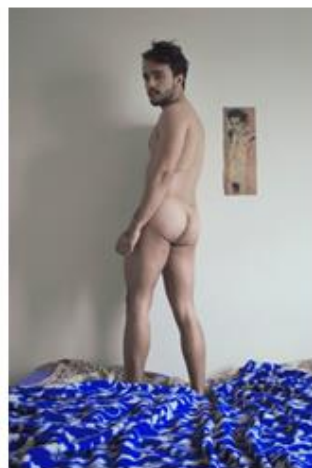
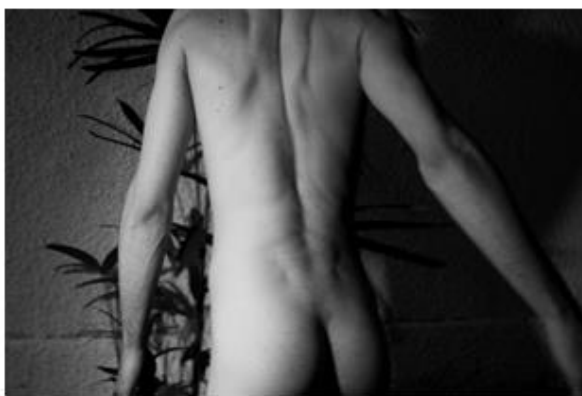
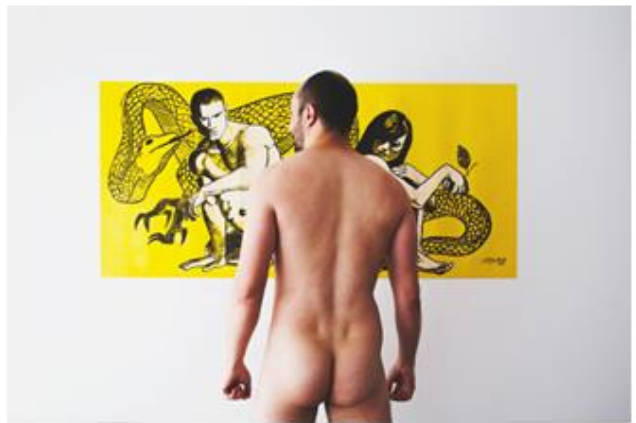




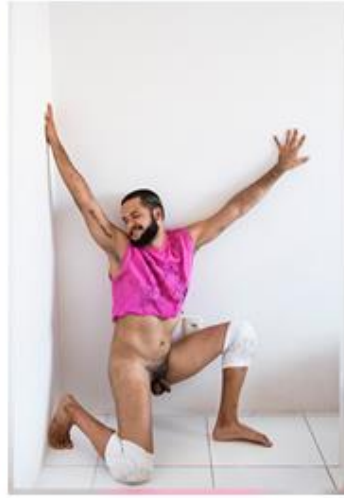


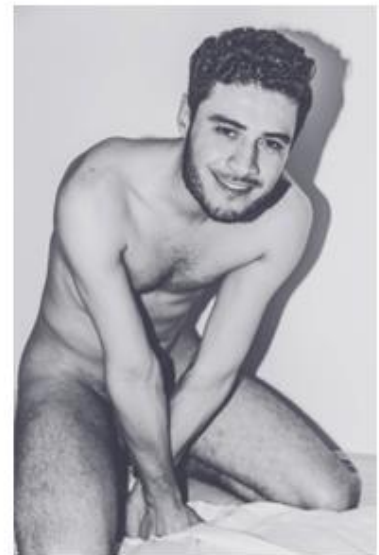








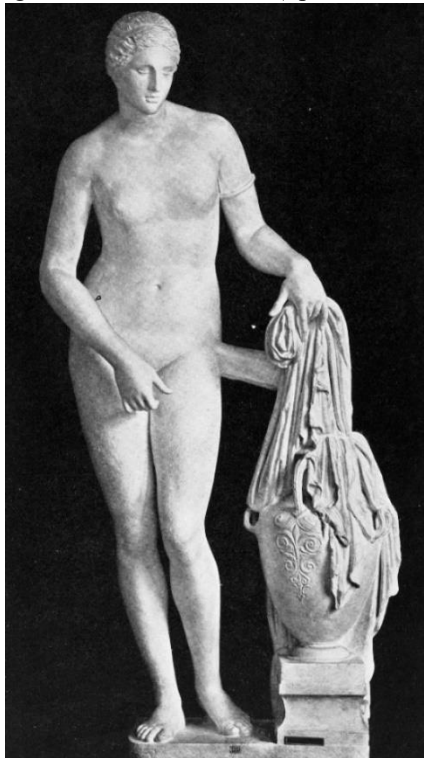




4.1 *Vênus Pudica*

É possível observar nas diferentes plataformas do Projeto *Chicos* um conjunto de 130 fotografias nas quais os modelos desenvolvem um gesto semelhante: o acobertamento de alguma parte de seu corpo, seja dos seios, dos púbis, ou até mesmo do peito ou abdômen (pranchas XV-XIX). Esse movimento pode indicar desde um constrangimento frente às câmeras, até um gesto de modéstia ou pudor – o que se torna um elemento até mesmo contraditório quando se leva em consideração que uma das principais motivações do *Chicos* é a exposição/exibição do corpo masculino nu.

Figura 41 – Vênus Pudica (tipo de Cnido)



Escultor não identificado, c. séc. XIX. Reprodução a partir de um original de Praxíteles de c. IV a.E.C. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo dos Musei Vaticani. Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-axig>. Acesso em: 6 set. 2022.

Figura 42 – Vênus Pudica (tipo capitolina)



Escultor não identificado, c. séc. I a.E.C.–séc. II E.C. Reprodução a partir de um original de Praxíteles de c. IV a.E.C. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo dos Musei Capitolini. Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-axab>. Acesso em: 6 set. 2022.

Se as fotografias do Projeto *Chicos* se configuram como um objeto contemporâneo, o gesto desenvolvido nesse conjunto de imagens, do contrário, remete ao século IV AEC e à produção da primeira representação de um corpo feminino completamente despido. De acordo com as historiadoras da arte Nanette Salomon e Christine Mitchell Havelock, a escultura conhecida como *Vênus Pudica* ou *Vênus de Cnido* (Figura 41), de Praxíteles, marcou uma revolução na história da arte Ocidental.

Apesar de ser impossível saber como era a estátua em seu estado original, visto que esta se perdeu, restando apenas relatos da época e reproduções de períodos posteriores, Havelock afirma que “Praxíteles criou o primeiro nu feminino em três dimensões e em forma monumental. Um novo tema entrou na história da arte”.²⁸⁴ Para a autora, a partir desse momento, a história da arte Ocidental passaria por uma transformação: as representações de nus masculinos, cuja tradição remonta a três séculos antes da obra de Praxíteles²⁸⁵, e que se configuraram como o tema central para os artistas de seu período, seriam aos poucos substituídas pelas representações do corpo nu feminino. Essa mudança atingirá o ponto em que, no Renascimento italiano, isto é, mais de 20 séculos após a criação do escultor grego, o nu feminino se tornará o tema central da disciplina.²⁸⁶

Para Salomon, por sua vez, a *Vênus de Cnido* não marcou apenas o começo de uma nova história da arte, mas o de uma tradição Acadêmica de representar o corpo feminino sob um estado perpétuo de vulnerabilidade, sendo construído e definido por seu sexo. Ao compará-la com a estátua *Hermes com o jovem Dioniso* (c. IV AEC), também de Praxíteles, Salomon argumenta que

Ela estabelece os códigos artísticos do nu feminino como fetichizado, e provê a base visual para as relações de poder desiguais concomitantes. Em contraste à heroica, icônica nudez de Hermes, a *Vênus de Cnido* *mais pelada do que*

²⁸⁴ HAVELOCK, Christine Mitchell. *The Aphrodite of Knidos and her successors: a historical review of the female nude in Greek art*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2010. p. 9. “Praxiteles created the first female nude in three-dimensional and monumental form. A new subject had entered the history of art.”

²⁸⁵ Conforme aponta Salomon, ao passo que entre as primeiras estátuas masculinas, os *kouroi*, representações da juventude masculina, atlética e heroica, já se encontravam nus, seus equivalentes femininos, as *korés* eram representadas vestidas. Assim como Havelock, Salomon argumenta que “apesar do equívoco popular de que o nu feminino era o tema clássico por excelência, foi o nu masculino, de fato, que dominou a vanguarda artística ateniense nos períodos Arcaico e Clássico”. Cf. SALOMON, Nanette. Making a world of difference: Gender, asymmetry, and the Greek nude. In: KOLOSKI-OSTROW, Ann Olga; LYONS, Claire L. (ed.). *Naked Truths: Women, sexuality, and gender in classical art and archaeology*. London: Routledge, 2004. p. 197-219, p. 200. “Despite popular misconceptions that the female nude was the classical subject par excellence, it was, in fact, the male nude which dominated the Athenian artistic avant-garde in the Archaic and Classical periods.”

²⁸⁶ Cf. CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015. p. 77.

nua, é codificada sexualmente pela fixação ambivertida de sua mão direita em frente de seu púbis.²⁸⁷

Salomon defende, portanto, que o gesto, interpretado pela história da arte como um símbolo de vergonha ou modéstia de uma deusa que em um momento íntimo percebe estar sendo observada, ao mesmo passo que esconde seu sexo, conduz o olhar do espectador a ele: “Ao cobrir seu púbis, Praxíteles torna-o a coisa mais desejável de se ver/ter; o espectador inexperiente não pode deixar de pensar em seu púbis enquanto está diante dela”.²⁸⁸

Figura 43 – Francisco Brandão



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, jun. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/francisco/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

O primeiro caso a ser discutido nesse subcapítulo, a Figura 43, configura-se como um exemplo dessa situação. Enquanto nas esculturas da *Vênus Pudica*, a depender da posição do espectador frente à obra, a mão da deusa pode cobrir mais ou menos o seu

²⁸⁷ SALOMON, Nanette. The Venus Pudica: uncovering arts history’s “hidden agendas” and pernicious pedigrees. In: POLLOCK, Griselda (ed.). *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist readings*. London: Routledge, 2005. p. 87-114, p. 91. “It establishes the artistic codes of female nudity as fetishized, and provides the visual basis for the concomitant unequal power relations. In contrast to the heroic, iconic nudity of Hermes, the Knidia, more naked than nude, is sexually coded by the ambiversive placement of her right hand in front of her pubis.” (Grifos meus).

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 95. “By covering her pubis, Praxiteles makes her pubis the most desirable thing to see/have; the unjaded viewer cannot not think about her pubis while standing before her.”

púbis, na fotografia de Francisco essa situação é anulada. Isto é, o olhar do espectador para a fotografia estará sempre travado no ângulo/enquadramento que os fotógrafos selecionaram para produzir a imagem, de modo que o órgão sexual do *chico* estará, sempre, nesse estado ambíguo de meio aparente, meio coberto.

De todo modo, a fotografia de Francisco Brandão segue padrões formais semelhantes ao da *Vênus Pudica*: o modelo posa em pé, o corpo é levemente torcionado, de modo que as linhas do ombro e da cintura não são paralelas, mas convergentes, no movimento conhecido na história da arte como *contrapposto* ou *déhanchement*, como visto anteriormente; e uma das mãos é levada em direção ao púbis, enquanto a outra, apoiada no seu pescoço, cobre um de seus seios. A esse subtipo pode-se denominar por *Capitolina*, em referência à Figura 42, uma das variantes posteriores inspirada na obra de Praxíteles. Na descrição oferecida por Salomon,

Mais insidiosas ainda são as muitas derivações artísticas ligeiramente posteriores ao tipo de Cnido criadas nos períodos helenístico e romano que repetem o gesto sem qualquer outra indicação visual da narrativa [de Praxíteles]. O nu feminino, assim, tem a mão colocada sobre o púbis e muitas vezes também sobre os seios de forma completamente abstrata, sem nenhum outro gesto ou expressão explicativa aparente. É o caso, por exemplo, da derivação mais citada, a *Vênus Capitolina*.²⁸⁹

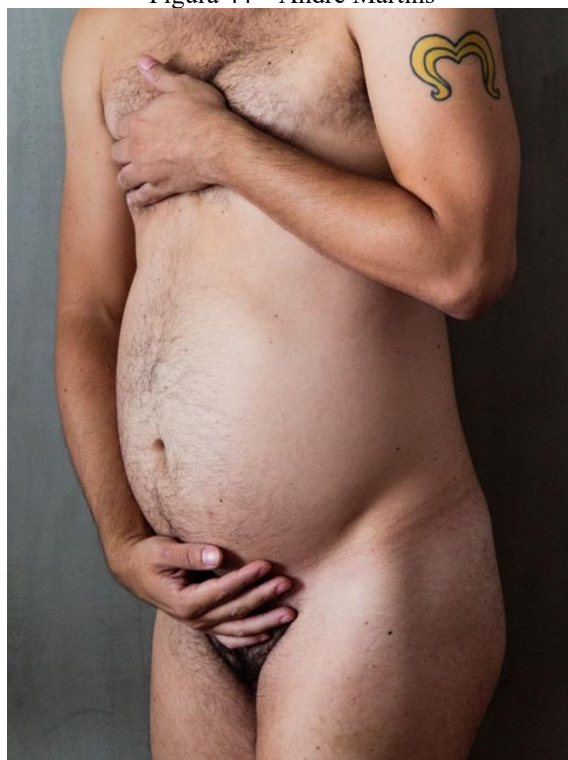
Ao levar uma das mãos em direção ao púbis, Francisco, na Figura 43, produz o mesmo efeito anunciado pela autora: torna-o o foco central da imagem, em um estado ambíguo de velação e desejo de ser visto, mesmo que não o encubra completamente. Ademais, o mesmo gesto “abstrato” de encobrir os seios, comum em representações da *Vênus Pudica* de tipo *Capitolina*, também é possível de ser identificado nessa fotografia, mas com uma camada a mais de abstração ou uma camada a mais de ironia. Isto é, não se trata de um corpo feminino, cujos seios se configuram como símbolos de fertilidade, maternidade, e são objetos de censura, mas um corpo masculino, que não carrega esses mesmos marcadores de gênero.

De todo modo, a sobrevivência nas fotografias do Projeto *Chicos* não implicam uma manutenção exata das formas antigas, de modo que alguns elementos divergem, por

²⁸⁹ SALOMON, Nanette. The Venus Pudica: uncovering arts history’s “hidden agendas” and pernicious pedigrees. In: POLLOCK, Griselda (ed.). *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist readings*. London: Routledge, 2005. p. 87-114, p. 98. “More insidious still are the many slightly later artistic derivations of the *Knidia* created in the Hellenistic and Roman periods which repeat the gesture without any of the other visual indications of the narrative. The female nude, thus, has her hand placed over her pubis and frequently also over her breasts in a completely abstract way, with no other apparent explicative gesture or expression. This is the case, for example, with the most oft-cited derivation, the *Capitoline Venus*.”

exemplo, entre a Figura 43 e as Figuras 41 e 42 . Ao passo que Salomon entende que a escultura da deusa é “excitante e provocante em sua vulnerabilidade sexual patente”²⁹⁰, a pudicícia de Francisco é questionável. Na Figura 43 os ombros do *chico* não se encontram arqueados tal qual a representação da deusa que inclina sobre si mesma, de modo que não se produz o mesmo estado de vergonha frente ao observador. Do contrário, sua mão esquerda, repousada sobre seu ombro, acompanha o pescoço ereto e altivo, e seu olhar que fita a câmera e o observador contribuem para a produção de uma imagem que não reproduz, obrigatoriamente, modéstia ou pudor, tensionando os limites e normalizações desse motivo iconográfico.

Figura 44 – André Martins



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, dez. 2015. São Paulo, SP. Fotografia impressa em papel AP fosco. 24,3 cm × 18,1 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 63.

Sendo assim, a sobrevivência de poses e gestos da Antiguidade clássica nas fotografias do Projeto *Chicos* possibilita a produção de novos sentidos, mesmo que se valha de discursos e formas normativas e canônicas. Esse tensionamento é ainda mais evidente na Figura 44, na qual André Martins esconde seu órgão sexual por entre suas

²⁹⁰ SALOMON, Nanette. The Venus Pudica: uncovering arts history’s “hidden agendas” and pernicious pedigrees. In: POLLOCK, Griselda (ed.). *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist readings*. London: Routledge, 2005. p. 87-114, p. 98. “She is titillating and provocative in her overt sexual vulnerability.”

pernas, de modo que em sua virilha é possível observar apenas um chumaço de pelos, conferindo-lhe, aparentemente, uma vulva. Sua mão esquerda cobre seus seios, enquanto a direita é levada junto ao púbis em um gesto que produz a sensação de “sustentação” do seu ventre. Sua barriga se encontra inflada, o que, em conjunto com os demais elementos da imagem, constrói a narrativa de que este corpo está grávido, mas com a particularidade de ser um corpo cisgênero e masculino. Essa fotografia é, portanto, diametralmente oposta à Figura 27, na qual André posa de ponta cabeça em um rompante de impudicícia. Aqui já se delineiam as possibilidades do montar, criar e rearranjar do gênero e de suas normas que, por meio de uma produção discursiva intensa e normativa – a sexopolítica –, construíram corpos identificados ora como femininos, ora masculinos.

Figura 45 – Leonardo e Sindel



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Leonardo e Sindel*, c. 2018. São Paulo, SP. Fotografia impressa. 21 cm × 15 cm. Fonte: *Chicos: Zine* vol. 1.

Na fotografia de Leonardo e Sindel, a transgressão às barreiras normativas da masculinidade e da feminilidade se manifesta assim como na Figura 44. Ao escolher posar ao mesmo tempo com a sua persona *drag*, Sindel, o *chico* atravessa as fronteiras do gênero seja por meio de sua pose, mas também pela construção visual própria da montagem

fotográfica e das escolhas dos fotógrafos.²⁹¹ A maquiagem carregada, os brincos compridos, o cabelo ondulado sobrepostos a um corpo que se normalizou como masculino (denunciado por seus pelos, concentrados em seu abdômen e virilha, além do órgão sexual “masculino”) contribuem para a narrativa potencialmente não hegemônica dessa imagem e dos gêneros.

Assim como na fotografia de Francisco (Figura 43), Leonardo/Sindel sustenta o peso de seu corpo em *contrapposto*. Nesse movimento destaca-se a sinuosidade de sua cintura ao elevar seu quadril direito, que é intensificada pelos ombros também arqueados. Sua mão direita é levada ao peito, cobrindo um de seus seios, deixando o outro à mostra, enquanto a mão esquerda cobre parcialmente seu órgão genital, mas não ao ponto de não ser possível identificá-lo. A escolha pelas cores nessa montagem fotográfica é também significativa. A prevalência do bege na parte superior de seu corpo, uma das exposições da imagem, onde há um predomínio de cores vibrantes – em especial por conta de seu batom rosa –, contrasta com a prevalência do rosa da outra exposição, predominante na parte inferior. Essa dupla exposição faz do centro da imagem – e do *chico* – um espaço de encontro e dissolução de ambas, que se misturam para montar uma terceira imagem, (um terceiro gênero?): nem totalmente bege, nem totalmente rosa; nem totalmente masculino, nem totalmente feminino.

Dois polos que se chocam, atravessam, e produzem novas possibilidades de apresentação e montagem. Vale apontar que esse choque não é agressivo ou abrupto, mas fluido, indicando que o gênero, nesta fotografia, se constrói a partir da síntese dos extremos. A masculinidade que se apresenta é, nesse caso, de fato contra-hegemônica, mas também relacional – pois, em conjunto com a feminilidade (e aqui, destaca-se a opção pelo uso da pose Pudica, conscientemente ou não), se constrói mutuamente para produzir algo novo.

A Figura 46, por sua vez, apresenta uma possibilidade de inflexão ao que Salomon identificou como o “estado de medo e vulnerabilidade perpétuo”²⁹² da Vênus de Praxíteles. Nesse caso, o *chico* também leva uma das mãos em direção ao púbis, conduzindo o olhar do espectador e tornando-o a “coisa mais desejável de se ver/ter” na imagem. Contudo, para além de cobrir o órgão sexual, Matheus usa suas mãos para

²⁹¹ A Figura 9 é uma montagem de dupla exposição, técnica que consiste em expor duas imagens diferentes no mesmo filme fotográfico, ou então criada digitalmente, produzindo uma única imagem combinada.

²⁹² SALOMON, Nanette. The Venus Pudica: uncovering arts history’s “hidden agendas” and pernicious pedigrees. In: POLLOCK, Griselda (ed.). *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist readings*. London: Routledge, 2005. p. 87-114, p. 99. “state of perpetual fear and vulnerability”.

apalpá-lo, um movimento que retira o pudor e a modéstia da pose criada por Praxíteles, acrescentando uma forma de desejo, lascividade ou prazer.

Figura 46 – Mateus Pompeu



Rodrigo Ladeira, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/mateus/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

Essa cisão com o modelo canônico de representação da deusa é evidenciada, por exemplo, pelo sorriso de Mateus, além de pela posição de seu corpo. Ao contrário das estátuas da *Vênus Pudica*, que parecem recobrir-se em si mesmas, o corpo do *chico* se encontra alongado (em grande parte pelo ângulo da fotografia capturada de baixo para cima, ou *contra-plongée*) e expandido, convidativo. Novamente, a questão apontada no início do presente subcapítulo a respeito da “fixação” do olhar do espectador frente à fotografia por conta das escolhas dos fotógrafos se faz presente. Nesse caso, ao optar por esse ângulo, Ladeira contribuiu para a produção dessa narrativa mais contestadora e erótica (ou pós-pornográfica) do gesto, que produziria outros sentidos caso o fotógrafo tivesse optado por outro recorte, outro enquadramento, ou outro ângulo.

O mesmo gesto é percebido na Figura 47, na qual Lõe não apenas encobre seu órgão sexual, mas aparenta tocá-lo de forma erótica. Novamente, o corpo se encontra alongado e relaxado, e sua mão esquerda, ao invés de encobrir alguma outra parte de seu corpo em um gesto de pudor, é levada à sua boca, contribuindo para a produção de uma imagem mais libidinosa e lasciva. Esses dois casos possibilitam, assim, pensar a

existência de possíveis rearranjos das normas e convenções canônicas das representações do corpo nu, tanto do nu feminino da deusa, quanto dos nus masculinos dos *chicos*.

Figura 47 – Lõe Ciryaco



Rodrigo Ladeira, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/loe/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

De acordo com Salomon, a tradição pudica inventada por Praxíteles assumiu, com o passar dos anos, novas possibilidades de representação do corpo nu feminino, nas quais mudam-se as poses e a disposição do corpo, mas mantém-se a modéstia, o pudor, o estado de vulnerabilidade e de construção de desejo a partir da ambivalência do olhar para sua genitália. Para a autora, “A expansão da Vênus pudica no decorrer da tradição artística ocidental tomou dimensões ainda maiores quando foi concebida como uma figura reclinada”.²⁹³ Os exemplos da *Vênus de Urbino*, de Ticiano, da *Vênus Adormecida*, de Giorgione, e da *Olympia*, de Manet, que posam cobrindo o púbis com uma de suas mãos, e o peso que carregam na disciplina, para a autora, “não são, dessa forma, um pequeno trecho da mensagem da imagem que, em última análise, transmite uma forma de voyeurismo autorizado e posse”.²⁹⁴

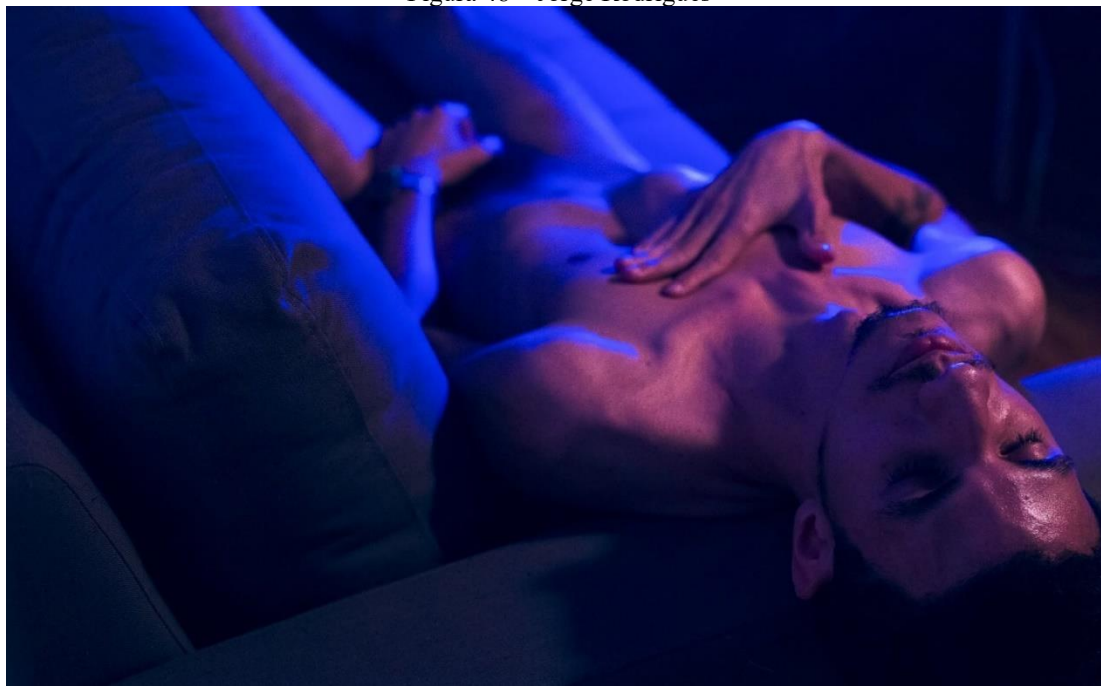
²⁹³ SALOMON, Nanette. The Venus Pudica: uncovering arts history’s “hidden agendas” and pernicious pedigrees. In: POLLOCK, Griselda (ed.). *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist readings*. London: Routledge, 2005. p. 87-114, p. 104. “The expansion of the Venus pudica throughout the western artistic tradition took an even greater dimensions when it was conceived of as a reclining figure”.

²⁹⁴ *Ibid.* “The reclining female figures’ pubis and gesture are, therefore, no small part of the pictures’ message, which ultimately conveys a form of licensed voyeurism and ownership”.

Nesse sentido, pensar a *Vênus Pudica* como uma forma sobrevivente, que assombra distintas temporalidades, supõe que mesmo que sua pose mude ao longo do tempo (seja em pé ou deitada), seu pudor, sua vergonha de estar nua frente a um observador e seu gesto ambivalente permanecem. Desse modo, mantém-se um discurso da produção da feminilidade que é restringida ao órgão sexual e à relação ambivertida entre o objeto que se deseja ver/o objeto que deve ser coberto, conforme apontado por Salomon. A *Vênus* de Praxíteles assombra, assim, tanto o gênero artístico quanto o gênero feminino – portanto, tanto o *genre* quanto o *gender*.

Consequentemente, entre as fotografias que compõem o conjunto analisado neste subcapítulo, destaca-se também a existência de outros casos nos quais os *chicos* mostram/desenvolvem o gesto pudico com o corpo reclinado sobre alguma superfície.

Figura 48 – Jorge Rodrigues

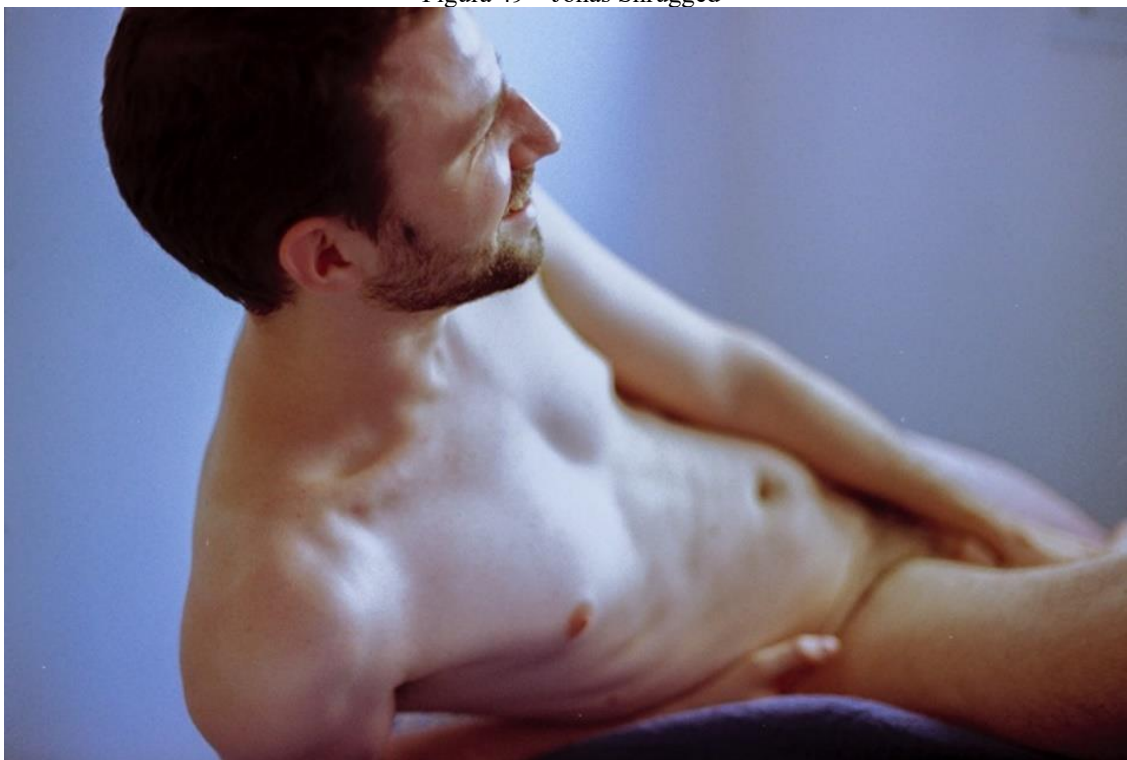


Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Jorge Rodrigues*, dez. 2015. São Paulo, SP. Fotografia impressa em papel AP fosco. 26,5 cm × 42 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 135-136.

Na Figura 48, por exemplo, que ocupa duas páginas sangradas em *Chicos: The Book*, Jorge posa deitado em um sofá. Sua mão esquerda cobre seu púbis, enquanto a direita cobre um dos seios – uma mistura de variantes, com elementos do subtipo *Reclinado* com o subtipo *Capitolino*. Na imagem há um choque de cores que proporciona uma sensualidade extática para a imagem, intensificada pela cabeça posicionada para trás

dos ombros²⁹⁵, com os olhos fechados e a tez suada. O espectador imaginário ao observar essa imagem, semelhante ao que ocorre ao observar as *Vênus Reclinadas* descritas por Salomon, assume o papel de *voyeur*, como alguém que observa o *chico* tocar-se, em um gesto de intimidade e prazer ainda mais potente que nas Figuras 46 e 47 (seja pelo ambiente mais umbroso e íntimo, ou pela própria disposição do corpo que preenche a imagem).

Figura 49 – Jonas Shrugged



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, jul. 2018. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/jonas/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

Em contraste com a fotografia de Jorge, na Figura 49, a atmosfera voluptuosa é substituída por uma mais serena. O fundo em cores neutras, o *chico* que leva à mão ao púbis para encobri-lo e não o apalpar, a cabeça que não é levada para trás, o sorriso cândido de Jonas denunciado pelas covinhas no canto de sua boca e pelas marcas sob os olhos, produzem uma outra narrativa visual, mesmo se tratando da mesma pose, do mesmo ambiente intimista e do mesmo olhar voyeurístico do observador.

²⁹⁵ Conforme aponta Keneth Clark, a cabeça lançada para trás configura-se como um símbolo de luxúria e êxtase, utilizado por pintores desde o renascimento, como fez Perugino com a alegoria da vitória em seu quadro *A batalha do amor e da castidade* ou a *Vênus* de Ticiano em *Bacanal dos Andros*. Cf. CLARK, Kenneth. *Ecstasy*. In: CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015. p. 273-387, p. 294.

Figura 50 – Lucas Fernandes



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, out. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/lucas-4/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

Conforme apontado ao longo desse subcapítulo, um gesto, uma pose, uma forma sobrevivente, como é o caso da *Vênus de Cnido* de Praxíteles, não sobrevive de modo *ipsis formis*. Seja nas variações reclinadas da deusa, ou até mesmo nos nudes do Projeto *Chicos*, é possível identificar, no transcurso da história da arte, ecos da Antiguidade em diferentes formatos.

Na Figura 50, por exemplo, Lucas não se encontra nem de pé, nem reclinado, mas sentado em uma banqueta. Nessa fotografia, o *chico* posa com o pescoço voltado para baixo, e com o rosto recortado na altura dos olhos, aproximando-se da pose da *Vênus de Cnido*, que pode indicar um estado de constrangimento frente ao observador. Sua mão esquerda segura a base do banco com força, realçando as veias de seu braço, ao passo que cobre, parcialmente, seu órgão sexual. Sua mão direita, por sua vez, porta uma folha de Costela-de-Adão e, nesse caso, diferentemente da Figura 1, é possível estabelecer um paralelo direto com a iconografia cristã, em específico às convenções referentes ao corpo de Eva, cujos púbis e seios são cobertos por folhagens – nesse caso, ironicamente, por uma folhagem que leva o nome de seu parceiro e gênese: Adão.

Já na Figura 51, Danilo usa suas duas mãos para encobrir seu púbis, diferentemente dos subtipos destacados anteriormente (a *Vênus de Cnido* e a *Vênus Capitolina*). Em contraste com a deusa, Danilo posa sorrindo, o que rompe com a condição de vergonha e modéstia da pose, ao mesmo tempo em que a reforça pelo

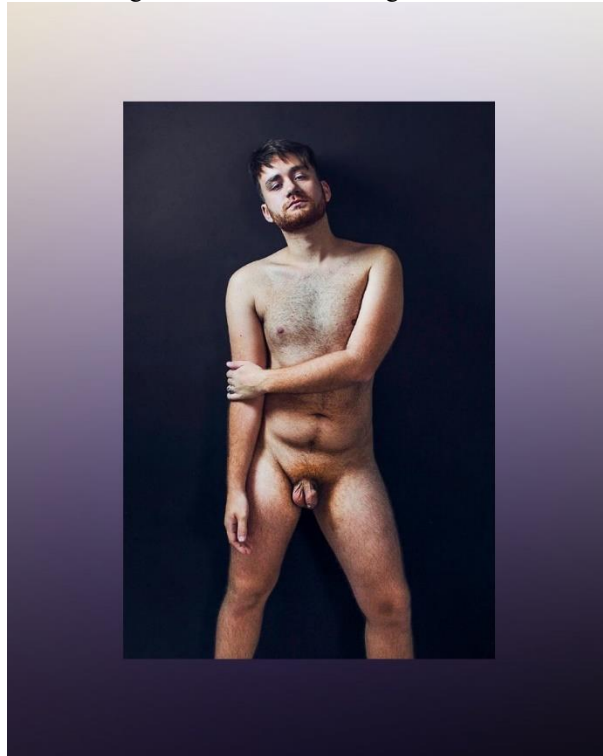
movimento de suas mãos. Esses casos são exemplos do que se propôs anteriormente, de que a sobrevivência não implica uma manutenção formal e exata, mas que passa por mutações, permanências e disrupções no decorrer do tempo.

Figura 51 – Danilo Novais



Rodrigo Ladeira, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/danilo/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

Figura 52 – Guilherme Legnani



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, maio 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia impressa em papel AP fosco. 22,4 cm × 15,3 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 58.

Na Figura 52, por exemplo, Guilherme realiza um movimento peculiar: ao invés de cobrir o púbis ou os seios, uma de suas mãos é levada em direção ao outro braço, segurando-o na altura do cotovelo, cobrindo parte de seu corpo. Sugere-se, aqui, que o gesto de Guilherme tem origens em uma das mesmas mensagens que é transmitida pela *Vênus de Praxíteles*: o acanhamento, a vergonha, seja frente a um observador clandestino no caso da deusa, seja frente a uma câmera, a um fotógrafo e a um observador imaginário, no caso do *chico*. Contudo, nesse caso, ao invés do pudor passar pela genitália, que, no caso da *Vênus Pudica*, deve ser escondida do olhar, a vergonha ou a modéstia são expressadas de outra forma, reforçando que esse estado de acanhamento não se restringe necessariamente ao órgão sexual aparente.

Aqui se estabelece uma discussão importante, para a qual convém retomar a tese de Clark sobre a diferença entre estar pelado – *to be Naked* – e estar nu – *to be Nude* –, como desenvolvido no subcapítulo acima *Do nude ao nude*. Para Clark, como vimos, a

diferença fundamental entre os dois termos se dá pela mediação da arte entre um estado e outro. No primeiro, o corpo despido, em seu estado “natural”, é envolvido em constrangimentos, o que não ocorre no segundo, que se configura como a “forma ideal” nas artes. Quando Nanette Salomon descreve que “a Vênus de Cnido, *mais pelada do que nua*, é codificada sexualmente pela fixação ambivertida de sua mão direita em frente de seu púbis”²⁹⁶, a divisão binária de Clark se desfaz, uma vez que se trata de um corpo nu – *nude* – em um estado perpétuo de vergonha, acanhamento, um corpo constrangido – um estado no qual estar pelado e estar nu se atravessam, se anulam, se contestam. A mesma sensação é transmitida pela fotografia de Guilherme: um corpo que posa envergonhado em uma fotografia – um objeto que, de acordo com o olhar masculino-hegemônico-branco-europeu de Clark,

apesar de todo seu o gosto e habilidade [dos fotógrafos], o resultado dificilmente satisfaz àquele cujos olhos se acostumaram às harmoniosas simplificações da Antiguidade. Nós somos imediatamente perturbados pelas rugas, protuberâncias, e outras pequenas imperfeições que são eliminadas no esquema clássico.²⁹⁷

Dessa forma, concluo o presente subcapítulo com uma hipótese preliminar: a escolha, feita de maneira consciente ou inconsciente por parte dos fotógrafos do Projeto *Chicos*, pela pose ou pelo gesto da *Vênus Pudica* como forma para a exibição de corpos nus em um contexto de gênero e ou sexualidades dissidentes configura-se, por vezes, como uma maneira de burlar e libertar a pose do seu “estado de medo e vulnerabilidade perpétuo” que Praxíteles lhe conferiu. Nessas formas sobreviventes, novos sentidos e novas narrativas são produzidas. Conforme apontado ao longo deste subcapítulo, ao valerem-se de uma pose tipicamente feminina para a exibição de um corpo masculino, os fotógrafos constroem não apenas novas possibilidades de interpretação de uma pose ou de um gesto (variando entre pudor, modéstia, luxúria ou desejo), como são remontadas as normas e padrões monolíticos do gênero, da feminilidade e da masculinidade, fluindo para além dos binarismos enrijecidos da história da arte e seus cânones. Constroem-se, portanto, novas formas de representar a masculinidade – uma masculinidade contra-

²⁹⁶ SALOMON, Nanette. The Venus Pudica: uncovering arts history’s “hidden agendas” and pernicious pedigrees. In: POLLOCK, Griselda (ed.). *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist readings*. London: Routledge, 2005. p. 87-114, p. 91. “the Knidia, more naked than nude, is sexually coded by the ambiversive placement of her right hand in front of her pubis”.

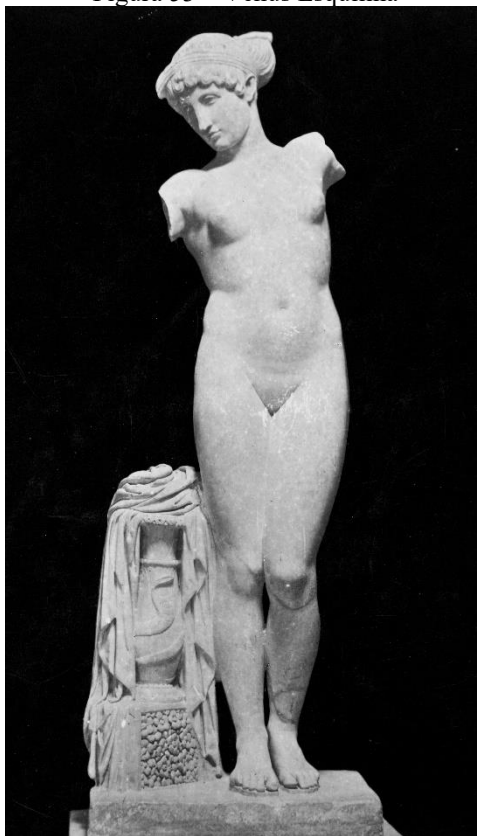
²⁹⁷ CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015. p. 7. “But in spite of all their taste and skill, the result is hardly ever satisfactory to those whose eyes have grown accustomed to the harmonious simplifications of antiquity. We are immediately disturbed by wrinkles, pouches, and Other small imperfections, which, in the classical scheme, are eliminated”.

hegemônica, na qual são empregadas formas, gestos e disposições corporais femininas ou feminilizantes – e que quebram com os discursos engendrados, ficcionais e normativos de uma disciplina Acadêmica que entende e produz corpos ora como feminino, ora como masculino.

4.2 *Vênus Esquilina*

É possível identificar, no Projeto *Chicos*, um conjunto de 69 fotografias (pranchas XXVI-XXVII) em que, diferentemente do motivo da *Vênus Pudica* discutido no subcapítulo anterior, os modelos não cobrem o seu sexo, seu seio, ou alguma parte de seu corpo e, em geral, não posam com o corpo contraído ou acanhado. Pelo contrário, nessas imagens a pose dos *chicos* produz outros sentidos, como erotismo, exibicionismo e provocação.

Figura 53 – *Vênus Esquilina*



Escultor não identificado, c. séc. I a.E.C.–
séc. I E.C. Monte Esquilino, Roma.
Escultura em mármore. Acervo dos Musei
Capitolini. Fonte: The Warburg Institute
Iconographic Database. Disponível em:
<https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-awup>. Acesso em: 25 jul. 2022.

Ao analisar esse conjunto de fotografias, como se propõe nesta dissertação, a partir de uma lógica das sobrevivências, é possível perceber certos ecos, certas reminiscências do motivo iconográfico da *Vênus Esquilina*, encontrada em 1874 no Monte Esquilino, Roma, e que está conservada nos Museus Capitolinos. A Figura 53 é

uma reprodução romana de um original grego desaparecido, de autoria desconhecida e datação imprecisa.²⁹⁸ Nessa obra, a deusa está completamente nua e seu peso é equilibrado em uma de suas pernas enquanto a outra é flexionada.

Figura 54 – Rafael Leick



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/rafael-3/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

Na Figura 54, um dos exemplos mais significativos da série, Ladeira e Lamounier produziram uma fotografia claramente posada, além de ser um dos casos do Projeto *Chicos* em que os limites entre público e privado se atravessam. Enquanto a *Vênus Esquilina*, retirada de seu contexto original, é exposta em uma galeria, o corpo de Rafael, fotografado em uma sacada, é exposto para a cidade, uma exposição ao ar livre. Nessa ambiguidade, na qual ao mesmo tempo em que o *chico* posa dentro de seu apartamento e projeta-se para fora dele, um outro esquema da visão é produzido: isto é,

²⁹⁸ Vale pontuar que é na descrição da *Vênus Esquilina* oferecida por Clark que a objetificação do corpo feminino por seu *male gaze* produz um dos trechos mais emblemáticos e problemáticos de seu texto: “não que a garota Esquilina represente uma noção evoluída da beleza feminina. Ela é baixa e quadrada, com a pélvis alta e os seios pequenos muito afastados, uma rústica e robusta pequena camponesa tal como pode ainda ser encontrada em qualquer vilarejo do Mediterrâneo [...] Mas ela é solidamente desejável, compacta, proporcionada; e, de fato, as suas proporções foram calculadas segundo uma simples escala matemática”. CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015. p. 75. “Not that the Esquiline girl represents an evolved notion of feminine beauty. She is short and square, with high pelvis and small breasts far apart, a stocky little peasant such as might be found still in any Mediterranean village. [...] But she is solidly desirable, compact, proportionate; and, in fact, her proportions have been calculated on a simple mathematical scale.”

não apenas os fotógrafos e o espectador imaginado se configuram como *voyeurs* dessa fotografia, mas toda uma cidade ao fundo. Em oposição à *Vênus Pudica*, portanto, que se assusta e automaticamente busca esconder a si e ao seu sexo ao perceber a existência de um observador clandestino, Rafael se expõe para uma série de observadores possíveis, em um repente de exibicionismo. Conseqüentemente, o aspecto posado da fotografia é intensificado. Toda a disposição do corpo de Rafael e de seus membros contribuem para evidenciar seus traços mais sinuosos: os ombros deslocados da cintura, os braços levados para detrás do pescoço, a cabeça voltada para cima e seu peso sustentado em apenas uma das pernas. Ou seja, a pose de Rafael não apenas produz um sentido mais provocativo de seu corpo que as fotografias discutidas no subcapítulo anterior, mas também evidencia traços mais curvilíneos. Isto se deve, em grande parte, ao movimento de suas pernas em *contrapposto*.

Na definição de Clark,

a posição foi inventada para o corpo masculino, mas por um desses felizes acasos que muitas vezes acompanham as descobertas de gênio, o corpo feminino obteve um benefício mais duradouro, porque esta posição de equilíbrio criou automaticamente um contraste entre o arco de uma das ancas, que sobe impetuosamente até se aproximar da esfera do seio, e a longa, suave ondulação da outra que se encontra em atitude de abandonado repouso; e é devido a esse belo equilíbrio da forma que o nu feminino deve sua autoridade plástica até os dias de hoje.²⁹⁹

Nas afirmações excessivamente categóricas e subjetivas de Clark, novamente se percebe a influência de seu *male gaze* na composição de suas teorias e descrições; afinal, para a história não existem “felizes acasos”, além de que a noção de “descoberta de gênio” também pode ser colocada em xeque. De todo modo, as proposições do autor contribuem para a presente dissertação ao apontar que a pose, apesar de ser encontrada tanto em nus femininos quanto em nus masculinos, adquiriu, nos discursos acadêmicos e normativos da disciplina, um estatuto *engendrado*. Ao contrapor o *Nascimento de Vênus* de Botticelli e o *David* de Donatello, Salomon argumenta que

É particularmente impressionante para nós a conexão de *David* [de Donatello] e [O nascimento de] *Vênus* [de Botticelli] com obras clássicas por meio de suas poses. No entanto, o texto de [Horst Waldemar] Janson na *história da arte* nomeia a pose do *David* de Donatello como *contraposto*. A

²⁹⁹ CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015. p. 79-80. “The pose was invented for the male figure, but by one of those happy accidents which often accompany the discoveries of genius, the female figure has drawn from it a more lasting profit; for this disposition of balance has automatically created a contrast between the arc of one hip, sweeping up till it approaches the sphere of the breast, and the long, gentle undulation of the side that is relaxed; and it is to this beautiful balance of form that the female nude owes its plastic authority to the present day.”

pose é invocada como um pedigree justificador, mas não é chamada de pudica. Contrastar a história de ambos os termos é revelador, principalmente porque cada um poderia, teoricamente, se referir à postura de uma figura masculina ou feminina. O contraposto é, no entanto, consistentemente discutido na literatura da história da arte como uma pose vista e explicada na representação dos homens. O termo é um conceito artístico-histórico e intelectual altamente desenvolvido, desdobrado em textos densos e com muitas notas de rodapé. Representando o modelo masculino, o termo é explicado como racional, matemático, filosófico e autoritário. O termo contraequivalente “pudica” é usado, se for o caso, na discussão de figuras femininas. Invariavelmente é usado sem qualquer sentido de que seja necessária uma descrição, definição, uma história do termo, ou mesmo uma explicação.³⁰⁰

Aqui se delinea um paradoxo: enquanto Clark se entusiasma por um “fenômeno mais duradouro” que o *contrapposto* teria oferecido ao nu feminino, em detrimento do masculino, Salomon argumenta que, por vezes, nos textos e discursos da história da arte, o termo é tomado como um motivo iconográfico, como um conceito universal, e conseqüentemente, atribuído ao, também universal, sujeito da história da arte – o homem. Para a autora, enquanto reproduções de nus masculinos inspiradas na Antiguidade clássica são classificadas como *contrapposto*, os nus femininos (como o exemplo da Vênus de Botticelli) são identificados como *pudicos*, sem o mesmo rigor teórico ou cuidado conceitual.

Conseqüentemente, a opção, neste subcapítulo, pela nomeação das séries a partir dos motivos como *Vênus Esquilina*, ao invés de *contrapposto*, por exemplo, não é feita ao acaso. É pressuposto, assim, que ao mesmo tempo em que há fotografias cuja narrativa e disposição visual dos corpos indicam um diálogo, um eco, uma sobrevivência assombrada dessa estatuária e formas de representação do corpo feminino, há também no Projeto *Chicos* imagens nas quais o diálogo se dá com poses e gestos típicos de representações masculinas, conforme foi apresentado e discutido ao longo do capítulo anterior.

³⁰⁰ SALOMON, Nanette. The Venus Pudica: uncovering arts history’s “hidden agendas” and pernicious pedigrees. In: POLLOCK, Griselda (ed.). *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist readings*. London: Routledge, 2005. p. 87-114, p. 102. “Particularly striking for us is the connection of both the *David* and the *Venus* with classical works via their poses. Yet Janson’s text in the *History of Art* names the pose of Donatello’s *David* as *contrapposto*. The pose is invoked as a justifying pedigree but it is not named pudica. Contrasting the history of both terms is telling, particularly since each could theoretically refer to the stance of either a male or female figure. *Contrapposto* is, however, consistently discussed in art-historical literature as a pose seen and explained in the representation of men. The term is a highly developed arthistorical and intellectual concept unfolded in dense and heavily footnoted texts. Standing for the masculine model, the term is explained as rational, mathematical, philosophical and authoritative. The countervalent term ‘pudica’ is used, if at all, in the discussion of female figures. Invariably it is used without any sense that a description, definition, a history of the term, or even an explanation is required.” Grifos da autora.

Figura 55 – Lõe Ciryaco



Rodrigo Ladeira, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/loe/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

Na Figura 55, por exemplo, Lõe posa arqueado para frente, com o pescoço voltado para a câmera e tombado para trás, um indicativo novamente de êxtase de acordo com as convenções da história da arte. O ângulo selecionado para a imagem, segundo o qual o *chico* é exibido de perfil, intensifica ainda mais a torção de seu corpo, destacando o formato arredondado de suas nádegas, em contraste com o arco de suas costas. Os braços levados à cintura, o sorriso sutil e a roupa rasgada do *chico* contribuem para a produção de um sentido mais erótico-pornográfico (e, principalmente, provocativo) nessa fotografia do que na série anterior, por exemplo.

A Figura 56, por sua vez, exemplifica a proposição levantada no subcapítulo anterior, na qual as fotografias do Projeto *Chicos* estudadas, catalogadas e seriadas na presente dissertação não devem ser compreendidas monoliticamente. Nesse caso, ao mesmo tempo em que é possível identificar a pose de Renan como uma sobrevivência da *Vênus Esquilina*, denunciada pelo ângulo acentuado que se forma entre sua anca e seu tórax, em um movimento semelhante ao descrito por Clark, é também possível identificar uma reminiscência da *Vênus Pudica*.

Figura 56 – Renan Ricci



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, 2018. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/renan/>. Acesso em: 12 set. 2022.

Figura 57 – Bernardo Costa



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, maio 2016. Rio de Janeiro, RJ. Fotografia impressa em papel AP fosco. 24 cm × 16,8 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 171.

De modo semelhante, na Figura 57, a perna de Bernardo cobre parcialmente sua genitália, o drapeado fino e praticamente translúcido vela parte de seu corpo, além de acompanhar o movimento de seus cabelos, produzindo o efeito de que havia uma brisa no momento da realização da fotografia. Porém, diferentemente dos casos estudados anteriormente, na fotografia não há um gesto claramente pudico, mas, sim, o encobrimento de parte de seu corpo causado justamente pelas seleções de ângulo e enquadramento.

Na Figura 58, a mão ao seio poderia indicar uma aparente associação à *Vênus Pudica*, o que não ocorre, porém, porque que Juno, ao ser fotografado, leva sua mão direita em direção ao seio esquerdo, mas, ao invés de encobri-lo, apenas aponta para ele. O que poderia se tratar de uma forma genérica do tipo *Capitolino* é, desse modo, subvertido. Em um gesto semelhante ao da obra *Gabrielle d'Estrées e uma de suas irmãs* (c. 1575-1600), atribuído à escola de Fontainebleau, Juno conduz o olhar do observador, com sua mão em um formato de pinça, para seu seio e seu mamilo que se encontram à mostra e sem censuras. Nesse movimento, Juno assevera o seu lugar no conjunto de nus do Projeto *Chicos*, ao expor e provar a existência de que as masculinidades são

múltiplas, e os corpos também. Além disso, não há pudor ou modéstia nessa imagem, mas um tom exibicionista, provocativo e consciente de que está sendo observado (pelos fotógrafos) e continuará sendo observado (pelos consumidores do *Chicos*).

Figura 58 – Juno Cipolla



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, dez. 2015. São Paulo, SP. Fotografia impressa em papel AP fosco. 21,8 cm × 18,2 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 173.

Em suma, o que é importante destacar nessa série de fotografias é que o exibicionismo, a lascividade ou o teor erótico que se produz são resultados da escolha, feita de maneira consciente ou não por parte dos fotógrafos, de uma pose construída e identificada como feminina ou feminilizante pela história da arte. Como resultado, não se evidenciam, nessas imagens, apenas aspectos viris ou “masculinizados” dos *chicos* e de seus corpos, mas, do contrário, preza-se por traços e gestos concebidos como mais delicados, lânguidos e curvilíneos em corpos masculinos.

As fotografias de David exemplificam como essas sobrevivências canônicas em um contexto dissidente do sistema sexo/gênero contribuem para uma construção crítica em potencial ao gênero, à masculinidade e, até mesmo, ao próprio cânone. O braço direito do *chico*, na Figura 59, é levado para trás de sua cabeça, enquanto o esquerdo se apoia em sua cintura. Nesse movimento, somado ao ângulo da foto em *contra-plongée*, David apresenta uma languidez que preenche todo o corte vertical da fotografia.

Figura 59 – David Lean



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, mar. 2016. Brasília, DF.
Fotografia impressa em papel AP fosco. 24,1 cm × 18 cm.
Disponível em *Chicos: The Book*, p. 34.

Com efeito, seu corpo não apenas aparenta ser mais alto do que é, como lhe proporciona um olhar de cima para baixo, uma posição de poder e superioridade sobre o espectador. Seus cabelos escorrem sobre seu pescoço e peitos, como a Vênus de Botticelli que acaba de emergir das águas. Suas coxas estão superpostas e sua genitália, que ocupa o plano central da imagem e forma o “ponto de fuga” da fotografia, é praticamente velada pelo movimento das pernas e pela sombra e pelos que se formam sob seu ventre.

David posa, novamente, na Figura 60, com o quadril levemente arqueado, sendo que seu peso é sustentado apenas em sua perna direita, conferindo curvas bem definidas à sua silhueta. A linha de sua cintura é deslocada da linha dos ombros, acompanhada por seus braços levantados, com a mão direita tombada e o dedo indicador levemente mais alto que os demais, enquanto seu cabelo escorre por sobre o peito e encobre parte do rosto.

Figura 60 – David Lean



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, mar. 2016. Brasília, DF. Fotografia Digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/david/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

Dentre as possibilidades de interpretação que a fotografia apresenta, é percebida uma continuidade visual entre as pernas do *chico* e os pilotis do Congresso Nacional, entre a curvatura de seu quadril e as formas arredondadas do Plenário e da Câmara, entre seu corpo ereto, com o braço direito levado ao alto e as torres do monumento. Em seu depoimento, o *chico* proclama:

Bicha Preta é luta! É luta todos os dias, quando se levanta e sai às ruas, forte o suficiente para ser quem é. É luta quando não aceita os padrões impostos ao seu corpo, porque viado Preto, só se for malhado, ativo e comedor. A bicha Preta é resistência e não aceita ser a piada de alguém, ou o estepe. A bicha Preta resiste ao racismo, à homofobia, ao pouco caso dos governantes e ao escárnio para com seu corpo. E ela sai todos os dias – com seu Black, com suas tranças, seus turbantes e toda a sua ancestralidade – e diz, apenas por estar viva: eu vivo e, mais que isso, eu resisto! E a gente está aqui, dia após dia, esfregando na cara da sociedade, do governo e de quem for, que a bicha Preta, além de luta, é o Poder!³⁰¹

Se Winckelmann acreditava que o corpo masculino Clássico atingia os ideais de perfeição estética e sublime por meio de um controle rígido de dietas e de exercícios incessantes, o que lhe conferia “os grandes e viris contornos que os mestres gregos deram a suas estátuas, sem ostentação e fartura supérfluas”³⁰², as fotografias de David

³⁰¹ LEAN, David. David. [Entrevista cedida a:] Fábio Lamounier. *Chicos*. [S. l.], 4 abr. 2016. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/david/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

³⁰² WINCKELMANN, Johann Joachim. Reflexões sobre a arte antiga [por] J. J. Winckelmann. Porto Alegre: Movimento, 1975. p. 41.

rompem com esse olhar homoerótico da história da arte, substituindo-o por outro. O destaque, nesses dois casos, reside nas curvas de seu corpo e de sua silhueta; seus braços, mesmo que flexionados, não destacam um bíceps ou tríceps avantajados, por exemplo. A posição esperada de um homem *gay* negro, “malhado, ativo e comedor”³⁰³, conforme expressada pelo próprio *chico*, não se concretiza em suas fotografias. Em contrapartida, há delicadeza e sensualidade expressadas por um órgão sexual que não está ereto, nem por músculos viris proeminentes.

Figura 61 – Lucas Silvestre



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, 2018. São Paulo, SP. Fotografia impressa. 12 cm × 8,5 cm. Fonte: *Chicos: Zine* vol. 1.

Figura 62 – Lucas Fernandes



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, out. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/lucas-4/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

As Figuras 62 e 63, por sua vez, se inserem em uma narrativa de contestação de padrões visuais e normativos da masculinidade hegemônica que se assemelha às críticas de Lean. Na Figura 62, Lucas Silvestre posa com o pescoço arqueado para frente; o ângulo de seu corpo destaca sua silhueta sinuosa, evidenciada pela contraposição entre os arcos de suas costas e nádegas. O ângulo da fotografia é em *contra-plongée*; o cenário ao fundo, cujas cores remetem à bandeira do arco-íris, acompanha e proporciona um aspecto alongado a seu corpo, que observa a câmera de

³⁰³ LEAN, David. David. [Entrevista cedida a:] Fabio Lamounier. *Chicos*. [S. l.], 4 abr. 2016. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/david/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

cima para baixo. Em oposição à profusão de cores da Figura 62, a Figura 63 é produzida em P&B, com ângulo frontal, sendo que o *chico* posa de frente para um fundo neutro, e com uma pose menos torcionada que a de Lucas Silvestre, mas ainda assim, em *contrapposto*. Sua mão direita é levada em direção ao rosto, conduzindo o olhar do espectador ao seu sorriso, que, por sua vez, se evidencia em decorrência da escolha de cores da fotografia.

A despeito das especificidades de ambas as imagens, há um elemento presente que não apenas costura a narrativa entre as fotografias, mas as insere em uma lógica ambígua entre masculinidade hegemônica e não hegemônica em uma sociedade que é explicitamente racista: assim como Lean, ambos são homens negros. No caso da Figura 62, no depoimento de Lucas Silvestre que a acompanha, o *chico* aponta que “passaram-se muitos anos para que eu percebesse que ninguém queria andar com uma criança negra e afeminada”³⁰⁴. Lucas Fernandes, por sua vez, afirma que

Me sinto privilegiado e objetificado, na adolescência passei por uma fase que achava meu corpo estranho, nariz grande demais... essas coisas que passam com a maturidade, mas em contrapartida, depois que fiquei seguro comecei a ver que grande parte da sociedade ainda tenta me enquadrar em estereótipos heteronormativos o tempo todo, principalmente por eu ser um homem negro. (...) cabelo era o que mais pesava na minha relação com meu corpo, trazia algumas questões. Muita gente me falava pra eu alisar, pra relaxar o cabelo, ou então raspar, porque do jeito que tava não ficava bom. Ou pra eu trançar, fazer algo bem afro. Ficava aquela coisa de extremos, ou fazia algo pra ficar bem diferente e legal, ou então não ia ficar bom. Sinto como se quisessem embranquecer meu cabelo. Deixar ele menos negro, menos afro.³⁰⁵

Ambos os exemplos atestam o fato de que a masculinidade e, em especial sob sua forma hegemônica, é atravessada não apenas por questões de gênero, mas também por outros marcadores sociais da diferença, como geração e, conforme apontado em ambos os casos, raça ou etnia. O fato de Lucas Silvestre escapar às normalizações do sistema sexo/gênero em seu passado não diz respeito apenas a ele ter sido uma criança “afeminada”, mas uma “criança negra e afeminada”. Situação semelhante, portanto, ao que descreve Lucas Fernandes, quando o *chico* afirma que “grande parte da sociedade ainda tenta me enquadrar em estereótipos héteronormativos o tempo todo, principalmente por eu ser um homem negro”.³⁰⁶

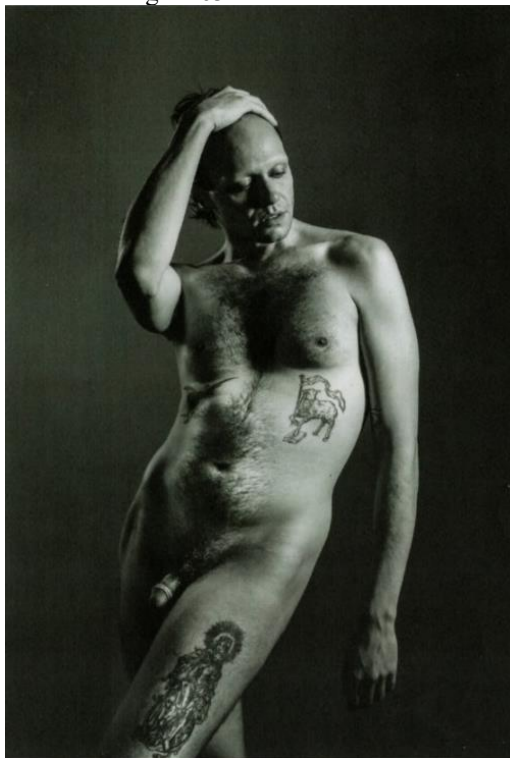
³⁰⁴ SILVESTRE, Lucas. [Depoimento]. In: LADEIRA, Rodrigo; LAMOUNIER, Fábio. *Chicos: Zine* vol. 1. [S. l.]: Edição dos Autores, 2018.

³⁰⁵ FERNANDES, Lucas. Lucas. [Entrevista cedida a:] Fabio Lamounier. *Chicos*. [S. l.], 8 ago. 2017. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/lucas-4/>. Acesso em: 11 mar. 2023.

³⁰⁶ Em sua discussão a respeito do imaginário do homem negro na pornografia, Linda Williams afirma que as produções desses materiais tendem a reforçar certos estereótipos étnicos ao se valerem da relação dual entre medo/desejo. Medo, no caso das mulheres brancas, de serem possuídas/abusadas por homens

Se a masculinidade é um fenômeno hierarquizado, conforme apontam Connell, Messerschmidt e Vale de Almeida, mesmo que Lean, Silvestre ou Fernandes escapem dos padrões visuais de uma masculinidade hegemônica ocidental exclusivamente branca, ambos ainda assim sofrem com as imposições, discursos e normalizações que incidem sobre corpos negros, que buscam inseri-los em um “modelo ideal” que é, além de homofóbico e sexista, extremamente racista.

Figura 63 – Victor Ivanon



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, c. 2017-2018. São Paulo, SP. Fotografia impressa. 19 cm × 13 cm. Fonte: *Chicos: Zine* vol. 1.

Por fim, a Figura 63, que integra a minirrevista *Stay Ugly*, na qual Ladeira e Lamounier buscam discutir, justamente, questões como representatividade e padrões

negros – sexualmente vorazes, insaciáveis e extremamente virilizados, ao ponto de beirar certa animalidade – ao mesmo tempo que desejariam sucumbir a essas relações; e medo, no caso dos homens brancos, de terem suas mulheres possuídas por esses sujeitos, ao mesmo tempo que desejam possuir mulheres negras, também insaciáveis, “exóticas”. Essas construções visuais, presentes em uma série de materiais que reforçam as relações de poder e controle entre senhores e escravas e senhoras e escravos, contribuíram para a produção de um imaginário do homem negro justamente como lascivo, insaciável e dotado. Cf., WILLIAMS, Linda. Skin Flicks on the Racial Border: Pornography, Exploitation, and Interracial Lust. In: WILLIAMS, Linda (ed.). *Porn studies*. Chicago: Duke University Press, 2004. p. 271-306. Embora Williams analise a construção desse imaginário a partir da pornografia heterossexual, Nguyen Tan Hoang corrobora com a autora, e expande a sua argumentação ao comparar, na pornografia *gay*, a construção do imaginário do homem negro (como hipersexualizado, animalesco, ativo e viril) ao do homem asiático (como asexuado, afeminado, passivo). Cf., HOANG, Nguen Tan. The Resurrection of Brandon Lee: The Making of a Gay Asian American Porn Star. In: WILLIAMS, Linda (ed.). *Porn studies*. Chicago: Duke University Press, 2004. p. 223-270.

estéticos, também apresenta uma situação semelhante. A fotografia monocromática, produzida em um cenário que remonta a antigos estúdios fotográficos, exagera a torção das pernas e do torso do *chico*, o que produz uma deformação de seu corpo. O destaque à sua sinuosidade, aos seus traços curvilíneos, é levado ao extremo. O olhar de Victor, somado à escolha das cores e ao movimento de sua mão direita que puxa seus cabelos para trás, contribuem para uma produção de melancolia e desalento, frente a discursos disciplinares, seja da história da arte, dos gêneros ou dos corpos que produzem, reforçam e vigiam o que é a norma e o que é abjeção. Desse modo, a fotografia de Victor contribui para a discussão construída ao longo do capítulo 2, onde defendo ser o *Chicos* uma produção pós-pornográfica, que busca discutir, produzir e fazer voltar os olhares para expressões de masculinidades não hegemônicas, de sexualidades não hegemônicas, de corpos não hegemônicos – de imagens não hegemônicas.

Portanto, assim como na série anterior, nessas fotografias a sobrevivência da Antiguidade propicia diferentes possibilidades de agência, como a busca pela produção de novos discursos ao questionar velhos problemas, embaralhando as oposições rígidas dos gêneros e do que é considerado como feminino ou masculino. Salomon critica o que considera uma busca esvaziada, tanto de teóricos e críticos de arte quanto de artistas, pelas sobrevivências, pelos renascimentos, pelas reconstruções da Arte Clássica e canônica em suas obras. Para a autora, é justamente por conta desse olhar acrítico, não atento às questões de gênero, que as mulheres seguem sendo representadas pelo mesmo olhar masculino da dominação, sendo submetidas a um estado de modéstia, pudor e vergonha sexual – o mesmo que teria inventado no século V AEC.³⁰⁷ Desse modo, mais do que apenas buscar as sobrevivências das poses e dos gestos que ecoam no Projeto *Chicos*, é importante pensar como a sua produção visual dialoga com questões de gênero, da masculinidade e do “processo incessante de repetição regulada”³⁰⁸ dos corpos, dos sexos, das identidades, como aponta Preciado, a fim de tensionar esses binarismos enrijecidos dos gêneros, da disciplina e de seus cânones.

³⁰⁷ Cf. SALOMON, Nanette. The Venus Pudica: uncovering arts history’s “hidden agendas” and pernicious pedigrees. In: POLLOCK, Griselda (ed.). *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist readings*. London: Routledge, 2005. p. 87-114.

³⁰⁸ PRECIADO, Paul B. A coragem de ser você mesmo. PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 139-142, p. 141.

4.3 *Vênus Calipígia*

Ao contrário das duas categorias anteriores, em que os *chicos* posam, majoritariamente, de frente para a câmera – por vezes com uma torção do corpo ou então de perfil –, há um conjunto de 79 fotografias (pranchas XXIX-XXXII) nas quais eles estão de costas. A essa série de fotografias denomino *Vênus Calipígia* (Figuras 64 e 65). A relação entre essas fotografias e a escultura se deve à narrativa que se construiu em torno das nádegas, seja da deusa, seja dos *chicos*, que lhes confere um estatuto praticamente metonímico dos sentidos produzidos pelas imagens.

Figura 64 – *Vênus Calipígia* (corte traseiro)



Escultor não identificado, c. séc. I a.E.C.–séc. II E.C. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo do Museo Archeologico Nazionale (Nápoles). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-awkq>. Acesso em: 27 set. 2022.

Figura 65 – *Vênus Calipígia* (corte lateral)



Escultor não identificado), c. séc. I a.E.C.–séc. II E.C. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo do Museo Archeologico Nazionale (Nápoles). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-awkt>. Acesso em: 27 set. 2022.

De acordo com Havelock, a escultura da *Vênus Calipígia*, conhecida também por *Vênus de belas nádegas*, é uma das representações mais provocativas da deusa e menos reproduzidas (com exceção do século XVIII, quando de acordo com a autora o

motivo se popularizou). Essa ausência, de início, leva-a a afirmar que “é difícil argumentar que a estátua possuiu significância política ou religiosa”.³⁰⁹ De todo modo, para Havelock é importante ressaltar que a obra passou por severas intervenções e transformações, de modo que é impossível deduzir como seria o seu original.³¹⁰ Para os classicistas John Henderson e Mary Beard, as discussões que envolvem a obra e que buscam defini-la tanto como objeto de veneração ou não, ou identificar se, de fato, era uma deusa, uma dançarina ou uma prostituta são todos falsos problemas. Para os autores, “o ponto central é que a estátua, como a temos, é uma interpretação moderna. Diferentes restaurações produziram efeitos eróticos muito diferentes”.³¹¹

Ou seja, se as restaurações das obras influenciam suas interpretações, como apontam Beard e Henderson, os seus ecos e reminiscências reproduzidos em outros suportes e temporalidades também produzem outros – ou até mesmo novos – efeitos ou sentidos. Por consequência, essa procura pelos originais e pelos sentidos originais das obras apresentadas e discutidas nesta dissertação, além de incorrer em maus anacronismos³¹², se torna um exercício vazio. É por esse motivo que busco, nestas páginas, discutir os efeitos produzidos pelas sobrevivências da Antiguidade nas fotografias do Projeto *Chicos*, um objeto contemporâneo, em seu contexto de produção e circulação.

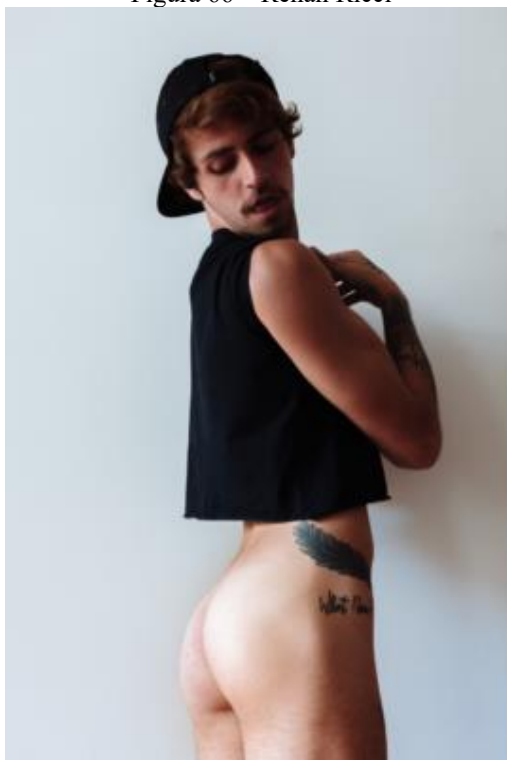
³⁰⁹ HAVELOCK, Christine Mitchell. *The Aphrodite of Knidos and her successors: a historical review of the female nude in Greek art*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2010. p. 51. “it is hard to argue that the statue possesses either political or religious significance”.

³¹⁰ *Id.*, Aphrodite Kallipygos (“of the Fair Buttocks”). In: HAVELOCK, Christine Mitchell. *The Aphrodite of Knidos and her successors: a historical review of the female nude in Greek art*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2010. p. 98-101.

³¹¹ BEARD, Mary; HENDERSON, John. *Classical Art: From Greece to Rome*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2001. p. 123. “the important point is that the statue as we have it is a modern interpretation. Different restorations would produce very different erotic effects”.

³¹² A expressão “mau anacronismo” é uma referência a Didi-Huberman, que afirma: “A extrema dificuldade em que se encontra o historiador para definir, no uso de seus modelos de tempo, as ‘precauções’, as ‘prescrições’, ou os ‘controles’ a adorar, não é apenas uma dificuldade de ordem metodológica. Ou, antes, a dificuldade metodológica parece não ter condições, nesse caso, de se resolver no interior dela mesma, por exemplo, sob a forma de um regime de coisas a fazer ou não fazer, para conservar o bom anacronismo e rejeitar o mau”. DIDI-HUBERMAN, *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 38.

Figura 66 – Renan Ricci



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, 2018. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/renan/>. Acesso em: 27 set. 2022.

Por exemplo, a Figura 66 configura-se como um dos casos mais significativos da presente série. Nessa imagem, a pose de Renan realça o plano traseiro de seu corpo e suas nádegas. Suas costas são cobertas por uma blusa preta que, em conjunto com o boné da mesma cor, contrasta com o fundo claro da imagem e com a parte de baixo do *chico*. A peça do vestuário, nesse contraste cromático, destaca e recorta a parte descoberta de seu corpo: suas nádegas que, nessa imagem, se encontram elevadas, acentuando o seu formato arredondado. O rosto de Renan, tal qual o rosto da *Vênus Calipígia*, é torcionado para trás e para baixo, fitando seu quadril, denunciando que é este de fato o foco da imagem e de sua narrativa – de modo que todos os olhares conduzem a ele. Contudo, diferentemente da escultura, na qual a deusa levanta suas vestes, um gesto nomeado por *Anasyrma*, na Figura 66 o mesmo movimento não se faz necessário, uma vez que a própria roupa de Renan por si só já revela a parte inferior desnudada de seu corpo. Ou seja, mesmo que não desenvolva a mesma ação (o vestuário que é erguido), há continuidade visual entre os dois casos, uma sobrevivência.

Figura 67 – Lucas



Thiago Lopes, c. set. 2019. [S. l.]. Fotografia digital. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/lucas-3/>. Acesso em: 27 set. 2022.

Novamente, na Figura 67, observa-se um *chico* cuja pose destaca o plano traseiro de seu corpo. Assim como na fotografia de Renan, Lucas tem o seu rosto voltado para baixo, embora não mais observando o seu próprio quadril. Diferentemente do caso anterior, o *chico* desenvolve na Figura 67 uma ação de *Anasyrma*, de descobrir-se: nesse caso, sua sunga é abaixada pelas duas mãos, revelando suas nádegas. Enquanto a Vênus levanta suas vestes, Lucas abaixa as suas; novamente, apesar do gesto diferir do da obra, o resultado é praticamente o mesmo: o quadril é exposto e se configura como o foco central da narrativa fotográfica. Ou seja, o ponto de convergência principal entre essas fotografias se trata, assim, para além do fato de ambos posarem de pé e de costas para as câmeras, para as nádegas dos *chicos* que se revelam, que se descobrem.

No caso da Figura 67, Lucas posa dentro de uma piscina, o que também lhe confere o estatuto de uma *Vênus Anadyomena*. Contudo, enquanto nessas representações a deusa que nasce no meio das águas, nua, aguarda para ser vestida ao chegar na costa, como será discutido mais adiante, na Figura 67, é projetada uma situação oposta. Nesse caso, é como se Lucas se despisse, se desnudasse, para então caminhar em direção à costa, ou, nesse caso, à cidade ao fundo da fotografia. De modo semelhante ao que ocorre na Figura 54, portanto, a Figura 67 embaralha não apenas os domínios do público e do privado, mas das próprias noções de natureza e de cultura.

Isto é, um corpo que se desnuda, que busca alcançar um “estado natural”, que se projeta em direção aos prédios ao fundo, em direção à “cultura”.

Figura 68 – Raphael Rodrigues



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/raphael/>. Acesso em: 27 set. 2022.

Por sua vez, a Figura 68 distancia-se dos dois casos anteriores, ao mesmo tempo que mantem um fio condutor em comum. Nessa fotografia não há *Anasyrma*, além de Raphael não ter as nádegas reveladas por uma blusa ou por uma sunga, mas por um adereço fino que as encobre apenas parcialmente, um *harness*. Esse acessório, próprio da cultura sadomasoquista e geralmente vinculado a temas e espaços da vida noturna (como saunas, *darkrooms*, *dungeons*, festas de sexo livre), cumpre, genericamente, a função das saias da *Vênus Calípígia*. De todo modo, um contraste se impõe ao olhar: uma oposição entre o acessório/veste e a atmosfera que se produz pela ampla iluminação da imagem, pelo uso de tons pastéis para a composição da fotografia, além do próprio olhar sereno de Raphael. Um encontro do tema erótico com o trivial, do desejo e do sexo com a banalidade do dia-a-dia.

Particularmente quanto à Figura 69, Victor posa de costas ao mesmo tempo em que observa a câmera. Seu corpo, enquadrado pelas cortinas em tom escuro que aparentam criar duas faixas laterais na imagem, se comporta como um ponto de fuga,

de onde partem e convergem as linhas da janela e da paisagem urbana ao fundo. Os formatos geométricos da janela atravessam-no e recortam-no, como as *Composições* de Mondrian, ou um quebra-cabeças formado por três peças: as duas pernas, um dorso e um retrato, como três imagens distintas que se completam.

Figura 69 – Victor Guimarães



Fábio Lamounier, jul. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/victor-2/>. Acesso em: 27 set. 2022.

Suas nádegas possuem centralidade narrativa na imagem, atuando como um corte praticamente simétrico no plano inferior da fotografia que separa as caixas de papelão de um lado e os discos e a mobília do outro. É justamente nesse triângulo formado entre os objetos do plano inferior que reside o foco da fotografia, para onde o olhar do observador é atraído, e daí então perceber que, ao mesmo tempo em que observa esse corpo, é também observado por ele. Um aspecto interessante que se constrói na imagem é que, mesmo que o *chico* não esteja se despindo, como nas fotografias anteriores, os panos da cortina – nem completamente fechada nem completamente aberta, parecendo ao contrário se movimentar – cumprem a ação de descobrir ou de exibir o seu corpo, como em um espetáculo que se inicia, um descortinar do *chico*.

Figura 70 – Alberto Malcher



Rodrigo Ladeira, nov. 2015. Belém, PA. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/alberto-2/>. Acesso em: 27 set. 2022.

Por fim, há duas fotografias do *chico* Alberto Malcher que também podem ser incluídas na presente série, mas com uma aproximação mais abstrata, ou mais genérica que as demais. Em ambos os casos, o *chico* posa nu contra um fundo neutro, de pé e de costas para a câmera (seja completamente, como na Figura 70, ou de 3/4, como na Figura 71). O que as diferencia são as máscaras, em cores vibrantes, que imitam animais silvestres e que tensionam as fronteiras entre natureza e cultura, entre humanidade e animalidade.

Na Figura 70, é anatomicamente impossível que Alberto observe a câmera por conta da posição que seu corpo assume; mas, ainda assim, ele o faz por sua máscara invertida – de veado, escolha significativa de animal, uma forma jocosa no Brasil de se denominar homens *gays*. Desse modo, cria-se a impressão de que seu corpo é invertido, de que sua frente é, de fato, seu dorso: onde ficaria seu peitoral, ficam suas costas; onde ficaria sua genitália, têm-se as nádegas. Portanto, o espaço destinado ao pênis ou à vulva, órgãos da designação sexual, é substituído pelo ânus, que, como aponta Preciado, é um órgão sem gênero.

Retomando as teorias de Preciado apresentadas na discussão sobre a Figura 27, na qual o ânus é um órgão sem gênero, fortemente vigiado e controlado pelo regime disciplinar, ao ponto que deve ser privatizado do olhar, caso contrário poderia “sucitar

um convite homossexual”³¹³, compreendo que na inversão dessa figura antropozoomórfica, nesse sujeito invertido, as normas de regulamentação dos gêneros e das sexualidades se implodem e se rearranjam em um novo modelo de exposição de um corpo. As nádegas e, por consequência, o ânus desse ser quase mitológico (ou ciborgue) ocupam o plano central da imagem e de seu corpo. Nesse ser ciborguiano ou pós-gênero, o ânus é o seu sexo, a sua genitália, em uma pose repleta de potencialidades críticas.

Figura 71 – Alberto Malcher



Rodrigo Ladeira. *Alberto Malcher*, nov. 2015. Belém, PA. Fotografia impressa em papel AP fosco. 24,5 cm × 19,5 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 9.

Diferentemente do caso anterior, na Figura 71, Alberto posa, por sua vez, com uma máscara de coelho, não mais completamente de costas. No entanto, assim como em outras fotografias analisadas neste subcapítulo, o *chico*, ainda antropozoomórfico, parece observar a câmera e o espectador. Essa fotografia, talvez menos radical que a anterior, não propõe a existência de um corpo pós-gênero como aquele, mas ainda assim contribui para uma discussão dos limites da masculinidade e da feminidade, e da normalização do sistema sexo/gênero.

³¹³ PRECIADO, [Paul] Beatriz. Lixo e Gênero. Mijar/Cagar. Masculino/Feminino: Silenciosamente, a arquitetura opera como a mais discreta e efetiva das “tecnologias de gênero”. Tradução de Ana Abril. *seLecT*, São Paulo, v. 7, n. 38, p. 56-59, mar./abr./maio 2018. Disponível em: <https://www.select.art.br/lixo-e-genero-mijar-cagar-masculino-feminino/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

Ao discutir a transformação imagética do modelo de virilidade proposta pela empresa *Playboy* nos anos 50 nos Estados Unidos, que substituiu o modelo do *stag* – cervo – pelo do *bunny* – coelhinho –, Preciado afirma que

Quando Art Paul finalizou o design do novo logotipo da empresa, o cervo havia se tornado o “Coelhinho da Playboy”: um animal desapegado e infantil que caça o sexo feminino sem sair de casa. As mudanças semânticas que levam de “veado” a “coelho” contêm uma teoria de poder e da produção do sujeito em resposta à transformação cultural que estava ocorrendo nos anos cinquenta. A figura adulta séria do veado foi substituída pela rejuvenescida imagem infantil da subjetividade do “coelho” doméstico, brincalhão, excitável. As formas de poder e os modos de relacionamento foram se transformando da “grande caça” para a “pequena caça”: a subjetividade Protestante, austera e moralista, do veado, que aspirava a garantir um grande troféu único (uma esposa que durasse para sempre), estava sendo substituída pela subjetividade totêmica, politeísta e amoral, do coelho, que extraía menos prazer da captura real do que de perseguir múltiplos troféus (muitos casos sexuais leves, inconsequentes, efêmeros). Além disso, enquanto a subjetividade do veado era inevitavelmente masculina, a subjetividade do coelho inevitavelmente flutuava entre a ambiguidade do duplo sentido de “coelhinho”: coelho e boneca.³¹⁴

A repetição, certamente de ordem fortuita, entre os animais (o cervo e o coelho) presentes tanto na análise de Preciado quanto nas máscaras que a Figura 71 apresenta, estabelece uma continuidade no mínimo irônica. Ao reproduzir a máscara de um coelho, é construída uma narrativa que pode ser associada a uma ideia de jovialidade, de busca por múltiplos parceiros e múltiplos encontros sexuais, ao mesmo tempo que reforça a ambiguidade de gênero descrita por Preciado.

Embora o coelho possa significar um símbolo de erotismo e de virilidade, de desapego afetivo – e, assim, de uma masculinidade hegemônica (intensificada por sua coloração avermelhada, além das linhas retas da máscara) –, na imagem, não se destacam “os grandes e viris contornos” de um corpo masculino, conforme anseia Winckelmann. Pelo contrário, o que se destaca são as formas arredondadas, a silhueta sinuosa de sua cintura, e, especialmente, as suas nádegas, como a *Vênus Calipígia*.

³¹⁴ PRECIADO, Paul B. *Pornotopia: An essay on Playboy’s architecture and biopolitics* New York: Zone Books, 2014. p. 44. “By the time Art Paul finalized the design of the new company logo, the deer had become the ‘Playboy Bunny’: an unattached, childish animal hunting the female sex without leaving home. The semantic shifts that lead from “stag” to “bunny” contain a theory of power and subject production in response to the cultural transformation that was taking place during the fifties. The serious grown-up figure of the stag was replaced by the childish image of the rejuvenated, playful, excitable, domestic “bunny” subjectivity. Forms of power and modes of relating were mutating from “big game” to “small game” hunting: the Protestant, austere, and moralistic stag subjectivity that aspired to securing a unique big trophy (a wife that would last forever), was being replaced by totemic, polytheistic, and amoral rabbit subjectivity, which derived less pleasure from the actual capture than from chasing multiple little pieces (many light, inconsequential, ephemeral sexual affairs). Furthermore, while stag subjectivity was inescapably male, rabbit subjectivity inevitably fluctuated between the ambiguity of the double meaning of “bunny”: rabbit and babe”.

Conseqüentemente, a narrativa erótica proposta eleva a imagem a uma condição contra-hegemônica de um *chico* que, conforme outros casos já descritos nesta dissertação, se vale de contornos e de formas feminilizadas, ou de uma masculinidade não hegemônica para se constituir como objeto de desejo erótico.

Figura 72 – Eliude Santos



Rodrigo Ladeira, jul. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/eliude/>. Acesso em: 29 set. 2022.

Por fim, há ainda um conjunto de fotografias que não se enquadram formalmente na presente série, mas nas quais é possível notar uma relação com a *Vênus Calipígia*, uma sobrevivência mais genérica desse motivo iconográfico. São fotografias em que os *chicos* posam de pé e de costas, como nas demais, mas não elevam ou abaixam nenhum tecido que descobre a parte inferior de seu corpo (não há *Anasyrma*), nem possuem o pescoço arqueado ou torcionado para trás. Contudo, ainda assim, é construída uma narrativa na qual suas nádegas possuem centralidade visual.

Na Figura 72, por exemplo, Eliude posa de frente para um fundo neutro e de cor clara, que contribui a dar destaque ao seu corpo, posicionado no centro da imagem, e à ilustração ao fundo (seu rosto está levemente voltado para a esquerda, como se a observasse). Na ilustração, que remete ao Pecado Original cristão, a mulher, Eva, segura uma fruta na mão, enquanto o homem, Adão, é tentado/atacado por um animal que se assemelha a uma grande serpente. Ao mostrar Eliude voltando seu rosto para Adão,

aparentemente nu como ele, a fotografia parece incluí-lo na cena, como se fosse um quarto agente da narrativa imagética, olhando e sendo olhado pelo casal bíblico (e pelo espectador).

A tentação aqui não repousa em um fruto proibido, mas em um desejo proibido, uma sexualidade proibida. Segundo o próprio *chico*,

Sentia atração por meninos (o corpo masculino me fascinava), sentia tesão por eles, mas não me imaginava beijando ou andando de mãos dadas com nenhum deles. Esse sentimento eu reservava para as meninas. No auge dessas descobertas, me filiei à Igreja Mórmon.³¹⁵

Nessa fotografia, sua pose não reproduz os mesmos elementos da *Vênus Calipígia* conforme apontados até então, mas suas nádegas carregam um papel fundamental na composição da imagem: são elas que denunciam a sua nudez e possibilitam a aproximação entre os planos da imagem (o fundo e a frente). É a partir delas que a narrativa se estrutura, como um eco, uma reminiscência, portanto, das “belas nádegas” da *Vênus Calipígia*.

De modo semelhante, na Figura 73, o *chico* também ocupa o primeiro plano da fotografia. A parte inferior do corpo de David, posicionado de costas para a câmera, é levemente arqueada à direita, em *contrapposto*. Isso confere tanto um destaque às suas nádegas, intensificadas pelo jogo de luz e sombra, quanto uma sinuosidade à sua cintura. A parte superior de seu corpo, em oposição, é mais rígida e retilínea. Seu pescoço e cabeça estão eretos e seus braços, antebraços e mãos estão praticamente em simetria. Do alto de sua cabeça, impõe-se a construção que ocupa o segundo plano da fotografia: o prédio do Congresso Nacional em Brasília, iluminado pelas cores da bandeira nacional, aparentemente conferindo um par de chifres ao *chico*, elemento visual que possibilitaria uma leitura de demonização desse corpo. A Figura 73 estabelece uma relação direta entre corpo e arquitetura, entre carne e concreto, entre gênero e Política. Há uma continuidade visual entre as curvas das cúpulas côncava e convexa – o Plenário do Senado e a Câmara dos Deputados, respectivamente – e as curvas da cintura e nádegas de Lean, bem como entre as linhas retas das torres e a coluna e braços do *chico*.

³¹⁵ SANTOS, Eliude. Eliude. [Entrevista cedida a:] Rodrigo Ladeira. *Chicos*. [S. l.], 24 set. 2016. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/eliude/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

Figura 73 – David Lean



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, mar. 2016. Brasília, DF. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/david/>. Acesso em: 29 set. 2022.

Contudo, a relação entre o corpo de David e o prédio do Congresso não é apenas estética. Há, também, uma agressão que se impõe ao olhar do espectador: os dedos médios em riste do *chico*, gesto que pode ser interpretado como agressivo, obsceno, como uma forma de ofensa ou insulto. O relato de Lean respalda essa narrativa provocativa e violenta: “A bicha Preta resiste ao racismo, à homofobia, ao pouco caso dos governantes e ao escárnio para com seu corpo”.³¹⁶

A pose do *chico*, além de destacar seu gesto frente ao prédio do Congresso Nacional, faz com que o centro da visão se enquadre principalmente no seu quadril. Novamente, o destaque reside nas curvas de seu corpo; seus braços, mesmo que flexionados, não evidenciam um bíceps ou tríceps avantajados, por exemplo. A posição esperada de um homem *gay* negro, “malhado, ativo e comedor”³¹⁷, conforme expressada pelo próprio *chico*, não se concretiza em suas fotografias. Em contrapartida, há delicadeza e sensualidade, e não um órgão sexual dotado e ereto, nem músculos viris proeminentes, mas contornos e formas suaves, arredondadas e sinuosas.

³¹⁶ LEAN, David. David. [Entrevista cedida a:] Fábio Lamounier. *Chicos*. [S. l.], 4 abr. 2016. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/david/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

³¹⁷ LEAN, David. David. [Entrevista cedida a:] Fábio Lamounier. *Chicos*. [S. l.], 4 abr. 2016. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/david/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

Retomando a ressalva de Beard e Henderson a respeito da escultura da *Vênus Calipígia*, na qual ninguém pode dizer ao certo se se trata de uma deusa, uma dançarina ou uma prostituta³¹⁸, pergunto: e por que não, um rapaz, ou melhor, um *chico*? Com base nessa leitura, é possível perceber certos ecos e relações entre a produção de Ladeira e Lamounier e formas antigas de representação da deusa do amor, isto é, sobrevivências de uma pose e de uma forma de representar o corpo nu feminino com teor erótico apropriados para representar corpos nus masculinos.

³¹⁸ BEARD, Mary; HENDERSON, John. *Classical Art: From Greece to Rome*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2001. p. 123.

4.4 *Vênus Agachada*

Um conjunto composto por nove fotografias (pranchas XXXIII-XXXV) se destaca entre a produção do Projeto *Chicos* não por sua expressividade numérica, sendo consideravelmente inferior às demais séries estudadas, mas justamente pela disposição dos corpos dos *chicos*, que não posam nem de pé nem deitados, mas de cócoras, com ambos os joelhos flexionados, de modo que um pode ou não tocar o chão, tendo o peso equilibrado entre as duas pernas.

Figura 74 – Rodolfo Almeida



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, jul. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/>. Acesso em: 30 out. 2022.

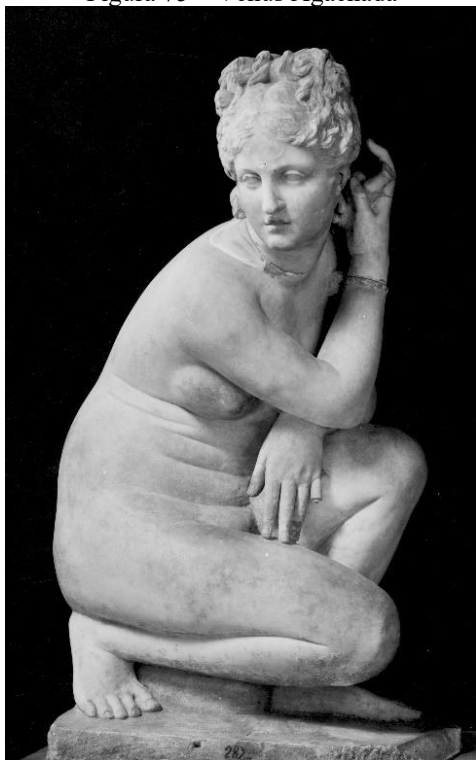
Essa pose, que à primeira vista pode parecer uma novidade no Projeto *Chicos* quando comparada às demais, não se configura como uma novidade na história da arte. Conhecida por *Vênus Agachada* (figuras 75 e 76), a escultura helenística, cujo original também se perdeu, foi extremamente reproduzida posteriormente, possuindo variações e algumas continuidades. Para Havelock: “A julgar pelo número de réplicas antigas e sua longa carreira na arte posterior, a postura ajoelhada foi considerada extremamente atraente”.³¹⁹ Ademais, para a autora, essa pose configura-se como uma das reproduções

³¹⁹ HAVELOCK, Christine Mitchell. Crouching Aphrodite. In: HAVELOCK, Christine Mitchell. *The Aphrodite of Knidos and her successors: a historical review of the female nude in Greek art*. Ann Arbor,

mais “verdadeiras” de um corpo feminino, o que se deve ao “peso do corpo em forma de pera, o pêndulo dos seios, e as amplas dobras ao redor do abdômen”.³²⁰ Essa definição é compartilhada pelo historiador da arte Dericksen Brinkerhoff em seu estudo sobre o tipo da *Vênus Agachada* e suas variantes. Para o autor,

todas [as reproduções por ele estudadas] mostram uma protuberância idêntica de carne sobre o osso do quadril no contorno da parte inferior das costas. Todas possuem o mesmo abdômen pesado definido e delimitado na cintura e no quadril por vincos semelhantes.³²¹

Figura 75 – Vênus Agachada



Escultor não identificado, c. séc. I a.E.C.–séc. II E.C. Reprodução a partir de original de Doidalsas. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo do Museo Archeologico Nazionale (Nápoles). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-aweo>. Acesso em: 20 out. 2022.

Figura 76 – Vênus Agachada



Escultor não identificado (greco-romano), c. séc. I a.E.C.–séc. II E.C. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo do Mouseio Archaialogiko Rhodou. Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-axmh>. Acesso em: 20 out. 2022.

MI: University of Michigan Press, 2010. p. 80-83, p. 80. “Judging from the number of ancient replicas and its long career in later art, the kneeling posture was felt to be extremely appealing”.

³²⁰ *Ibid.*, “The heavy weight of the pear-shaped body, the pendulous breasts, and the ample rolls of flesh around the abdomen seem, perhaps, a more outspoken statement about the ripened female body than a standing figure”.

³²¹ BRINKERHOFF, Dericksen. Hypotheses on the History of the Crouching Aphrodite Type in Antiquity. *The J. Paul Getty Museum Journal*, v. 6/7, p. 83-96, 1978. p. 88-89. “All show an identical protuberance of flesh over the hipbone in the contour of the lower back. All possess the same heavy abdomen defined and bounded at waist and hip by similar creases”.

Assim como a escultura da *Vênus Calipígia*, conforme discutido no subcapítulo anterior, não se sabe ao certo quais eram os usos e as funções originais da *Vênus Agachada*, nem mesmo qual seria a posição original de seus membros. Contudo, o que importa para a presente dissertação são as leituras e os discursos produzidos sobre a pose e sobre o corpo feminino a partir da obra (como as descrições oferecidas por Havelock e Brinkerhoff, por exemplo), mas também como seus sentidos são modificados no Projeto *Chicos*, ao remeter a ela para a exposição de corpos masculinos.

Nesse sentido, Clark afirma que

A plenitude plástica de seu corpo em forma de pera encantou todos os sóis amadurecidos da arte – Ticiano, Rubens, Renoir – até os dias de hoje, e neste caso a razão é facilmente descoberta, pois este é o símbolo perfeito da fecundidade, que sente a atração da Terra, como uma fruta pendurada, mas ainda mal escondendo em sua estrutura uma fonte de energia sensual.³²²

Em sua observação da escultura e de suas variações, Brinkerhoff argumenta que, em um número considerável dessas obras, é possível perceber certas semelhanças com a *Vênus de Médici*, devido à posição de proteção da mão ou até mesmo o gesto pudico.³²³ Por sua vez, Neumer-Pfau argumenta, segundo Havelock, que sua posição, ao parecer envolver-se em si mesma, “evidencia a modéstia e a reclusão”.³²⁴ Uma leitura cruzada entre os autores pode sugerir que a sensualidade da pose se constrói também pela tentativa de encobrir-se e de esconder seu púbis do olhar do observador – uma leitura semelhante à apresentada por Salomon no subcapítulo 4.1 *Vênus Pudica*.

Das fotografias do Projeto *Chicos*, a Figura 74 é o exemplo mais significativo da presente série. Nela, Rodolfo posa com as costas arqueadas, o braço direito cobrindo parcialmente o corpo e a genitália, e seu rosto, que acompanha o movimento dos ombros, está voltado para baixo. A pose do *chico*, ao encobrir-se e esconder seu órgão sexual e parte do seu corpo, evidencia a modéstia ou reclusão da deusa em suas formas pudicas. De modo semelhante, na Figura 77, Robson também posa com as costas arqueadas por sobre seu corpo, envolto pelo braço esquerdo. Nesse caso, diferentemente

³²² CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015. p. 350. “The plastic wholeness of her pear-shaped body has delighted all the ripening suns of art – Titian, Rubens, Renoir – till the present day, and in this case the reason is easily discovered, for this is the perfect symbol of fruitfulness, feeling earth’s pull, like a hanging fruit, yet scarcely concealing in its structure a spring of sensual energy”.

³²³ BRINKERHOFF, Dericksen. Hypotheses on the History of the Crouching Aphrodite Type in Antiquity. *The J. Paul Getty Museum Journal*, v. 6/7, p. 83-96, 1978. p. 86.

³²⁴ HAVELOCK, Christine Mitchell. Crouching Aphrodite. In: *The Aphrodite of Knidos and her successors: a historical review of the female nude in Greek art*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2010. p. 80-83, p. 82. “Neumer-pfau argues that the wrapped-up pose evinces modesty and withdrawal”.

do anterior, seu órgão sexual é escondido pelo mesmo gesto de se retrair e de usar o próprio corpo para se cobrir, e, principalmente, pela opção do ângulo da fotografia, que fixa a imagem.

Figura 77 – Robson Fernandez



Fábio Lamounier, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/robson>. Acesso em: 30 out. 2022.

Há, ainda, na presente série, uma variação da modéstia que as fotografias de Rodolfo e Robson sugerem. Nesses dois casos, a pudicícia é substituída por um movimento oposto, de modo que a pose não encobre o próprio corpo e a genitália, mas os enquadra ou evidencia. Há nessas imagens, portanto, um exercício de reformulação da *Vênus Agachada*: ao posar com as pernas abertas e de frente para a câmera, além de observá-la sem cobrir-se com as mãos, as fotografias de Breno (Figuras 78 e 79) produzem uma alteração da “energia sensual” da pose, conforme descreve Clark, valendo-se do fato de ser um homem em uma pose “feminina”. A “atração da Terra” se mantém, ainda que em menor grau. O centro da narrativa da imagem não é mais o pudor do corpo que busca se esconder do espectador, mas de um corpo que se dá a ver, cujo púbis e órgão sexual se destacam. É proposto, assim, um novo olhar para uma pose, que, para tomar emprestada a discussão proposta por Salomon sobre a *Vênus de Cnido*, é construída a partir de um “estado [que não é mais] de medo e vulnerabilidade

perpétuo”.³²⁵ Com um tênis que remete à iconografia de Mercúrio, deus entre outras coisas da comunicação, o *chico*, ao invés de esconder a sua genitália, comunica-a.

Figura 78 – Breno Da Matta



Fábio Lamounier, maio 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/Breno/>. Acesso em: 20 out. 2022.

Figura 79 – Breno da Matta



Fábio Lamounier, maio 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia impressa em papel AP fosco. 23,5 cm × 17,1 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 204.

Além das Figuras 78 e 79, há ainda uma outra variação que possui certas semelhanças formais e visuais com a escultura da *Vênus Agachada*, mas que se distancia ainda mais das imagens apresentadas até então. São fotografias nas quais os *chicos* não posam completamente acorados, podendo encostar um dos joelhos em alguma superfície, como em um sofá (Figura 80) ou no chão (Figura 81). Essas duas imagens aproximam-se, portanto, da narrativa visual estabelecida nas fotografias de Breno: o pudor, o gesto e o movimento pudico são substituídos por poses ainda mais reveladoras, nas quais o corpo do *chico* não é utilizado para se encobrir. Os braços abertos de Marc e de Løe, por exemplo, contribuem para a narrativa desse corpo expandido e impudico,

³²⁵ SALOMON, Nanette. The Venus Pudica: uncovering arts history’s “hidden agendas” and pernicious pedigrees. In: POLLOCK, Griselda (ed.). *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist readings*. London: Routledge, 2005. p. 87-114, p. 99. “state of perpetual fear and vulnerability”.

além do ponto de luz que incide sobre o pênis de Marc, destacando-o.

Figura 80 – Marc Antoine



Rodrigo Ladeira, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/marc/>. Acesso em: 6 set. 2022.

Figura 81 – Lõe Ciryaco



Rodrigo Ladeira, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/loe/>. Acesso em: 6 set. 2022.

Por fim, ao pensar as reminiscências da *Vênus Agachada* no Projeto *Chicos*, sob uma ótica de que as poses são atravessadas por mudanças além das permanências, é possível estabelecer uma relação, ainda que abstrata, entre a obra e um conjunto numericamente mais expressivo de 77 fotografias, nas quais os *chicos* posam não mais acorados, mas em diferentes formas de gnuflexão (prancha XXI). Nessas imagens, além da alteração dos sentidos e dos significados produzidos, é percebida, igualmente, uma alteração das formas, gerando, assim, novas narrativas para a pose.

Se a respeito das fotografias de Breno, Marc e Lõe sustentei a possibilidade de uma revisão impudica da pose, nas Figuras 82 e 83 há duas fotografias e dois *chicos* completamente *despudicados*. O elemento provocativo, por vezes muito sutil nas fotografias do Projeto, é, nesses dois casos, levado ao extremo. Seja pelos olhos dos *chicos* voltados para cima e fitando a câmera, pelo próprio ângulo da fotografia em *plongée* – conferindo ao fotógrafo e ao observador uma posição de superioridade – ou por um voyeurismo explícito, há, nesses dois casos, uma intensa “fonte de energia sensual”, para citar Clark. Porém, se ele argumentava que pornografia e arte se tratavam

de pares antagônicos, nessas duas imagens essas barreiras são desmontadas.

É interessante perceber que, em ambos os casos, o órgão sexual dos *chicos* não se encontra aparente, sendo velado pelo corpo de Adrian e pelo ângulo de sua fotografia, e pela roupa íntima de Bruno. Contudo, se essas ausências ou encobrimentos poderiam sugerir uma aproximação da modéstia e pudicícia da *Vênus Agachada*, esse aspecto é suplantado pelos demais elementos em ambas as fotografias, como os já supracitados, e pela boca aberta de Adrian ou pela saliva que escorre da boca de Bruno. O que mais aproxima as Figuras 82 e 83 da *Vênus* é, para além da pose, o “voyeurismo permitido e posse”, retomando as discussões de Havelock. Nessas duas figuras, ao invés de um corpo feminino retraído, há dois *chicos*, dois homens cisgêneros em uma posição de dominação, afastando-se dos ideais de uma masculinidade hegemônica, viril e normativa, ao expressar uma forma de masculinidade completamente submissa.

Figura 82 – Adrian Brasil



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/adrian/>. Acesso em: 13 fev. 2023.

Figura 83 – Bruno Rodrigues



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, nov. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia impressa em papel AP fosco. 23,6 cm × 15,6 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 257.

4.5 *Vênus Reclinada*

Um dos conjuntos mais numericamente expressivo de fotografias do Projeto *Chicos* que podem ser agrupadas a partir da pose dos modelos compreende 175 ocorrências nas quais os *chicos* posam reclinados (pranchas XX-XXV). Esse tema, que, conforme aponta Clark, se popularizou durante o Renascimento a partir da obra *Vênus de Dresden*, ou *Vênus Adormecida*, de Giorgione, não possui um modelo clássico evidente, salvo algumas figuras em sarcófagos, como a Figura 84.

Figura 84 – Ariadne Belvedere, Ariadne Adormecida, Cleópatra



Escultor não identificado. Reprodução romana a partir de original helenístico, c. séc. I E.C.–séc. II E.C. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo do Musei Vaticani (Cidade do Vaticano). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-cfcf>. Acesso em: 5 maio 2023.

Dessa suposta ausência de uma sobrevivência da Antiguidade, de um modelo para a inspiração e composição da obra, Clark afirma que a *Vênus de Dresden*

ocupa quase o mesmo lugar que a *Vênus de Cnido* ocupa na escultura antiga. Sua pose é tão perfeitamente satisfatória que por quatrocentos anos os maiores pintores do nu, Ticiano, Rubens, Coubert, Renoir, até Cranach, continuaram a compor variações sobre o mesmo tema. Ao contrário da *Vênus de Cnido*, ela mesma era relativamente desconhecida, escondida no Ca' Marcello; mas as variantes de Ticiano, a *Vênus de Urbino* e a *Vênus del Pardo*, foram regiadamente famosas desde o início. Sua pose é tão calma e

inevitável que não reconhecemos sua originalidade. A Vênus de Giorgione não é antiga.³²⁶

Figura 85 – Vênus de Dresden, ou Vênus Adormecida



Giorgione (Giorgio Barbarelli da Castelfranco) e Ticiano (Tiziano Vecellio), c. 1508–1510. Dresden, Alemanha. Óleo sobre tela. 108,5 cm × 175 cm. Acervo da Gemäldegalerie Alte Meister (Dresden). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-aymu>. Acesso em: 8 nov. 2022.

Contudo, Clark omite o fato de que, apesar da suposta “originalidade” da pose criada por Giorgione, o gesto pudico da deusa presente na obra não é uma invenção do Renascimento, conforme discutido ao longo deste capítulo. Retomando seus estudos sobre a invenção do nu feminino por Praxíteles e suas variações reclinadas, apresentadas no subcapítulo *Vênus Pudica*³²⁷, Salomon afirma que

Na Vênus Adormecida de Giorgione e na Vênus de Urbino de Ticiano a Vênus pudica é reclinada, literal e metaforicamente, em termos passivos. Seu único ato é levar a mão ao púbis, novamente direcionando a atenção ao mesmo tempo que bloqueia sua visão completa. O realce no púbis é ainda mais incentivado pela técnica formal de inclinar essa parte do corpo feminino para cima e apresentando-o para a frente para que seja totalmente exibido. O corpo feminino é, assim, formalmente construído para participar do espaço

³²⁶ CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015. p. 115. “Holds almost the same place as is held in antique sculpture by the *Knidian Aphrodite*. Her pose is so perfectly satisfying that for four hundred years the greatest painters of the nude, Titian, Rubens, Coubert, Renoir, even Cranach, continued to compose variations on the same theme. Unlike the *Knidian*, she was herself relatively unknown, hidden in the Ca’ Marcello; but Titian’s variants, the *Venus of Urbino* and the *Venus del Pardo*, were royally famous from the first. Her pose is so calm and inevitable that we do not once recognize its originality. Giorgione’s *Venus* is not antique”. Grifos do autor.

³²⁷ Partindo dos pressupostos da presente dissertação nos quais as séries montadas não se pretendem como categorias encerradas em si mesma, as fotografias apresentadas e discutidas no item *Vênus Pudica*, em que os *chicos* posam reclinados, também podem ser alocadas na presente série. Desse modo, como alguns desses casos já foram analisados, essas imagens não serão repetidas aqui.

do espectador e não do ilusionismo, do espaço fictício do resto da representação. O púbis e o gesto das figuras femininas reclinadas têm, portanto, não pequena parte da mensagem das imagens, que em última análise transmite uma forma de *voyeurismo* permitido e posse.³²⁸

Desse modo, o olhar de Clark é completamente ofuscado por seu *male gaze*, ao concluir que a obra de Giorgione se comporta como outros nus da Antiguidade ao possuir uma “beleza clássica”.³²⁹ Não são considerados, assim, os motivos, compreendidos tanto como as causas e razões quanto temas recorrentes na história da arte, que o levam a tais conclusões.

As fotografias da presente série podem ser agrupadas em três variantes do mesmo tema, duas nas quais os modelos posam reclinados e de frente para as câmeras, e uma na qual os modelos posam reclinados pronados, isto é, com o ventre voltado para baixo, ou de costas para a câmera.

Como exemplo da primeira variante, a Figura 86 é a que mais se assemelha, formalmente à *Vênus de Dresden* de Giorgione, excluindo-se o gesto pudico –, Herbert repousa sobre uma mesa, tendo seu pescoço escorado por seu braço esquerdo. O *chico* não está completamente nu, mas veste um par de meias rosa e uma cueca azul, estabelecendo não só um contraste visual como um de gênero, quando se pensa que determinadas cores são ora associadas à masculinidade ora à feminilidade. Enquanto a *Vênus de Dresden* posa em um espaço aberto, um cenário idílico e bucólico, Herbert posa em um cenário interno e privado, reclinado sobre uma mobília e não uma relva. Contudo, as folhagens ao fundo de sua fotografia contribuem para uma aproximação com a obra de Giorgione em uma versão “chão de taco”³³⁰ da deusa.

³²⁸ SALOMON, Nanette. The Venus Pudica: uncovering arts history’s “hidden agendas” and pernicious pedigrees. In: POLLOCK, Griselda (ed.). *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist readings*. London: Routledge, 2005. p. 87-114, p. 104. “In the Sleeping Venus by Giorgione and Titian’s Venus of Urbino the Venus pudica is couched, literally and metaphorically, in passive terms. Her one act is to draw her hand to her pubis, again both directing attention there while blocking its full view. Accent on the pubis is further abetted by the formal technique of tipping that part of the female body up and presenting it forward so that it is fully exhibited. The female body is thus formally constructed to participate in the spectator’s space rather than in the illusionistic, fictive space of the rest of the representation. The reclining female figures’ pubis and gesture are, therefore, no small part of the pictures’ message, which ultimately conveys a form of licensed voyeurism and ownership”.

³²⁹ CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015. p. 115. “The Dresden Venus is classically beauty as any nude of antiquity”.

³³⁰ A expressão “Gay chão de taco”, que passou a ser utilizada no Brasil nas últimas décadas, é um uma categoria que intersecciona orientação sexual e classe social. A expressão se refere comumente ao sujeito homossexual masculino de classe média, morador de regiões envelhecidas e/ou gentrificadas de grandes centros urbanos, nas quais é habitual a oferta de apartamentos antigos, das décadas de 50 a 70, de média dimensão, cujo piso é geralmente feito de tacos de madeira. Outros elementos costumam caracterizar esse sujeito, como o uso de roupas específicas, geralmente floridas e coloridas, o apreço por música popular brasileira da época da ditadura, como Belchior, Caetano Veloso, Maria Bethânia, e o emprego de plantas ornamentais para decorar seu apartamento.

Figura 86 – Herbert Loureiro



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia impressa em papel AP fosco. 24,4 cm × 40,8 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 120-121.

De todo modo, diferentemente da *Vênus Adormecida* de Giorgione, Herbert posa acordado, sorrindo, consciente de que está sendo observado seja pela câmera, pelos fotógrafos ou pelo espectador. Tudo isso contribui para uma cisão dos elementos pudicos originais que o pintor renascentista teria conferido à pose, visto que, na interpretação de Salomon, “a Vênus pudica é reclinada, literal e metaforicamente, em termos passivos”.³³¹

Na Figura 87, Mario posa deitado sobre um sofá com uma composição de quadros e objetos decorativos ao fundo. O enquadramento da fotografia e o cenário constroem uma atmosfera privada, de interior, doméstica, contrastando com a própria *Vênus de Dresden* representada em um espaço público. Assim como a Figura 86, Mario observa a câmera e sorri, quebrando certa sobriedade e seriedade.

³³¹ SALOMON, Nanette. The Venus Pudica: uncovering arts history’s “hidden agendas” and pernicious pedigrees. In: POLLOCK, Griselda (ed.). *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist readings*. London: Routledge, 2005. p. 87-114, p. 104.

Figura 87 – Mario Surcan



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/mario/>. Acesso em: 8 nov. 2022.

Figura 88 – Ariel Nobre



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, dez. 2015. São Paulo, SP. Fotografia impressa em papel AP fosco. 12,8 cm × 19,4 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 51.

Um caso singular para as discussões que se apresentam neste capítulo, a Figura 88, por sua vez, retrata Ariel Nobre, um dos raros *chicos* que não se identifica como

cisgênero. Ele está reclinado sobre o chão, de frente para a câmera. Na imagem, com exceção de seu corpo e da textura do piso, não há uma profusão de elementos cenográficos, o que, somado à coloração em tons de cinza da fotografia, lhe confere um aspecto sóbrio, de modo que o foco da imagem recai justamente sobre o corpo do modelo e seus gestos.

Assim como a *Vênus de Cnido* de Praxíteles, a *Vênus de Dresden* de Giorgione, a *Vênus de Urbino* de Ticiano, ou a *Olympia* de Manet, as mãos de Ariel possuem uma centralidade na narrativa que se constrói. Contudo, diferentemente desses casos – que, segundo Salomon, constroem a Mulher, o corpo feminino sob a ótica do pudor, da vergonha, da modéstia, do sexo que deve ser escondido do olhar –, Ariel Nobre tem a mão esquerda aberta, direcionando o olhar do espectador para seu púbis, não para encobri-lo mas, ao contrário, contribuindo para uma narrativa provocativa, exibicionista e de convite ao olhar.

Ademais, a iluminação da imagem, que advém de uma janela posicionada atrás do *chico*, recorta seu corpo, enquadra e evidencia os seus seios e púbis, distanciando-se ainda mais dos padrões visuais e das normas de representação das *Vênus Pudicas*. Conforme apontado no item 4.1, compreendo que o gesto de pudor da Vênus, seu “estado de medo e vulnerabilidade perpétuo”³³², pode ser ressignificado em um contexto de gêneros e sexualidades não hegemônicas. A Figura 88 transita e questiona as fronteiras estabelecidas da masculinidade, da feminilidade e de suas representações, produzindo novos sentidos e significados não apenas para a pose, mas também para o próprio Projeto *Chicos*, posto que uma expressiva maioria dos modelos fotografados são homens cisgêneros. A fotografia de Ariel cinde os cânones dos gêneros e da história da arte, defende a existência de corpos diversos, de homens com vulvas e mulheres com pênis, e impõe que esses corpos também sejam observados e representados, inclusive em um projeto fotográfico de nudez masculina.

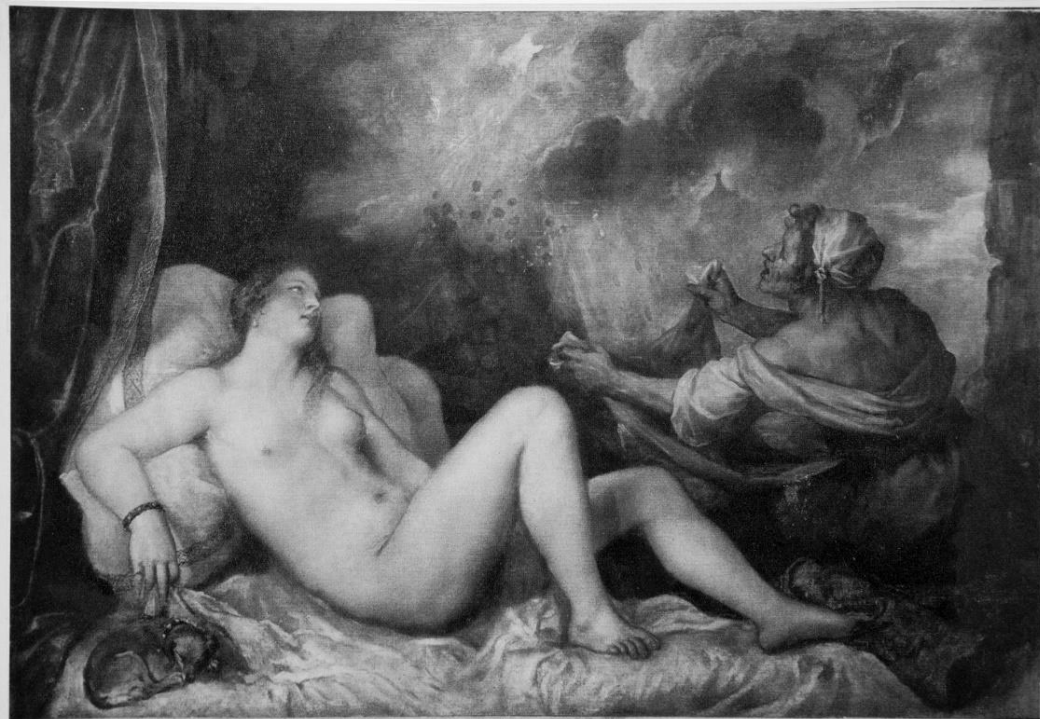
A segunda variante de poses reclinadas assemelha-se, por sua vez, a uma das reproduções de Ticiano inspirada na *Vênus de Dresden* de Giorgione, e em desenhos de Michelangelo³³³, a *Dánae*. O motivo iconográfico, que teria rendido ao pintor

³³² SALOMON, Nanette. The Venus Pudica: uncovering arts history’s “hidden agendas” and pernicious pedigrees. In: POLLOCK, Griselda (ed.). *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist readings*. London: Routledge, 2005. p. 87-114, p. 104, p. 99. “state of perpetual fear and vulnerability”.

³³³ CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015. p. 130.

renascentista ao menos cinco obras conhecidas com a mesma temática³³⁴, representa uma mortal no momento em que é estuprada e fecundada por Zeus em forma de uma chuva dourada que cai sob seu ventre.

Figura 89 – Dânae



Ticiano (Tiziano Vecellio), c. 1553. Alemanha. Óleo sobre tela. 137 cm × 200 cm. Acervo do Museu do Prado (Madri). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-bluf>. Acesso em: 8 nov. 2022.

Nessas fotografias do Projeto *Chicos*, os modelos também posam de frente para a câmera, mas com uma das pernas arqueada, cobrindo parte de seu corpo – em especial, o púbis –, um gesto de modéstia e de pudor com a excepcionalidade de ser realizado pelas pernas e não pelas mãos. Na Figura 90, por exemplo, em que Augusto posa reclinado sobre um sofá, além da genitália estar ocultada por sua perna esquerda arqueada para cima, seu rosto também se encontra praticamente velado por folhagens. O gesto pudico que se constrói por meio desses elementos é contrastado por um sorriso sutil de canto de boca, que pode sugerir certa lascividade ou malícia e que, por consequência, confronta a condição de modéstia e de pudor de sua pose

³³⁴ DETLEV, Baron von Hadeln. Another Version of the Danaë by Titian. *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 48, no. 275, p. 78-83, 1926.

Figura 90 – Augusto Paz



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, jul. 2015. São Paulo. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/augusto/>. Acesso em: 8 nov. 2022.

Figura 91 – Matheus Nobre



Rodrigo Ladeira, nov. 2015. Brasília, DF. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/matheus-3/>. Acesso em: 8 nov. 2022.

Já na Figura 91, em que Matheus posa deitado sobre um gramado, ele tem seu púbis e genitália acobertados por uma das pernas, e também pelo ângulo da imagem. Diferentemente da *Dânae*, que posa reclinada sobre uma cama, Matheus posa reclinado sobre a relva, em um cenário público – semelhante, portanto, à condição da *Vênus de Dresden*. Como na obra de Giorgione, Matheus posa com os olhos fechados, com um dos braços arqueados e levado até seu pescoço. A luz solar intensa que incide em seu corpo, além de enfatizar uma atmosfera bucólica e serena da imagem, na qual o *chico* parece ser abraçado pelo gramado, ilumina seu peito e ventre – em uma analogia à chuva dourado de Zeus que cai sobre o ventre de *Dânae*. A Figura 91 comporta-se, assim, como uma sobrevivência das duas variantes, unindo elementos tanto da *Vênus* de Giorgione quanto da *Dânae* de Ticiano.

Diferentemente das duas variantes apresentadas até então, há ainda um conjunto de fotografias que podem ser incluídas na presente série de *Vênus Reclinadas*, mas que possuem elementos formais que as diferenciam das demais. Nessas imagens os *chicos* não posam de frente para a câmera, mas estão ora pronados, como na Figura 92, ora de costas. As curvas dos corpos dos *chicos* são destacadas e contribuem para a

construção de uma narrativa na qual o erotismo, a lascividade, a provocação também recaem, sobretudo, sobre a passividade de sua pose.

Figura 92 – Daniel Kripka



Rodrigo Ladeira, 2018. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/daniel-2/>. Acesso em: 8 nov. 2022.

Na Figura 92, por exemplo, a pose de Daniel, em um ambiente íntimo como um quarto – nesse caso, na casa do próprio fotógrafo³³⁵ –, somado ao ângulo e posicionamento da câmera, enfatiza a contraposição entre as curvas de suas costas e as curvas de suas nádegas, acentuando esse aspecto mais sinuoso de seu corpo. Seu rosto, voltado para baixo e acobertado por seu braço esquerdo, contribui para a construção de uma narrativa de intimidade, mas também de pudicícia.

Em contrapartida, a Figura 93 apresenta um exemplo *despudicado* que contribui para a hipótese segundo a qual a construção dessas poses (como a *Vênus Pudica*, a *Vênus Reclinada* etc.) como poses “femininas” ou “feminilizantes”, nos discursos e tradições da história da arte, não passa de ficções. Conseqüentemente, a partir do momento em que são entendidas como tal, é possível pensar e produzir contra-ficções capazes de invalidar esses aspecto *engedrado* das poses.

³³⁵ DANIEL. In: LADEIRA, Rodrigo. *Chicos*. [S. l.], 25 maio 2018. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/daniel-2/>. Acesso em: 14 fev. 2023.

A construção de uma sensualidade a partir de uma pose que evidencia elementos “feminilizantes” e “passivos”, como é o caso da *Vênus Reclinada* conforme argumenta Havelock, conflitua, na Figura 93, com um gesto que rompe com a narrativa, produzindo novos significados. A câmera, posicionada atrás de Andrez, produz um ângulo que enquadra suas coxas e nádegas, cobertas por uma roupa íntima preta que contrasta com as demais cores do cenário, e acentua suas curvas, e o “voyeurismo permitido e posse”, para citar Havelock, do *chico* em relação ao observador.

Figura 93 – Andrez Leite



Rodrigo Ladeira, 2017. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/andrez/>. Acesso em: 8 nov. 2022.

Contudo, há uma ironia presente nessa fotografia: sua roupa íntima falha em seu propósito original, uma vez que seus testículos lhe escapam. Nesse movimento, é rompida a narrativa conferida à pose pela história da arte: não há pudicícia, modéstia ou vergonha, nem mesmo um corpo feminino. Destaca-se, assim, parte do órgão sexual compreendido como “masculino” em uma pose que foi pensada e construída na história da arte como propícia ao nu feminino. É evidente, portanto, que as formas de representação e as normas canônicas dos gêneros e da história da arte, que delimitam corpos masculinos e corpos femininos, não passam de ficções discursivas.

Uma narrativa semelhante pode ser estabelecida ao observar a Figura 94, na qual Luiz posa voltado de costas para a câmera. Nessa imagem, além do destaque à

sinuosidade de seu corpo, é destacado, também, o alongamento de suas costas e pernas, o que remeter ao gênero do nu feminino identificado por *Odaliscas*, excluindo-se os elementos orientalistas presentes nessas obras.

Figura 94 – Luiz Othavio



Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, jun. 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/luiz/>. Acesso em: 21 nov. 2022.

A aproximação visual que se estabelece, desse modo, entre a fotografia de Luiz e *A grande Odalisca* de Jean-Auguste Dominique Ingres, por exemplo, pode ser conveniente para se pensar a relação entre nus femininos e masculinos sob um olhar hegemônico. Isto se deve ao fato de que foi justamente a partir da obra do artista francês que o coletivo feminista *Guerrilla Girls* criou uma de suas mais conhecidas intervenções. Ao questionar a disparidade entre a quantidade de nus femininos no acervo do *Metropolitan Museum of Art* de Nova York e a quantidade de artistas mulheres que possuem obras no mesmo acervo, o coletivo denunciou a ausência de artistas mulheres dos circuitos tradicionais da história da arte. Ademais, também atestou proposições como as de Nanette Salomon, segundo as quais o Nu feminino, a partir do Renascimento, ocupou os espaços e a credibilidade que, na Antiguidade clássica, era conferida apenas ao Nu masculino.³³⁶

³³⁶ SALOMON, Nanette. The Venus Pudica: uncovering arts history's "hidden agendas" and pernicious pedigrees. In: POLLOCK, Griselda (ed.). *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist readings*. London: Routledge, 2005. p. 87-114, p. 91.

Figura 95 – Do women have to be naked to get into the Met. Museum?



Guerrilla Girls, 1989. [S. l.]. Impressão sobre papel. 28 cm × 71 cm. Acervo do Tate Gallery (Londres). Fonte: Tate Gallery. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793/>. Acesso em: 21 nov. 2022.

Nesse sentido, o Projeto *Chicos* não aparenta uma novidade formal para o campo, ao valer-se tanto de motivos e narrativas que já ocuparam (e ainda ocupam, mesmo que em menor grau) centralidade na disciplina da história da arte, quanto de poses e de formas também canônicas. O que torna a produção de Ladeira e Lamounier contra-hegemônica é a justaposição de corpos dissidentes, que tensionam os binarismos enrijecidos do sistema sexo/gênero e os sistemas de representação da história da arte que produzem corpos, formas e poses normalizadas seja como femininas, seja como masculinas. Desse modo, a produção de Ladeira e Lamounier configura-se como contra-hegemônica, ou *queer*, por desvelar, de forma consciente ou não, essas oposições, além de produzir sentidos e significados que ora irrompem, ora mantêm, as normas e os discursos dos campos em que se inserem.

4.6 *Vênus Anadiômena*

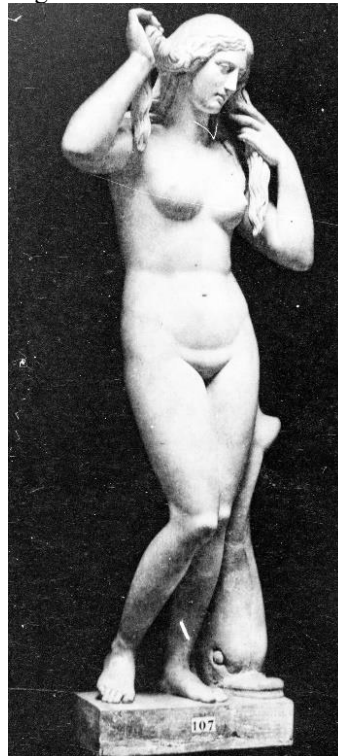
Por fim, o último conjunto de imagens a ser analisado neste capítulo não diz respeito à sobrevivência de uma pose ou um gesto, tal qual as demais séries analisadas, mas a um motivo iconográfico associado ao mito de nascimento da Vênus (pranchas XII-XIV). É possível destacar, no Projeto *Chicos*, 53 fotografias que estabelecem uma relação com o tema, por vezes de forma mais direta, por vezes mais genérica.

Figura 96 – Vênus Anadiômena



Escultor não identificado, c. séc. I a.E.C.–séc. II E.C. Reprodução a partir de um original helenístico. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo dos Musei Vaticani. Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-axpa>. Acesso em: 22 nov. 2022.

Figura 97 – Vênus Anadiômena



Escultor não identificado, c. séc. I a.E.C.–séc. II E.C. Reprodução a partir de um original helenístico. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo do Museo Torlonia, Itália. Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-axox>. Acesso em: 22 nov. 2022.

Na descrição do mito oferecida nos hinos homéricos, lê-se:

Eu cantarei a bela Afrodite, venerável de coroa de ouro, que domina as muralhas de toda a Chipre, rodeada de mar, onde a força húmida do Zéfiro que sopra a levou sobre a vaga do mar de ruído ressonante na doce espuma. As Horas de véu de ouro receberam-na com agrado, vestiram-lhe roupas

imortais, sobre a cabeça imortal puseram uma coroa bem trabalhada, bela, de ouro, nos lóbulos gravados flores de oricalco e de ouro precioso.³³⁷

Havelock argumenta que o pintor Apeles, cujo renome na Antiguidade seria comparado ao do escultor Praxíteles, seu contemporâneo, teria produzido a primeira representação do mito, e que sua obra seria replicada posteriormente em diferentes suportes e materiais.³³⁸ Contudo, de acordo com a autora, não há um consenso que defina como era o original do pintor helenista, de modo que diferentes variantes do mesmo tema foram produzidas, entre as quais destacam-se duas versões mais proeminentes: uma na qual a deusa é representada seminua já em terra (Figura 96), e outra na qual a deusa é representada completamente nua em meio às águas (Figura 97).³³⁹ Nos discursos tradicionais e canônicos da disciplina, ambas poderiam ser compreendidas, respectivamente, como uma versão *vulgar* e outra *celestial*.

Diferentemente do mito de nascimento da Vênus, na Figura 98, Tiago não aparenta ser recebido com agrado pelas Horas, uma vez que as vestes imortais da deusa são substituídas por uma rede de pesca que se emaranha sob seu corpo. Uma crítica ecológica? Um espécime capturado no mar em seu “estado natural”? Uma referência ao momento em que foi encontrada a padroeira do Brasil, Nossa Senhora Aparecida? São questões que se colocam sem respostas claras. Na imagem, a prevalência de tons escuros, do céu nublado e da cor azul constrói uma atmosfera mais fria e soturna, que contrasta com outras representações conhecidas do mito, como *O Nascimento de Vênus* de Sandro Botticelli, por exemplo. Tiago, que parece lutar para escapar da rede que o pescou, não parece ser levado, graciosamente, pelos ventos até a praia para ser recebido

³³⁷ LIMA, Célia Joaquim Silva de. *Hino homérico a Afrodite*: estudo introdutório, tradução do grego e notas. 2005. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) – Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2005. p. 155.

³³⁸ Convém apontar que é a partir das reproduções de Sandro Botticelli do Nascimento da deusa que Warburg desenvolve sua teoria da *Nachleben der Antike*. Conforme aponta o autor na apresentação de seu texto: “Este trabalho é uma tentativa de comparar os famosos quadros mitológicos *O nascimento de Vênus* e *A Primavera*, de Sandro Boticelli, com as representações correspondentes nas literaturas poéticas e na teoria da arte da época, a fim de expor o que interessava aos artistas do *Quattrocento* na Antiguidade. Assim podemos acompanhar passo a passo como os artistas e seus mentores reconhecem na ‘Antiguidade’ um modelo que exigia intensificar o movimento externo e como se apoiavam em modelos antigos quando precisavam representar elementos acessórios em movimento [*bewegts Beiwerk*] – principalmente na indumentária e nos cabelos”. WARBURG, Aby. *O Nascimento de Vênus e A Primavera* de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano. In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã*: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 3-87, p. 3.

³³⁹ HAVELOCK, Christine Mitchell. Aphrodite Anadyomene (“Rising from the Sea”). In: HAVELOCK, Christine Mitchell. *The Aphrodite of Knidos and her successors*: a historical review of the female nude in Greek art. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2010. p. 86-93.

com vestes de ouro. Pelo contrário, a imagem, a pose, os gestos produzem a sensação de que se trata de um corpo retirado do mar forçosamente, contra a sua vontade.

Figura 98 – Tiago Arrais



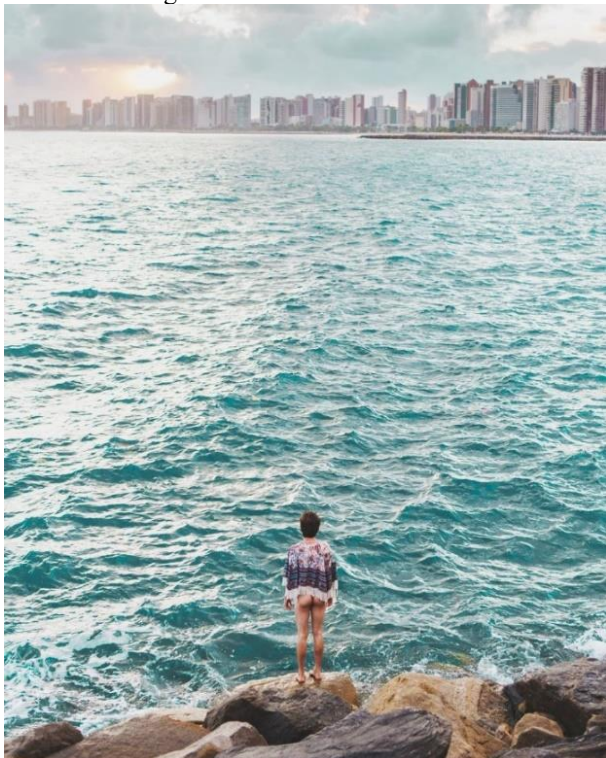
Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier, nov. 2015. Ilha de Mosqueiro, em Belém, PA. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/tiago/>. Acesso em: 22 nov. 2022.

Em contrapartida, na Figura 99, os tons frios são amenizados, seja pelo azul do mar de Fortaleza, menos escuro que o mar de Mosqueiro; seja pelo céu que, ainda que também nublado, apresenta alguns raios solares que tentam escapar às nuvens acinzentadas; seja por Getúlio, que posa vestindo uma peça colorida e ricamente estampada. De todo modo, o tom soturno da narrativa se mantém: afinal, há um imenso mar agitado que separa o *chico* da cidade ao fundo, que separa, por sua vez, um corpo dissidente das normas de gênero e sexualidade da sociedade. No poema que acompanha a fotografia, Getúlio declama:

Começa
 O mar é o mundo
 Apanho das ondas.
 Sou arrastado.
 Me devolvem diferente.
 Vejo um navio enferrujado.
 É meu lugar.
 Pulo no mar.
 A maresia rasga a pele do meu navio.
 Nado mais longe.
 O navio se colore.
 A tinta seca.
 A maresia ainda rasga a pele do meu navio.

Nado de volta e não morro na praia.
 Chego na terra.
 A areia me arranha.
 Resisto.
 Dói.
 Repete tudo.³⁴⁰

Figura 99 – Getúlio Cavalcanti



Fotógrafo não identificado, nov. 2015. Fortaleza, CE.
 Fotografia impressa em papel AP fosco. 24,3 cm × 19,4 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 156.

Figura 100 – Jack Nascimento



Fotógrafo não identificado, abr. 2016. Salvador, BA.
 Fotografia impressa em papel AP fosco. 22,5 cm × 18 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 159.

Ou seja, um trabalho hercúleo separa Getúlio da civilização e de suas normalizações, e obriga-o a provar-se constantemente, mesmo à revelia de se machucar durante o processo. Afinal, como denuncia Monique Wittig: “Os discursos que oprimem particularmente a todos nós, lésbicas, mulheres e homens homossexuais, são os que pressupõem que o fundamento da sociedade, qualquer sociedade, é a heterossexualidade”.³⁴¹

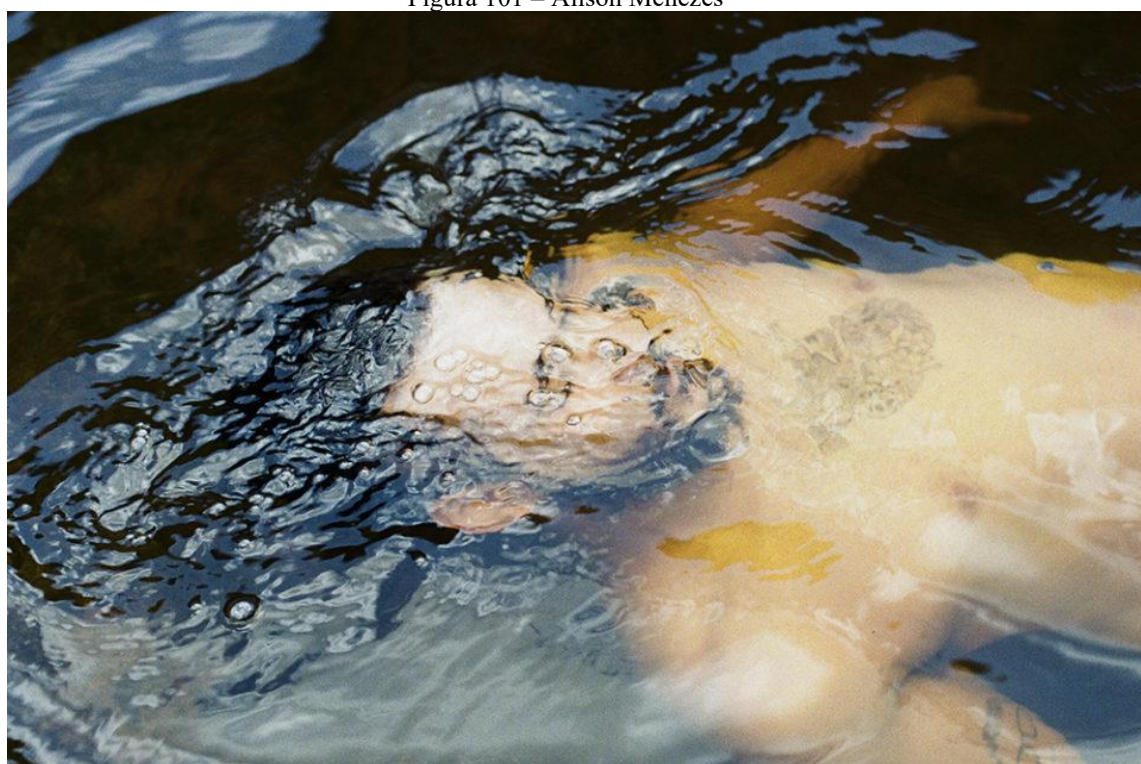
Na Figura 100, por sua vez, Jack posa em um cenário quase paradisíaco, com as brumas ao fundo chocando-se contra as rochas que formam uma piscina natural que o circunda. A posição de seu pescoço, levemente arqueado à direita, indica que o *chico* realizou uma ação no momento em que a fotografia foi produzida, o que conferiu à

³⁴⁰ CAVALCANTE, Getúlio. [Poema]. In: LADEIRA, Rodrigo; LAMOUNIER, Fábio. *Chicos: The Book*. Belo Horizonte: Edição dos Autores, 2016. p. 157.

³⁴¹ WITTIG, Monique. *O pensamento heterossexual*. Tradução de Maira Mendes Galvão. Belo Horizonte: Autêntica, 2022. p. 59.

imagem uma sensação de movimento – denunciado, principalmente, pelo balançar de seus cabelos. Em oposição à fotografia de Tiago (Figura 98), o tom soturno é substituído por outro mais iluminado, e o movimento do corpo e dos cabelos de Jack, que parecem acompanhar o movimento das ondas, diferencia-se do movimento de Tiago, que busca escapar da rede de pescas. A forte incidência da luz solar na Figura 100, que reflete no corpo do *chico* reforçando um destaque ao seu peitoral e genitália, alude, mesmo que de forma não intencional, ao ouro que é levado à deusa pelas Horas. A Figura 100, portanto, se aproxima mais de uma narrativa heroica do mito do nascimento da deusa do que os dois casos anteriores.

Figura 101 – Alison Menezes



Fotógrafo não identificado, abr. 2019. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/alison/>. Acesso em: 22 nov. 2022.

Ao invés do corpo que emerge das águas, na Figura 101, Alison posa completamente submerso, como um Narciso que, cativado por seu próprio reflexo, mergulha em direção da própria imagem – uma metáfora talvez para Ladeira e Lamounier e seu próprio Projeto *Chicos* –, ou como a própria deusa, momentos antes de ser alçada para a superfície. Nessa fotografia, diferentemente dos três casos analisados, o *chico* não posa em uma praia ou em meio ao mar, mas em um rio, distanciando-se, portanto, das descrições do nascimento da deusa. Isso não exclui, de todo modo, uma aproximação com o seu motivo, ou uma sobrevivência de suas formas

antigas; afinal, referências ao seu mito de nascimento se fazem presentes em uma série de obras e variantes posteriores – seja na *Vênus Pudica*, na *Vênus Agachada*, na *Vênus em banho*, nas quais pode ser encontrada uma série de elementos associados ao seu mito de criação.

Deste modo, a presente série inclui, também, outras fotografias que tangenciam o nascimento da deusa, apesar de que nelas os *chicos* não posam em um cenário tal qual descrito nos mitos homéricos, ou tal qual as representações produzidas a partir da obra de Apeles. Ainda assim, é preservado o elemento da água, o que as aproxima, portanto, mesmo que genericamente das narrativas e temas relacionados à deusa.

A Figura 102, por exemplo, apresenta uma cena pós-banho. Diferentemente da *Vênus Pudica*, portanto, que busca a toalha com uma de suas mãos ao perceber que está sendo observada, Fabian aparenta estar desatento ao fato de que está sendo observado. A analogia à *Vênus Anadiômena* é a mais liminar das fotografias apresentadas e analisadas nesse subcapítulo; ainda assim, a presença de determinados elementos, como sua própria toalha e o box ao fundo, aproxima-a das tradições de representar a deusa em cenas de banho ou em referência a cenas de banho.

Figura 102 – Fabian Olarte



Rodrigo Ladeira, nov. 2018. Bogotá, Colômbia. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/fabian>. Acesso em: 22 nov. 2022.

Figura 103 – Guilherme



Marcelo Alexander, out. 2015. Aracaju, SE. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/guilherme-3>. Acesso em: 22 nov. 2022.

No caso da Figura 103, por exemplo, o *chico* foi fotografado no momento em que toma um banho de mangueira. Na imagem, Guilherme parece divertir-se ao apontar o esguicho para dentro de sua cueca, conferindo-lhe um maior volume. Mesmo que a genitália do *chico* não esteja aparente na fotografia, o objeto fálico, uma prótese de gênero que ele leva em sua mão, esguicha água em direção ao seu próprio órgão sexual, o qual é alienado de sua função original. Há, na imagem, portanto, uma tensão (homo)erótica, uma comparação de tamanhos e de potência, uma “luta de espadas” na qual a prótese, posicionada acima do órgão sexual, possui um estatuto hierarquicamente superior. Parafraseando novamente Preciado, não é possível saber quem vem primeiro, se “a depressão ou o Prozac, o Viagra ou a ereção, a testosterona ou a masculinidade, a Pílula ou a maternidade, a triterapia ou a aids” – em suma, a Prótese ou o pênis, a mangueira ou a *mangueira*.³⁴²

*

Em suma, Platão, em seu *Simpósio*, ao definir a existência de duas Vênus, estabeleceu as primeiras normas de como representá-las (o que, no atravessar dos séculos, influenciaria as teorias e o olhar de intelectuais como Winckelmann ou Clark), produzindo não apenas as normas e os cânones do que seria um corpo feminino perfeito ou de um nu feminino em sua “forma ideal”, mas também produzindo esses mesmos corpos, ficções protéticas e imaginárias de gênero e de sexualidade. Como denuncia Warburg:

Firmemente convencidos de que se equivaliam aos antigos, os artistas florentinos do *Quattrocento* realizaram uma série de tentativas vigorosas de extrair formas análogas da própria vida e de transformá-las em arte à sua maneira. Se a “influência da Antiguidade” levou a uma repetição irrefletida de motivos de movimento extremamente intensificados, isso não se deve à “Antiguidade” (que subsequentemente tem inspirado outros – desde Winckelmann – a descrevê-la com igual convicção como fonte de seu oposto, da “grandeza tranquila”), mas à falta de sensatez artística por parte dos artistas plásticos.³⁴³

Consequentemente, “tendo sobrevivido, por conseguinte, o limbo ainda mal

³⁴² PRECIADO, Paul Beatriz. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 37.

³⁴³ WARBURG, Aby. *O Nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano*. In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 3-87, p. 53.

definido de uma ‘memória coletiva’”³⁴⁴, o eco e as reminiscências dessas formas e dessas normalizações no Projeto *Chicos* passaram por alterações (além das intermediações de artistas e de teóricos de outras temporalidades), de modo que essas formas, essas poses, gestos e motivos “femininos” não são utilizadas para produção de corpos femininos, mas de masculinidades, por vezes mais dissidentes do sistema sexo/gênero, por vezes menos. Se o Projeto *Chicos* pode ser interpretado como uma produção ciborgue, isso se deve à “blasfêmia” de retratar alguns corpos masculinos, cisgêneros ou não, nessas poses, com esses gestos, ou aludindo a motivos, nos quais se destacam traços, elementos e narrativas construídas discursivamente na história da arte como “feminilizantes”, questionando os padrões e as normas da masculinidade e, por consequência, da própria feminilidade. Concluo que, nesse sentido, nasce uma terceira Vênus: uma Vênus *queer*, ciborgue, transviada, a qual se vale de formas tradicionais de exhibir um corpo nu – desde as poses, gestos e formas – para propor outras leituras, outras montagens que transitam e transgridem as fronteiras claras e delimitadas do binarismo masculino-feminino, das normalizações da masculinidade hegemônica.

³⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 55.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

As dúvidas que se levantam ao finalizar uma pesquisa acadêmica não escapam ao processo de redação desta dissertação. É nesse momento que as análises – não mais do objeto de estudo, mas da própria pesquisa – iniciam a sua busca incessante por um culpado, uma referência ausente, uma metodologia castradora ou passagens traumáticas. Contudo, é em meio a esse mesmo processo turbulento que a retomada do que se construiu até então, na busca por um sentido ou por um significado, ganha o seu principal propósito: alinhar o objeto, a teoria e a metodologia a fim de compreender se, ao longo do texto, os objetivos estabelecidos nos primeiros estágios da pesquisa foram atendidos, respondidos ou ao menos tangenciados.

Com o intento de aliviar as angústias, retorno ao objetivo central desta pesquisa, apresentado na introdução: estudar a construção das ficções das masculinidades no Projeto *Chicos* por meio de seus recursos visuais à luz do conceito de sobrevivência da Antiguidade. Para cumprir esse requisito, foi necessária uma série de escolhas e montagens, desde o referencial bibliográfico até a estruturação do próprio texto, por isso, mesmo que brevemente, a retomada de alguns dos tópicos presentes nos capítulos e subcapítulos desta dissertação revela-se fundamental.

Ao longo do primeiro capítulo, “O Projeto *Chicos*: a gênese de uma pesquisa”, almejei uma contextualização da fonte/objeto de estudos. Nessas páginas iniciais, foram apresentados os responsáveis pela criação e manutenção do Projeto, bem como seus conteúdos, sua rede de colaboradores e seus meios de divulgação. É importante destacar que as relações entre criador-criação-criatura se atravessam, de modo que o *Chicos* se comporta como um resultado direto das inquietações e desejos de Fábio Lamounier e Rodrigo Ladeira (ambos homens *gays*) de expor e produzir materiais – visuais e textuais – sobre as narrativas de outros homens que também escapam às normalizações do sistema sexo/gênero. De todo modo, conforme discutido no final do primeiro capítulo, esse processo, mesmo que movido por uma militância pessoal dos fotógrafos, além de se inserir nas lógicas e redes mercadológicas neoliberais, também se insere em uma lógica discursiva e normativa, que produz os corpos e as suas narrativas. Nesse sentido, na “confissão” pela qual os *chicos* passam ao serem entrevistados e fotografados, no dizer sobre si, sobre sua sexualidade e experiências passadas, é possível estabelecer certas similaridades com a definição de biopolítica de Michel Foucault ou com a definição de sexopolítica de Paul Preciado. Porém, diferentemente dos sistemas de

produção de verdade sobre o sexo descritos pelos dois filósofos, no Projeto *Chicos* percebe-se uma particularidade: a agência dessa produção discursiva não recai no Estado, na Religião, na Escola, na Indústria Farmacêutica ou pornográfica, mas na própria militância LGBTQIA+.

A partir da descrição e contextualização da fonte/objeto de estudos da presente dissertação, ficou claro que uma apresentação do suporte teórico e conceitual também seria necessária, uma vez que o objetivo estabelecido exigia uma aproximação com teóricas e teóricos de outras áreas do conhecimento. Sendo assim, no capítulo 2, “Discussões conceituais e tensionamentos teóricos: dar nome aos *boys*”, foram discutidos e cotejados três conceitos fundamentais para o estudo do Projeto *Chicos* que se pretendeu nestas páginas.

Em um primeiro momento, partindo de temas e autores tradicionais da história da arte, busquei questionar a relação entre o *Chicos* e o conceito de *nude* tal qual teorizado por Kenneth Clark, incorporando as críticas feministas ao conceito, em específico das autoras Lynda Nead e Griselda Pollock, que questionam não apenas o *male gaze* de Clark, mas a sua perspectiva humanista e cientificista enrijecida. Nesse estágio da pesquisa, defendi que compreender a obra de Ladeira e Lamounier apenas como *nus artísticos*, um dos grandes temas da história da arte, além de soar moralista, como se invocasse certa respeitabilidade acadêmica, excluiria aspectos próprios do Projeto *Chicos*. Conseqüentemente, propus uma leitura/conceitualização da produção de Ladeira e Lamounier a partir de *nudes* – a palavra não mais em itálico, afastando-a de um simples empréstimo de um termo estrangeiro e a reconfigurando em um conceito que abrange tanto questões mais formais da própria história da arte quanto aspectos próprios ao objeto de estudo, seja pelo caráter intimista das imagens, pelo teor erótico, sexual e voyeurístico, ou pelo exagero de seus aspectos privado e particular, extrapolados para domínio/consumo público.

Esse percurso conceitual demandou outras avaliações teóricas, a discussão a respeito dos entraves entre erotismo e pornografia, que impera nas academias e na história da arte, foi um exemplo disso. Em um segundo momento, portanto, apresentei o segundo conceito fundamental para o estudo que propus: o de (pós)pornografia. Ao longo dessa discussão, partindo dos escritos da teórica e pornógrafa francesa Virginie Despentes, pude compreender que a pornografia funciona como um formador de identidades sexuais. Por sua vez, a pós-pornografia é uma resposta – de artistas, atrizes e atores pornô feministas, *queers*, dissidentes do sistema heterossexual – aos discursos

e práticas sexistas, misóginas e homofóbicas que a pornografia tradicional carrega, que configura, para Paul Preciado, um espaço de produção de “contraficções visuais capazes de questionar os modos dominantes de ver a norma e o desvio”.³⁴⁵

Sendo assim, se no final do capítulo 1 argumentei que o Projeto *Chicos* se insere numa lógica discursiva e de produção sobre o sexo, as sexualidades e os gêneros, é possível, a partir do conceito de pós-pornografia de Preciado, compreendê-lo como parte desse movimento de sujeitos e corpos que reivindicam agência em um processo que antes era fadado às instituições de regulamentação e controle. Isto é, o Projeto *Chicos* se insere numa lógica que visa produzir novos olhares para os seus próprios corpos, sexos e desejos.

Por fim, o terceiro conceito fundamental que exigiu uma apresentação e discussão mais aprofundada foi o de masculinidade. Enquanto a história das Mulheres ocupa cada vez mais espaços nos debates e produções historiográficas, uma história dos Homens – que não os tome por sujeitos universais – ainda se encontra em estágios iniciais. Com efeito, além de relacionar as discussões sobre as masculinidades no seio das pesquisas sobre gênero do século XX, em especial a partir de teóricas como Monique Wittig e Joan Scott, almejei no final do capítulo 2 uma reconstrução e estruturação do conceito de masculinidade com base em três teóricos essenciais: Raewyn Connell, James Messerschmidt e Miguel Vale de Almeida. De acordo com a autora e os autores, a masculinidade se comporta de modo semelhante a um fenômeno não monolítico, não a-histórico, mas profundamente relacional e hierarquizado e profundamente normativo – construído em oposição à feminilidade e em oposição às suas formas subordinadas de expressão. Consequentemente, ao produzirem materiais, visuais ou textuais sobre homens que escapam ao sistema sexo/gênero, Ladeira e Lamounier – além dos demais colaboradores do Projeto e os próprios *chicos* – produziram e divulgaram expressões não hegemônicas da masculinidade.

Se, conforme apresentado na Introdução, almejei produzir uma série de blasfêmias, no segundo capítulo formulei uma quimera conceitual, ou um conceito ciborgue, a partir do qual argumentei que o Projeto *Chicos* deveria ser compreendido, portanto, fundamentado nesses três conceitos cruciais. Ou seja, o Projeto *Chicos* se

³⁴⁵ PRECIADO, Paul B. Cinema e sexualidade: Azul é a cor mais quente e Ninfomaniaca. In: PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 102-105.

comporta como uma produção de *nudes pós-pornográficas de masculinidades “subversivas”*.

Contudo, apenas nomeá-lo como tal é insuficiente, de modo que uma análise mais aprofundada da fonte foi estruturada nos capítulos 3, “Os atravessamentos de gênero no Projeto *Chicos*: por uma remontagem do nu masculino” e 4, “Os atravessamentos de gênero no Projeto *Chicos*: por uma remontagem do nu feminino”.

O número expressivo de materiais produzidos por Ladeira e Lamounier – e pelos demais fotógrafos, ilustradores, colaboradores e pelos próprios *chicos* – se mostrou, desde os primeiros estágios da pesquisa, um dos maiores desafios a serem superados ao longo desse percurso. Os questionamentos sobre como trabalhar com uma fonte numericamente expressiva em um trabalho acadêmico, sem que parecesse superficial demais, subjetiva demais, *quantitativista* demais, ou enrijecida demais, atravessaram todo o processo de pesquisa e escrita desta dissertação. Foi apenas após uma série de reuniões de orientação, de conversas com colegas e professoras, que a escolha metodológica de olhar e categorizar o Projeto *Chicos* a partir de uma noção serial e quantitativa se mostrou como um dos melhores caminhos para solucionar os problemas levantados – apesar de, hoje, essa escolha soar um tanto quanto óbvia, ela nem sequer foi considerada inicialmente.

Foi a partir do contato com os trabalhos e teorizações das historiadoras Ana Maria Mauad, Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima que a presente pesquisa começou a ganhar corpo. E, surpreendentemente, foi a partir dessa opção metodológica que determinados sentidos do Projeto *Chicos* se tornaram mais explícitos. O distanciamento da obra de Ladeira e Lamounier dos circuitos tradicionais das Artes, proposto em um primeiro momento, provou ser, de fato, a cada fotografia catalogada e a cada protótipo de série iconográfica montada apenas aparente. Após a escolha pela metodologia serial, foi possível perceber que o Projeto *Chicos* não se insere somente em uma lógica discursiva e normativa da produção dos sexos e dos gêneros, mas também em uma lógica discursiva e normativa da própria história da arte e de seus cânones. Esse percurso, portanto, possibilitou perceber a relação entre as fotografias do Projeto e determinadas poses, gestos e motivos/tipos iconográficos já conhecidos da história da arte. Consequentemente, foi a partir dessa escolha metodológica que o conceito de *Nachleben der Antike* de Aby Warburg e seu *Atlas Mnemosyne* também se tornaram caros a esta pesquisa.

Desse modo, a montagem dos ensaios visuais exibidos no início dos capítulos 3 e 4, além de sua própria estruturação, inspira-se na obra do intelectual alemão ao buscar constituir uma nova forma, ciborgue ou *queer* (um exercício semelhante, portanto, ao que foi proposto por Griselda Pollock em sua abordagem feminista do *Atlas Mnemosyne*³⁴⁶). Essas pranchas, ou mesas de montagens, são de fundamental importância para a presente dissertação, uma vez que nelas se concentram o objeto de estudo, a metodologia de pesquisa e as hipóteses propostas. A montagem e a exibição dessas pranchas não cumprem a função de ilustrar ou exemplificar uma ideia; mas é justamente a partir delas que os problemas são levantados. São as pranchas que conferem, em um primeiro momento, um olhar qualitativo para o objeto, o qual, ao mesmo tempo que busca observar o todo e o que se repete, possibilita olhar também para os casos específicos. Rizomáticas e anacrônicas, essa constelação de imagens, de corpos, de gêneros e de masculinidades, contribui para a construção de um *formalismo queer* para a presente dissertação.³⁴⁷

Ao longo do capítulo três, portanto, busquei apresentar esses conflitos nas narrativas do Projeto. Por meio das análises, notei, por vezes, uma continuação e manutenção dos discursos tanto da história da arte quanto do sistema sexo/gênero, principalmente quando as séries são analisadas em seu conjunto. Contudo, quando a análise passou para o nível particular de algumas fotografias, pude perceber, também, rearranjos e cisões desses discursos normativos e tradicionais, que produzem novos sentidos do que significa “ser homem”. Essas dualidades presentes no Projeto *Chicos*, portanto, obrigam-nos a compreendê-lo nos mesmos moldes que se compreende a masculinidade a partir de Connell, Messerschmidt e Vale de Almeida: como um objeto não monolítico, que não pode ser enquadrado em categorias fixas ou enrijecidas, e que ora distende, ora perpetua discursos e visualidades normativas sobre os corpos.

Ao longo do capítulo quatro, por sua vez, busquei cotejar a produção do Projeto *Chicos* com motivos iconográficos, poses e gestos canônicos da produção do nu feminino na história da arte. Ao propor um estudo da trajetória da visualidade dessas

³⁴⁶ POLLOCK, Griselda. The Grace of Time: narrativity, sexuality and a visual encounter in the Virtual Feminist Museum. *Art History*, Berlin, v. 26, n. 2, p. 174-213, 2003.

³⁴⁷ Vale ressaltar que não são todas as imagens do Projeto *Chicos* que podem ser analisadas a partir de uma lógica da sobrevivência da Antiguidade, conforme observado na Introdução desta dissertação. A série *Hermes em repouso*, apresentada no relatório de qualificação, foi excluída posteriormente ao perceber que a relação entre a pose dos modelos e a pose da escultura não passava de uma coincidência formal, visto que a obra em questão não adquiriu o mesmo estatuto na história da arte e em seus discursos que as demais presentes nos capítulos 3 e 4. Caso fosse mantida, a relação soaria forçada, o que atesta para o fato no qual nem todas as imagens do Projeto *Chicos* se encaixam nessas lógicas e relações.

formas, argumentei que as regras e discursos sobre a produção do nu feminino, sobre as formas da Vênus excessivamente enrijecidas e binárias nas academias de Arte, passam por transformações de sentidos e significados no Projeto *Chicos*, ao apresentar e representar corpos masculinos dissidentes do sistema sexo/gênero nos mesmos moldes e formas da deusa. Consequentemente, mesmo que influenciadas por uma tradição acadêmica até mesmo conservadora, as normas de exposição desses corpos são rearranjadas: a *Vênus Pudica* que perde seu pudor; o corpo masculino que valoriza e se cativa pelas próprias nádegas, como a *Vênus Calipígia*; a sinuosidade valorizada de quadris e de ancas, como na *Vênus Esquilina*; e o próprio mito rearranjado do nascimento da deusa. São propostas novas (re)leituras da história da arte e de suas tradições e do sistema sexo/gênero, uma vez que é por meio da própria pose e de suas formas que parte considerável da crítica aos padrões visuais da masculinidade hegemônica se constrói nessas fotografias do Projeto *Chicos*.

Elenco, assim, seis pontos de conclusão para a presente pesquisa:

- ❖ Em primeiro lugar, que a quantidade produzida de materiais, visuais ou textuais, de corpos representados, de pessoas envolvidas no processo de produção do Projeto *Chicos*, garante-lhe o estatuto de um objeto *queer*, um objeto fronteiro, que atravessa as barreiras entre erotismo e pornografia, entre arte e pornografia, entre militância e consumo, entre masculinidade e feminilidade;
- ❖ Em segundo lugar, ao comparar o Projeto *Chicos* com o cânone das representações dos gêneros, percebo que a masculinidade e a feminilidade não passam de construções, ficções imaginárias, protéticas, discursivas e normativas, que podem ser remontadas e rearranjadas a partir desse olhar *queer* para os corpos, para o *corpus* e para o cânone. Se, conforme aponta Preciado, os gêneros na era Farmacopornográfica são estudados, produzidos, replicados e comercializados pelas indústrias moleculares e semiotecnológicas, a pós-pornografia, como é o caso do Projeto *Chicos*, é potente para se pensar a produção de “contraficções visuais capazes de questionar os modos dominantes de ver a norma e o desvio”³⁴⁸;

³⁴⁸ PRECIADO, Paul B. Cinema e sexualidade: Azul é a cor mais quente e Ninfomaniaca. In: PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 102-105.

- ❖ Em terceiro lugar, se a masculinidade é um fenômeno relacional e hierárquico, é possível argumentar que o Projeto *Chicos* também produz discursos normativos sobre as formas de expressão presentes em seus materiais. O Projeto *Chicos* também produz as suas formas ideais de expressão desses corpos, seus comportamentos e discursos ideais, mesmo que todos os sujeitos representados se configurem como uma forma subordinada de expressão da masculinidade, uma vez que todos escapam de alguma maneira do sistema sexo/gênero, que prevê a heterossexualidade como fator compulsório e determinante. Há, por assim dizer, uma relação dialética e cíclica no Projeto *Chicos*, entre manutenção e ruptura das masculinidades (sejam hegemônicas, sejam subversivas), de modo que a contra-hegemonia pode, por vezes, assumir o aspecto de hegemonia, e vice-versa;
- ❖ Em quarto lugar, se os temas e motivos iconográficos recorrentes na história da arte (formas sobreviventes que assombram outras temporalidades, outros suportes) por vezes assumem as mesmas características que o cânone dessa disciplina, faz-se necessário apontar que ambos não se configuram como sinônimos. Enquanto os cânones se configuram como elementos e discursos normativos, a sobrevivência proposta por Warburg busca implodir esses pressupostos enrijecidos da disciplina. O que nos resta questionar, portanto, é o quanto esses discursos produzidos por teóricos e teóricas, historiadores e críticos de arte confundem essas duas situações, conferindo às formas que sobrevivem desde a Antiguidade um estatuto canônico. Tal discussão apresentada brevemente aqui não busca ser respondida nesta dissertação, mas trata-se de uma possibilidade futura de análise e de pesquisa;
- ❖ Em quinto lugar, se conforme aponta Didi-Huberman, a forma sobrevivente “desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada”³⁴⁹, o Projeto *Chicos*, uma produção fotográfica de nudes masculinos contemporâneos pós-pornográficos, exemplifica essa proposição: um

³⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 55.

objeto *queer* no qual são envolvidos corpos dissidentes do sistema sexo/gênero, discursos e expressões normativas e subversivas da masculinidade, formas antigas, criadores e criaturas, Vênus e *chicos*, deuses e *ciborgues*. A sobrevivência dessas formas, gestos, poses e motivos no Projeto *Chicos*, portanto, contribui para as montagens e desmontagens dos gêneros e das masculinidades que, por vezes, reforça os discursos normativos da masculinidade hegemônica e de seu imaginário, por vezes produz novos olhares e novos sentidos para a produção e exibição do corpo masculino nu;

- ❖ Por fim, o sexto apontamento e o mais genérico de todos é que a presente dissertação e toda a argumentação estabelecida ao longo destas páginas não devem ser consideradas como uma leitura final sobre a obra de Ladeira e Lamounier. Há ainda uma série de caminhos e de análises possíveis que podem ser desenvolvidos, de modo que esse texto não buscou exaurir todas as possibilidades de discussão e de leituras sobre o Projeto *Chicos*, esse objeto *queer* que demandou, ao longo dessa pesquisa, um olhar também *queer*.

BIBLIOGRAFIA

Fontes

BONFIGLIOLI, Gustavo. Gustavo. [Entrevista cedida a:] Rilbert Andrade. *Chicos*. [S. l.], 1^o set. 2015. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/gustavo/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

CIPOLLA, Juno. Juno. [Entrevista cedida a:] Fabio Lamounier. *Chicos*. [S. l.], 22 fev. 2016. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/juno/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

FERNANDES, Lucas. Lucas. [Entrevista cedida a:] Fabio Lamounier. *Chicos*. [S. l.], 8 ago. 2017. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/lucas-4/>. Acesso em: 11 mar. 2023.

GUSTAVO, Gustavo. *Chicos*. [S. l.], 29 fev. 2016. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/gustavo-2/>. Acesso em: 2 mar. 2023.

LADEIRA, Rodrigo; LAMOUNIER, Fábio. *Chicos: The Book*. Belo Horizonte: Edição dos Autores, 2016.

LADEIRA, Rodrigo; LAMOUNIER, Fábio. *Chicos: Zine vol 1*. [S. l.]: Edição dos Autores, 2018.

LEAN, David. David. [Entrevista cedida a:] Fabio Lamounier. *Chicos*. [S. l.], 4 abr. 2016. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/david/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

PANON, Charlie. Charlie. [Entrevista cedida a:] Rodrigo Ladeira. *Chicos*. [S. l.], 22 fev. 2016. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/charlie/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

SANTOS, Eliude. Eliude. [Entrevista cedida a:] Rodrigo Ladeira. *Chicos*. [S. l.], 24 set. 2016. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/eliude/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

SURCAN, Mário. Mário. [Entrevista cedida a:] Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Chicos*. [S. l.], 22 ago. 2016. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/mario/>. Acesso em: 28 fev. 2023.

Bibliografia especializada

ABOUDRAR, Bruno Nassim. Exibições: a virilidade desnudada. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). *História da virilidade: a virilidade em crise? Séculos XX-XXI*. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 487-518.

ALAIR Gomes. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1531/alair-gomes>. Acesso em: 12 jan. 2023.

APOLLO. *In: HALL, James. Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. [S. l.]: Harper & Row, 1974. p. 25-29.

ARIÈS, Philippe. Reflexões sobre a história da homossexualidade. *In: ARIÈS, Philippe; BÉJIN, André (org.). Sexualidades ocidentais: contribuições para a história e para a sociologia da sexualidade*. Tradução de Lygia Araújo Watanabe e Thereza Christina Ferreira Stummer. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 77-92.

AXSON, Richard H. Wojnarowicz, David (1954-1992). *In: SUMMERS, Claude J. (ed.). The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*. San Francisco: Cleis Press Inc., 2004.

BACCHUS. *In: HALL, James. Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. [S. l.]: Harper & Row, 1974. p. 37-38.

BAECQUE, Antoine de. Projeções: a virilidade na tela. *In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). História da virilidade: a virilidade em crise? Séculos XX-XXI*. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 519-553.

BAISE-MOI. Direção de Virginie Despentes, codireção de Coralie Trinh Thi. Produção: Philippe Godeau. França: Canal+, Pan Européenne, Take One, 2000. (77 min).

BARTHES, Roland, *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Wilhelm von Gloeden [a cura di] Roland Barthes: interventi di Joseph Beuys, Michelangelo Pistoletto, Andy Warhol*. Napoli: Amelio, c. 1978.

BARTMAN, Elizabeth. Eros's Flame: Images of Sexy Boys in Roman Ideal Sculpture. *Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes*, [s. l.], v. 1, p. 249-271, 2002.

BAUBÉROT, Arnaud. Não se nasce viril, torna-se viril. *In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). História da virilidade: a virilidade em crise? Séculos XX-XXI*. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 189-220.

BEARD, Mary. *Confronting the Classics: Traditions, Adventures and Innovations*. London, UK: Profile Books, 2013.

BEARD, Mary; HENDERSON, John. *Classical Art: From Greece to Rome*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2001.

BENTO, Berenice. “Queer o quê? Ativismo e estudos transviados”. *Revista Cult*, n. 193, pp. 43- 46, 2014.

BERGER, John; BLOMBERG, Sven; FOX, Chris; DIBB, Michael; HOLLIS, Richard. *Modos de ver*. Tradução de Ana Maria Alves. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BIANCHI, Eduardo. “Manda nudes?!”: comunicação imagética dos corpos nus. *In*: CONGRESSO INTERCOM, 39., 2016, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: Intercom, 2016. Edição digital. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1114-1.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2023.

BORZELLO, Frances. *The Naked Nude*. London: Thames & Hudson, 2022.

BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRAZ, Fernando Henrique Constantino. *Projeto Chicos: coletivo participativo e construção identitária através da expressão fotográfica*. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2017.

BRINKERHOFF, Dericksen. Hypotheses on the History of the Crouching Aphrodite Type in Antiquity. *The J. Paul Getty Museum Journal*, v. 6/7, p. 83-96, 1978.

BROWN, Shelby. “Ways of seeing” Women in Antiquity: An introduction to feminism in classical archaeology and ancient Art History. *In*: KOLOSKI-OSTROW, Ann Olga; LYONS, Claire L. (ed.). *Naked Truths: Women, sexuality, and gender in classical art and archaeology*. London: Routledge, 2004. p. 12-42.

BRUNEAU, Philippe. Greek Art. *In*: DUBY, George; DAVAL, Jean-Luc (org.). *Sculpture: From Antiquity to the Middle Ages, from the eight century BC to the fifteenth century*. Hohenzollernring: Taschen, 2010. p. 30-56.

BURUCÚA, José Emílio. Aby Warburg (1866-1929): La civilización del Renacimiento, la magia, el método. *In*: BURUCÚA, José Emílio. *História, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Argentina: Fôndo de Cultura Econômica, 2003. p. 13-34.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. *In*: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 213-230.

BUTLER, Judith. Corpos que importam. *In*: BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. Tradução de Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1, 2019. p. 54-104.

BUTLER, Judith. Gender is burning: questions of appropriation and subversion. *In*: BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993. p. 121-140.

BUTLER, Judith. O parentesco é sempre tido como heterossexual? *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 21, p. 219-260, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644619>. Acesso em: 12 abr. 2023.

CAIMI, Flavia Eloisa. O que precisa saber um professor de História? *História & Ensino*, Londrina, v. 21, n. 2, p. 105-124, jul./dez. 2015.

CANTARELLA, Eva; LEAR, Andrew. *Images of Ancient Greek Pederasty: Boys were their Gods*. London, UK: Routledge, 2009.

CARVALHO, Vânia Carneiro; LIMA, Solange Ferraz de. Individuo, gênero y ornamento en los retratos fotográficos, 1870-1920. *In*: ROCA, Lourdes; AGUAYO, Fernando (ed.). *Imágenes e Investigación Social*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, 2004. v. 1. p. 271-291.

CHADWICK, Whitney; COURTIVRON, Isabella. *Significant Others: Creativity & Intimate Partnership*. London: Thames & Hudson, 2018.

CHARTIER, R. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601>. Acesso em: 12 abr. 2023.

CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015.

CONNELL, Robert [Raewyn] W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. Tradução de Felipe Bruno Martins Fernandes. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100014>. Acesso em: 11 abr. 2023.

CORNEJO, Giancarlo. Por uma pedagogia queer da amizade. Tradução de Juliana Frota da Justa Coelho. *Áskesis*, v. 4, n. 1, p. 130-142, 2015.

COURTINE, Jean-Jacques. Robustez na cultura: mito viril e potência muscular. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). *História da virilidade: a virilidade em crise? Séculos XX-XXI*. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 554-577.

DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Tradução de Márcia Bechara. São Paulo: n-1, 2016.

DETLEV, Baron von Hadeln. Another Version of the Danaë by Titian. *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 48, n. 275, p. 78-83, 1926.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Prefácio: O saber-movimento (o homem que falava com borboletas). In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Contraponto, 2013. p. 17-28.

DONAVON, Catherine; HEAPHY, Brian; WEEKS, Jeffrey. *Same sex intimacies: Families of choice and other life experiments*. London/New York: Routledge, 2001.

DOVER, Kenneth. *Greek Homosexuality: Updated and with a new Postscript*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.

DOYLE, Jennifer. Queer Wallpaper. In: PREZIOSI, Donald (ed.). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press, 2009. p. 391-401.

ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Tradução de Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

FABRIS, Annateresa. Atestados de presença: a fotografia como instrumento científico. *Locus: Revista de História, Juiz de Fora*, v. 8, n. 1, p. 29-40, 2002.

FERENCZI, Sándor. *First Contributions to Psycho-Analysis*. London/New York: Karnarc, 2002.

FOUCAULT, Michel. De l'amitié comme mode de vie. [Entrevista concedida a:] R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux. *Gai Pied*, n. 25, p. 38-39, avril 1981.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. Las Meninas. *In*: FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 3-21.

FRASER, Nancy. Feminismo, capitalismo e a astúcia da história. Tradução de Anselmo da Costa Filho e Sávio Cavalcante. *In*: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 25-46.

GANHITO, Lídia Cesaro Penha. *Corpos artistas: práticas colaborativas de modelo vivo em contra-ataque*. 2021 Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2021.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. *In*: GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, sinais: Morfologia e História*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 41-93.

GODOY, Fabrício Sparvoli. *Homens entre homens: um estudo das categorias masculinas no Satyricon, de Petrônio*. 2022. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

GRAHAM, Mark. Homoeroticism. *In*: FLOOD, Michael *et al.* (ed.). *International encyclopedia of men and masculinities*. London: Routledge, 2007. p. 306-310.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. Tradução de Tomaz Tadeu. *In*: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*, Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 157-210.

HASKELL, Francis; PENNY, Nicholas. *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*. London: Yale University Press, 1998.

HAVELOCK, Christine Mitchell. Plato and Winckelmann: Ideological bias in the history of Greek art. *Source: Notes in the History of Art*, New York, v. 5, n. 2, p. 1-6, Winter 1986.

HAVELOCK, Christine Mitchell. *The Aphrodite of Knidos and her successors: a historical review of the female nude in Greek art*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2010.

HOANG, Nguven Tan. The Resurrection of Brandon Lee: The Making of a Gay Asian American Porn Star. *In*: WILLIAMS, Linda (ed.). *Porn studies*. Chicago: Duke University Press, 2004. p. 223-270.

HOMOEROTISMO. In: AULETE, Caldas. *Aulete digital*: dicionário contemporâneo da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Lexikon, [20--]. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/homoerotismo>. Acesso em: 14 dez. 2020.

HURWIT, Jeffrey M. *The art and culture of early Greece, 1100-480 B.C.* Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.

HURWIT, Jeffrey M. The Kritios Boy: discovery, reconstruction, and date. *American Journal of Archaeology*, New Haven, v. 93, n. 1, p. 41-80, Jan. 1989.

JONES, Amelia; SILVER, Erin. História da arte feminista queer, uma genealogia imperfeita, 2016. In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). *Histórias da sexualidade*: antologia. São Paulo: Masp, 2017. p. 240-271.

KARSCH-HAACK, Ferdinand. *Das gleichgeschlechtliche Leben der Naturvölker.* München: E. Reinhardt, 1911.

KOLOSKI-OSTROW, Ann Olga; LYONS, Claire L. Naked Truths about Classical Art. In: KOLOSKI-OSTROW, Ann Olga; LYONS, Claire L. (ed.). *Naked Truths: Women, sexuality, and gender in classical art and archaeology.* London: Routledge, 2004. p. 1-11.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história.* São Paulo: Ateliê, 2014.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo.* São Paulo: Ateliê, 2014.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica.* São Paulo: Ateliê, 2016.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. Tradução de Susana Bornéo Funck. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais.* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 121-155.

LAURETIS, Teresa de. Teoria queer, 20 anos depois: identidade, sexualidade e política. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais.* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 397-409.

LEDDICK, David. *The Male Nude.* Hohenzollernring: Taschen, 2010.

LIMA, Célia Joaquim Silva de. *Hino homérico a Afrodite*: estudo introdutório, tradução do grego e notas. 2005. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) – Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2005.

LORDE, Audre. Não existe hierarquia da opressão. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais.* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 235-236.

LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogia das sexualidades*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MADI DIAS, Diego. A aliança enquanto drama: est/ética da masculinidade no contexto de uma economia afetiva uxorilocal (Guna, Panamá). *Mana*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 77-108, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/hWcgbKM57Y5QdYXcPpWvsrx/?lang=pt>. Acesso em: 12 abr. 2023.

MADI DIAS, Diego. O parentesco transviado, exemplo Guna (Panamá). *Sexualidad, Salud y Sociedad*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 25-51, ago. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sess/a/HhpLHwD6zwtN9W8Jpj9nzSz/?lang=pt#>. Acesso em: 12 abr. 2023.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 133-174, jan./jun. 2005.

MCINTOSH, Mary. The Homosexual Role. *Social Problems*, [s. l.], v. 16, n. 2, p. 182-192, 1968.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Transcrição, textualização e transcrição. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de História Oral*. São Paulo: Loyola, 2005. p. 195-203.

MISKOLCI, Richard. Pânicos morais e controle social: reflexões sobre o casamento gay. *cadernos Pagu*, Campinas, n. 28, p. 101-128, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644798>. Acesso em: 12 jan. 2023.

MITCHELL, W. J. T. Beyond comparison: Picture, text and method. In: MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1995. p. 83-107.

NEAD, Lynda. *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, London/New York: Routledge, 2001.

NEAD, Lynda. The Female Nude: Pornography, Art, and Sexuality. *Signs*, v. 15, n. 2 p. 324-325, Winter 1990.

OSBORNE, Robin. Men without Clothes: Heroic Nakedness and Greek Art. *Gender & History*, v. 9, n. 3, p. 504-528, Nov. 1997.

OWENS, Craig. Representation, Appropriation, and Power. In: OWENS, Craig. *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1992. p. 88-113.

OWENS, Craig. The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism. In: PREZIOSI, Donald (ed.). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press, 2009. p. 335-351.

PARIS is burning. Direção e produção de Jennie Livingston. Burbank: Miramax Home Entertainment, 1990. Documentário. (71 min).

PERVERSÃO. In: LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 341-344.

PLATÃO. *Lysis. Symposium. Gorgias*. Traduzido por W. R. M. Lamb. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

POLLOCK, Griselda. *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive*. Abingdon: Routledge, 2007.

POLLOCK, Griselda. Firing the canon. In: POLLOCK, Griselda. *Differencing the canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London/New York: Routledge, 1999. p. 1-38.

POLLOCK, Griselda. The Grace of Time: narrativity, sexuality and a visual encounter in the Virtual Feminist Museum. *Art History*, Berlin, v. 26, n. 2, p. 174-213, 2003.

PRECIADO, [Paul] Beatriz. Biopolitique à l'ère du capitalisme pharmacopornographique. *Chimères*, Paris, v. 74, n. 3, p. 241-257, 2010.

PRECIADO, [Paul] Beatriz. Lixo e Gênero. Mijar/Cagar. Masculino/Feminino: Silenciosamente, a arquitetura opera como a mais discreta e efetiva das “tecnologias de gênero”. Tradução de Ana Abril. *seLecT*, São Paulo, v. 7, n. 38, p. 56-59, mar./abr./maio 2018. Disponível em: <https://www.select.art.br/lixo-e-genero-mijar-cagar-masculino-feminino/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

PRECIADO, Paul B. Activismo postporno. *El Mundo*, Madrid, 18 abr. 2015. Cultura. Disponível em: <https://www.elmundo.es/cultura/2015/04/18/552e788222601da62d8b458c.html>. Acesso em: 12 jan. 2023.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual: políticas subversivas de identidade sexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1, 2014.

PRECIADO, Paul B. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. Tradução de Cleiton Zóia Münchow e Viviane Teixeira. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 421-430.

PRECIADO, Paul B. Museu, lixo urbano e pornografia. Tradução de Bryan Willian Axt. *Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 8, p. 20-31, nov. 2017-abr.2018. Disponível em: <https://>

periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/23686/15518. Acesso em: 12 jan. 2023.

PRECIADO, Paul B. *Pornotopia: An essay on Playboy's Architecture & Biopolitics*. New York: Zone Books, 2014.

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

PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

RIDGWAY, Brunilde Sismondo. A Story of Five Amazons. *American Journal of Archaeology*, New Haven, v. 78, n. 1, p. 1-17, 1974.

RIDGWAY, Brunilde Sismondo. The Laokoon's continuing story. *Journal of Roman Archaeology*, [s. l.], v. 14, p. 566-570, 2001. Resenha da obra: BRILLIANT, Richard. *My Laocoön: Alternative Claims in the Interpretation of Artworks*. Berkeley: University of California Press, 2000.

RODAS, Diego. *Fluid solúvel em arte: um estudo sobre gênero e antropomorfologia aplicado à fotografia, moda, arte e design gráfico*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Visual | Design) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

RODRIGUES, Silvia Aguião. *Fazer-se no "Estado": uma etnografia sobre o processo de constituição dos "LGBT" como sujeitos de direitos no Brasil contemporâneo*. 2014. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução de Constança Egredas. São Paulo: Senac, 2009.

RUBIN, Gayle. O tráfico de mulheres: notas sobre a "economia política" do sexo. In: RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2017. p. 9-61.

RUBIN, Gayle. Pensando o sexo. In: RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2007. p. 63-128.

SALOMON, Nanette. Making a world of difference: Gender, asymmetry, and the Greek nude. In: KOLOSKI-OSTROW, Ann Olga; LYONS, Claire L. (ed.). *Naked Truths: Women, sexuality, and gender in classical art and archaeology*. London: Routledge, 2004. p. 197-219.

SALOMON, Nanette. The Venus Pudica: uncovering arts history's "hidden agendas" and pernicious pedigrees. In: POLLOCK, Griselda (ed.). *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist readings*. London: Routledge, 2005. p. 87-114.

SANTOS, Raissa Monteiro dos. *O corpo nos anúncios do Mappin (1931-1945)*. 2017. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SASSO, Wesley Carvalho. *Masculinidades plurais: um estudo sobre homens dissidentes de gênero e sexualidade no Projeto "Chicos"*. 2018. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

SASSO, Wesley Carvalho; SANTOS, Marinês Ribeiro dos. O cu em foco: uma abordagem sobre o ânus como objeto de desejo sexual nas fotografias homoeróticas do Projeto "Chicos". In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 11.; CONGRESSO MUNDOS DE MULHERES, 13., 2017, Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: UFSC, 2017. p. 1-10. Disponível em: http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1518011335_ARQUIVO_CUemfoco.pdf. Acesso em: 12 jan. 2023.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Bethânia Ávila. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 49-81.

SHAMOON, Deborah. Office Sluts and Rebel Flowers: The Pleasures of Japanese Pornographic Comics for Women. In: WILLIAMS, Linda (ed.). *Porn studies*. Chicago: Duke University Press, 2004. p. 77-103.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. Inside/Out. In: SOLOMON-GODEAU, Abigail. *Photography after photography: Gender, Genre, History*. Durham-London: Duke University Press, 2017. p. 10-26.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SORABELLA, Jean. A Satyr for Midas: The Barberini Faun and Hellenistic Royal Patronage. *Classical Antiquity*, Berkeley, v. 26, n. 2, p. 219-248, Oct. 2007.

SUBLIMAÇÃO. In: LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário de psicanálise*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 494-497.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. *Senhores de si: uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa: Etnográfica Press, 1996.

VENUS. In: HALL, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. [S. l.]: Harper & Row, 1974. p. 318-320.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ubu, 2017. p. 147-199.

WARBURG, Aby. A profecia da Antiguidade pagã em texto e imagem nos tempos de Lutero. In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organização de Leopoldo Waizbort e tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 129-198.

WARBURG, Aby. *Mnemosyne: o Atlas da Imagem: Introdução*. In: WARBURG, Aby. *A presença do Antigo*. Organização e tradução de Cássio Fernandes. Campinas: Editora Unicamp, 2018. p. 217-230.

WARBURG, Aby. *O Nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano*. In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 3-87.

WESTON, Kath. *Families We Choose: Lesbians, Gays, Kinship*. New York: Columbia University Press, 1991.

WILLIAMS, Linda. A Provoking Agent: The Pornography and Performance Art of Annie Sprinkle. *Social Text*, Durham, n. 37, p. 117-133, Winter 1993.

WILLIAMS, Linda. Skin Flicks on the Racial Border: Pornography, Exploitation, and Interracial Lust. In: WILLIAMS, Linda (ed.). *Porn studies*. Chicago: Duke University Press, 2004. p. 271-306.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *History of the Art of Antiquity*. Los Angeles: Texts & Documents, 2006.

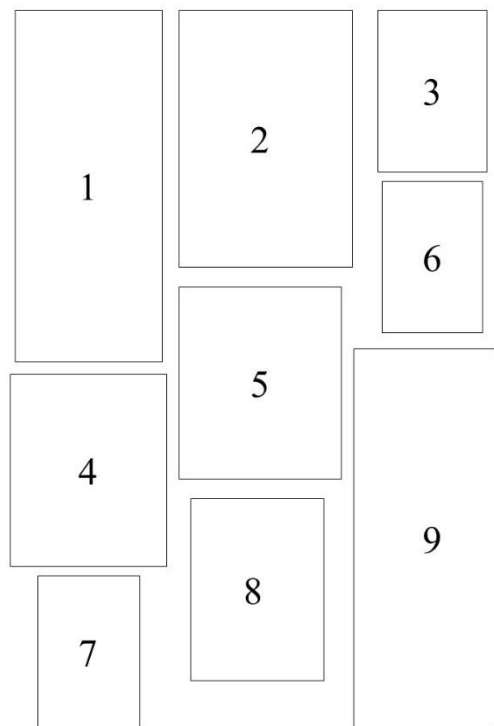
WINCKELMANN, Johann Joachim. Reflexões sobre a arte antiga [por] J. J. Winckelmann. Porto Alegre: Movimento, 1975.

WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. Tradução de Léa Sússekind Viveiros de Castro. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 83-92.

WITTIG, Monique. *O pensamento heterossexual*. Tradução de Maira Mendes Galvão. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

ANEXO A – LEGENDAS DAS PRANCHAS

Prancha I



1. Escultor não identificado. *Kouros de Tenea*, c. 560-550 a.E.C. Encontrado na cidade antiga de Tenea, Grécia. Escultura em mármore. Acervo da Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek (Munique). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-bfhl>. Acesso em: 29 nov. 2022.

2. Fábio Lamounier. *Matheus Leonardo*, nov. 2015. Brasília, DF. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/matheus-2/>. Acesso em: 11 jan. de 2023.

3. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Ariel Nobre*, dez. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/ariel/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

4. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Dan Napoleone*, dez. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia impressa em papel AP fosco. 26,5 cm × 21 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 46.

5. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Junior*, dez. 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/junior/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

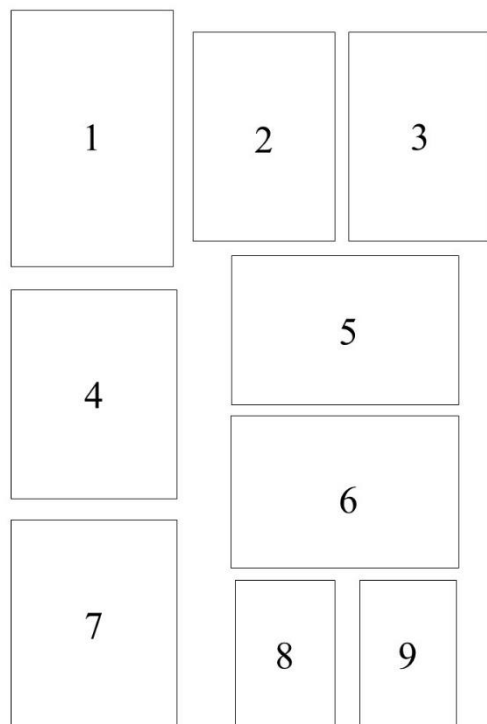
6. Rodrigo Ladeira. *Antonio*, c. dez. 2018. Rio de Janeiro, RJ. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/antonio/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

7. Rilbert Andrade. *Jorge*, c. out. 2015. Goiânia, GO. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/jorge-2/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

8. Fábio Lamounier. *João Vital*, abr. 2016. Fortaleza, CE. Fotografia impressa em papel AP fosco. 24,5 cm × 18 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 53.

9. Escultor não identificado. *Kouros de Munique*, c. 540-530 a.E.C. Escultura em mármore. [S. l.]. Acervo da Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek (Munique). Fonte: Wikimedia commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:M%C3%BCchner_Kouros_Glyptothek_Munich_169.jpg. Acesso em: 12 abr. 2023.

Prancha II



1. Escultor não identificado. *Estátua de Kouros*, c. 590-580 a.E.C. Ática, Grécia. Escultura em mármore. Acervo do The Metropolitan Museum of Art (Nova York). Fonte: The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/253370>. Acesso em: 12 abr. 2023.

2. Rodrigo Ladeira, Fábio Lamounier e Rilbert Andrade. *Gustavo Bonfiglioli*, dez. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/gustavo/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

3. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Mário Surcan*, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/mario/>. Acesso em: 8 nov. 2022.

4. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Lucas Fernandes*, out. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia impressa em papel AP fosco. 24,4 cm × 19,5 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 230.

5. Fotógrafo não identificado. *Francisco Cacau*, out. 2015. Fortaleza, CE/São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/cacau/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

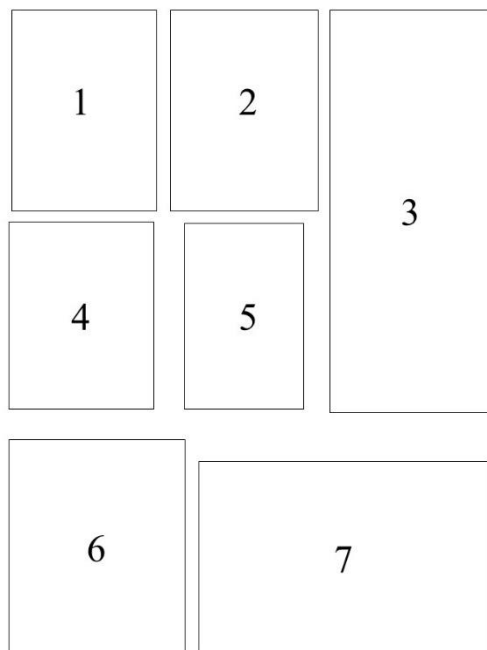
6. Rodrigo Ladeira. *Glauco Sabino*, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/glauco/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

7. Rodrigo Ladeira. *Gabriel Junqueira*, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia impressa em papel AP fosco. 20 cm × 16 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 234.

8. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Max Milliano Melo*, maio 2016. Rio de Janeiro, RJ. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/max/>. Acesso em: 2 abr. 2023.

9. Rodrigo Ladeira. *Löe Ciryaco*, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia impressa em papel AP fosco. 21,5 cm × 14,4 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 122.

Prancha III



6. Fotógrafo não identificado. *Ítalo*, nov. 2015. Caetanópolis, MG. Fotografia impressa em papel AP fosco. 22 cm × 18 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 221.

7. Thiago Lopes. *Lucas*, c. set. 2019. [S. l.]. Fotografia digital. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/lucas-3>. Acesso em: 15 fev. 2022.

1. Fotógrafo não identificado. *Pedro*, c. 2018. São Paulo, SP. Fotografia impressa. 21 cm × 15 cm. Fonte: *Chicos: Zine* vol. 1.

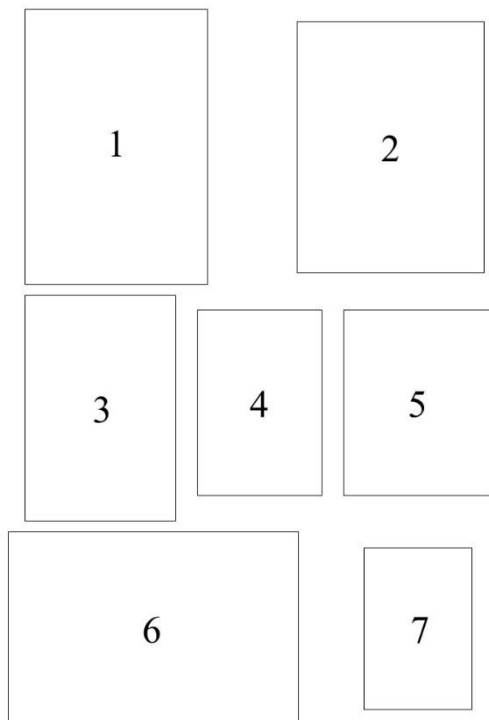
2. Fotógrafo não identificado. *Marcos Antonio Lopes*, nov. 2015. Belém, PA. Fotografia impressa em papel AP fosco. 23,5 cm × 17,4 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 103.

3. Escultor não identificado. *Kouros de Kroisos*, c. 530 a.E.C. Encontrado na cidade de Anavyssos, Grécia. Escultura em mármore. Acervo do Museu Arqueológico Nacional de Atenas. Fonte: Wikimedia commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kouros_anavissos.jpg. Acesso em: 12 abr. 2023.

4. Fábio Lamounier. *Bruno Gomes*, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia impressa em papel AP fosco. 24,5 cm × 19 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 54.

5. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Ruano Berenguel*, jul. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/ruano/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

Prancha IV



6. Rodrigo Ladeira. *Matheus Nobre*, nov. 2015. Brasília, DF. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/matheus-3>. Acesso em: 8 nov. 2022.

7. Fotógrafo não identificado. *Leandro Oliveira*, nov. 2015. Belém, PA. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/leandro-2/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

1. Crítio. *Efebo de Crítio*, c. 480 a.E.C. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo da Galeria Arcaica, Museu da Acrópole (Atenas). Fonte: Archaic Acropolis Gallery. Disponível em: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/youth-statue-kritios-boy>. Acesso em: 29 nov. 2022.

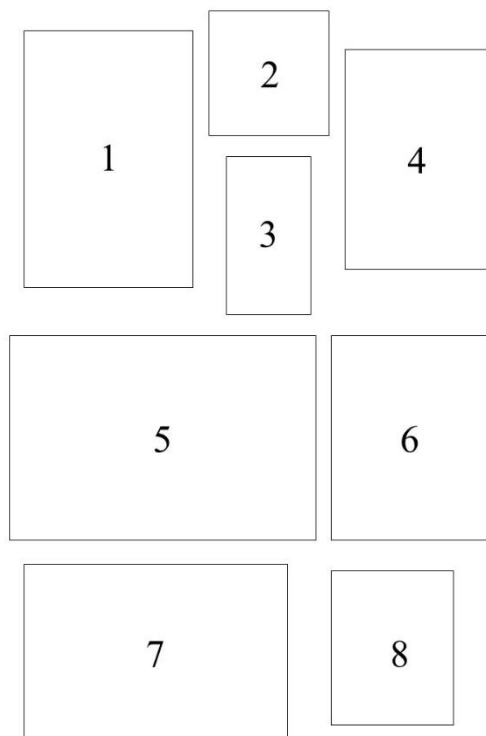
2. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Eliude Santos*, jul. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/eliude/>. Acesso em: 7 mar. 2022.

3. Fábio Lamounier. *Tiago Petit*, nov. 2015. Brasília, DF. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/petit/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

4. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Mário Luz*, mar. 2016. Brasília, DF. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/mario-2/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

5. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Augusto Paz*, jul. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/augusto/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

Prancha V



1. André Miguel. *Ricardo*, c. out. 2015. Sintra, Portugal. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/ricardo/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

2. Fábio Lamounier. *Andrey Gomes*, nov. 2015. Belém, PA. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/andrey/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

3. Rodrigo Ladeira. *Danilo Novais*, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/danilo/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

4. Fotógrafo não identificado. *Alison Menezes*, abr. 2019. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/alison/>. Acesso em: 22 nov. 2022.

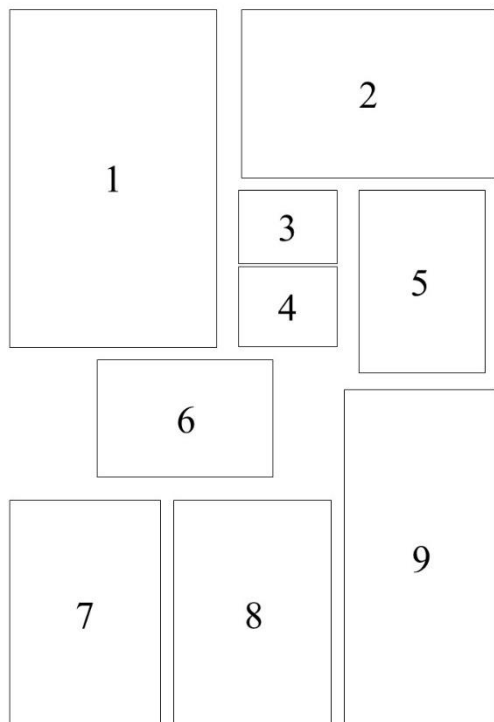
5. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Felipe da Cunha*, ago. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/felipe/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

6. Rodrigo Ladeira. *Diego Carvalho de Sá*, mar. 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia impressa em papel AP fosco. 24,5 cm × 19 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 226.

7. Rodrigo Ladeira. *Luis Pires*, maio 2015. Rio de Janeiro, RJ. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/luis/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

8. Fábio Lamounier. *Thiago Komova*, c. out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia impressa em papel AP fosco. 26,5 cm × 21 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 244.

Prancha VI



1. Escultor não identificado. *Apolo Liceu* (reprodução a partir de um original atribuído a Praxíteles), c. séc. I a.E.C.–séc. II E.C. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo da Galleria degli Uffizi (Florença). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-bfic>. Acesso em: 12 abr. 2023.

2. Rodrigo Ladeira. *Diego Carvalho de Sá*, mar. 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/diego-2/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

3. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Rodolfo Almeida*, jul. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/rodolfo>. Acesso em: 30 out. 2022.

4. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Rodolfo Almeida*, jul. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/rodolfo>. Acesso em: 12 abr. 2023.

5. Fábio Lamounier. *Pedro Ismael*, jul. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/pedro/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

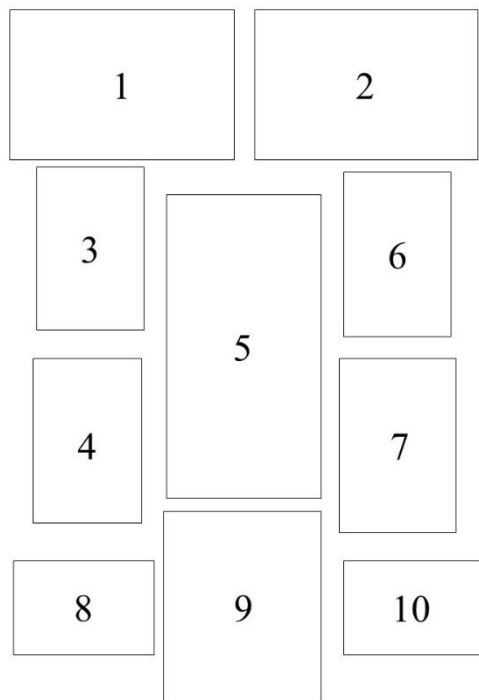
6. Fábio Lamounier. *Darwin Marinho*, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/darwin/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

7. Rodrigo Ladeira. *Danilo Novais*, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia impressa em papel AP fosco. 23 cm × 15,3 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 95.

8. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Bernardo Costa*, maio 2016. Rio de Janeiro, RJ. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/bernardo-2/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

9. Escultor não identificado. *Apolo Liceu* (reprodução a partir de um original atribuído a Praxíteles), c. séc. IV a.E.C. Encontrado em Sutri, Itália. [Material não especificado]. Acervo do Museo Nazionale Romano. Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-bfia>. Acesso em: 12 abr. 2023.

Prancha VII



1. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Raphael Rodrigues*, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia Digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/raphael/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

2. Rodrigo Ladeira. *Aloysio Ararie*, maio 2015. Rio de Janeiro, RJ. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/aloysio/>. Acesso em: 1º dez. 2022.

3. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Rodolfo Almeida*, jul. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/rodolfo>. Acesso em: 30 out. 2022.

4. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Gabriel Dutra*, fev. 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/gabriel-3/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

5. Francesco Righetti (atribuído). *Apollino of the Villa Medici*, c. 1800. [S. l.]. Escultora em bronze e mármore. Acervo da National Gallery of Art (Washington, D.C). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-bfhs>. Acesso em: 12 abr. 2023.

6. Rodrigo Ladeira. *João Wallace*, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/wallace/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

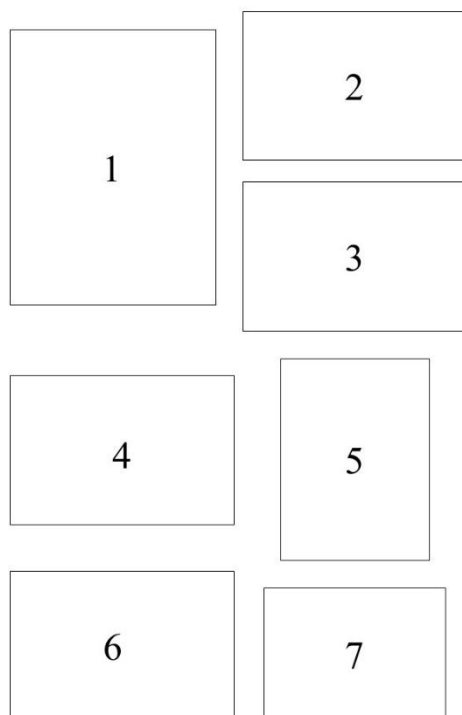
7. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Mário Surcan*, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/mario/>. Acesso em: 8 nov. de 2022.

8. Rodrigo Ladeira. *George*, c. ago. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/george/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

9. Fotógrafo não identificado. *Jorge Eduardo*, jul. 2015. São Paulo, SP. Fotografia impressa em papel AP fosco. 21,4 cm × 16,8 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 85.

10. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *João Paulo Durão*, maio 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/joao/>. Acesso em: 12 abr. 2022.

Prancha VIII



1. Escultor não identificado. *Fauno Barberini*, ou *Sátiro adormecido*, c. séc. III a.E.C.–séc. II a.E.C. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo da Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek (Munique). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-bzqn>. Acesso em: 12 abr. 2023.

2. Rodrigo Ladeira. *Matheus Nobre*, nov. 2015. Brasília, DF. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/matheus-3/>. Acesso em: 8 nov. 2022.

3. Fábio Lamounier. *Matheus Leonardo*, nov. 2015. Brasília, DF. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/matheus-2/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

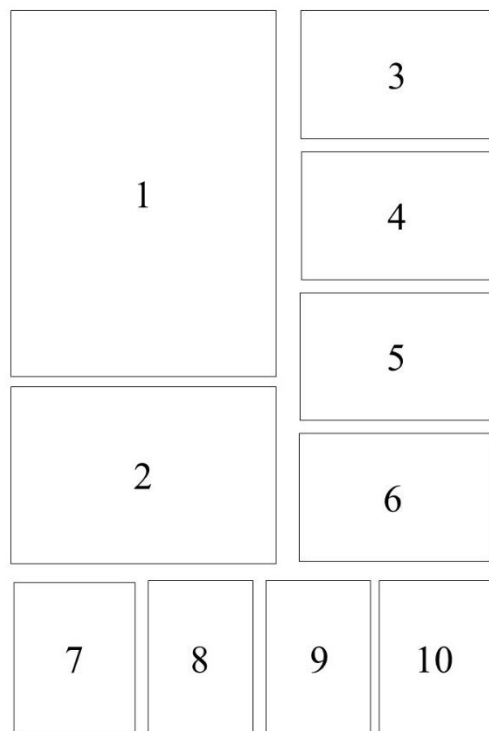
4. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *João Paulo Durão*, maio 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/joao/>. Acesso em: 12 abr. 2022.

5. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Bernardo Costa*, maio 2016. Rio de Janeiro, RJ. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/bernardo-2/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

6. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Francisco Brandão*, jun. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/francisco/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

7. Fotógrafo não identificado. *Leandro Oliveira*, nov. 2015. Belém, PA. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/leandro-2/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

Prancha IX



1. Agesandro, Atenodoro e Polidoro. *Laocoonte e seus filhos*, c. séc. I a.E.C. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo dos Musei Vaticani. Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-clay>. Acesso em: 1º mar. 2023.

2. Rilbert Andrade. *Gustavo*, c. fev. 2016. [S. l.]. Fotografia digital. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/gustavo-2//>. Acesso em: 2 mar. 2023.

3. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Victor Galuppo*, set. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/victor/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

4. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Victor Galuppo*, set. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/victor/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

5. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Victor Galuppo*, set. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/victor/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

6. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Victor Galuppo*, set. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/victor/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

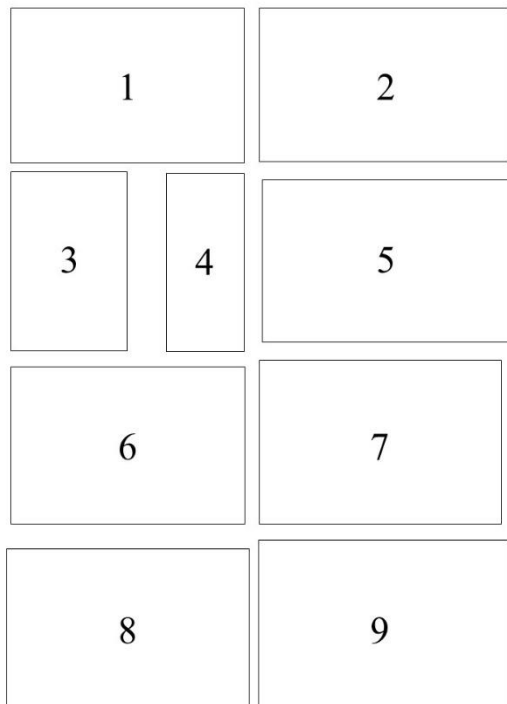
7. Fotógrafo não identificado. *André Martins*, dez. 2015. São Paulo, SP. Fotografia impressa em papel AP fosco. 24,3 cm × 20 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 64.

8. Rilbert Andrade. *Gustavo*, c. fev. 2016. [S. l.]. Fotografia digital. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/gustavo-2//>. Acesso em: 2 mar. 2023.

9. Rilbert Andrade. *Yuri*, c. out. 2015. [S. l.]. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/yuri/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

10. Fábio Lamounier e Drielle Vasconcelos. *Lázaro dos Anjos*, jul. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/lazaro/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

Prancha X



1. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Victor Galuppo*, set. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/victor/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

2. Rodrigo Ladeira. *Leandro de Carvalho*, nov. 2015. Brasília, DF. Fotografia impressa em papel AP fosco. 26,5cm × 42cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 40-41.

3. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Lukas Delfino*, mar. 2016. Brasília, DF. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/lukas/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

4. Caricaturista não identificado. *Nixon em Laocoonte*, c. 1974-1975. [S. l.]. [Material não especificado]. Fonte: SETTIS, Salvatore. La fortune de Laocoon au xx^e siècle. *Revue Germanique Internationale*, v. 19, p. 269-301, 2003. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rgi/959?lang=en#citedby>. Acesso em: 12 abr. 2023.

5. Rilbert Andrade. *Gustavo*, c. fev. 2016. [S. l.]. Fotografia digital. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/gustavo-2//>. Acesso em: 2 mar. 2023.

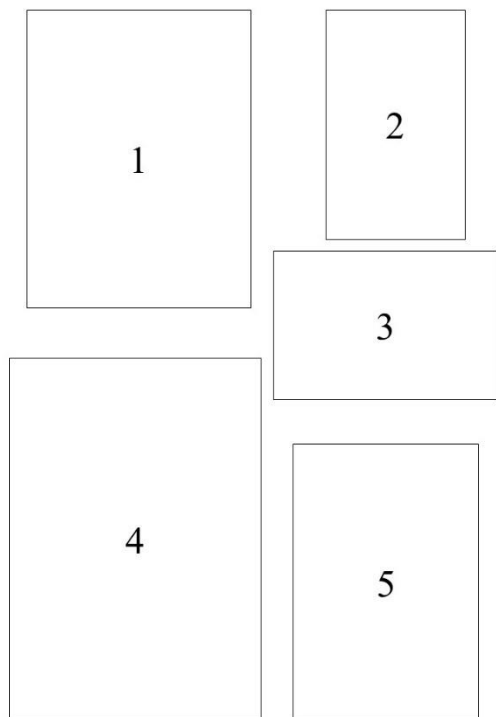
6. Rodrigo Ladeira. *Pedro Altheman*, c. set. 2018. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/pedro-2/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

7. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Victor Galuppo*, set. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/victor/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

8. Rilbert Andrade. *Gustavo*, c. fev. 2016. [S. l.]. Fotografia digital. Disponível em: <http://www.chicos.cc/los-chicos/gustavo-2//>. Acesso em: 2 mar. 2023.

9. Sol Eytinge Jr. *Scrooge Awakes*, c. 1869. [S. l.]. [Material não especificado]. Vinheta para a edição diamante de *A Christmas Carol in Prose: being a ghost story of Christmas*, de Charles Dickens, cf. DICKENS, Charles. *A Christmas Carol in Prose: being a ghost story of Christmas*, il. Sol Eytinge Jr. The Diamond Edition. Boston: Ticknor & Fields, 1869. p. 103. Digitalização de Philip V. Allingham. Disponível em: <https://victorianweb.org/art/illustration/eytinge/49.html>. Acesso em: 12 abr. 2023.

Prancha XI



1. Escultor não identificado. *Discóbolo* (reprodução a partir de um original atribuído à Miron), c. séc. II E.C. Encontrado na Vila Adriana em Tivoli, Itália. Escultura em mármore. Acervo do The British Museum (Londres). Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-43. Acesso em: 12 abr. 2023.

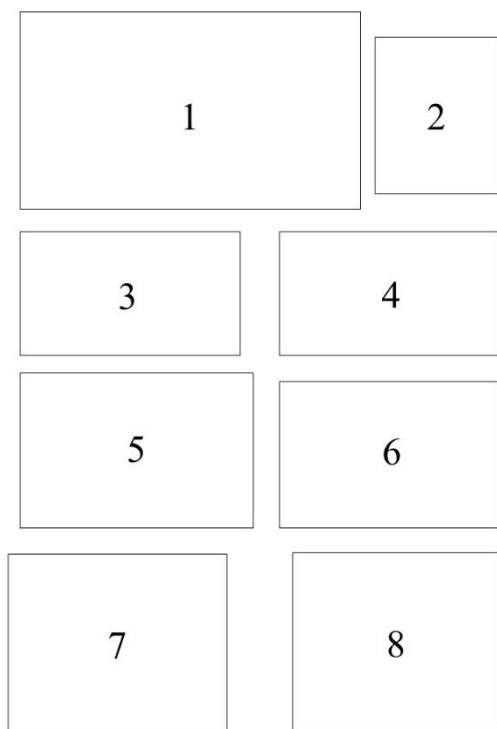
2. Escultor não identificado. *Discóbolo* (reprodução a partir de um original atribuído à Miron, restaurado como um Nióbida), c. séc. I E.C.–séc. II E.C. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo da Galleria degli Uffizi (Florença). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-crbr>. Acesso em: 12 abr. 2023.

3. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Guilherme Yazbek*, jul. 2016. São Paulo, SP. Fotografia Digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/guilherme-4>. Acesso em: 7 dez. 2022.

4. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Felipe da Cunha*, ago. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/felipe>. Acesso em: 7 dez. 2022.

5. Michelangelo. *David*, 1501-1504. Florença, Itália. Escultura em mármore. Acervo da Galleria dell'Accademia. Fonte: Wikimedia commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo%27s_David_-_right_view_2.jpg. Acesso em: 12 abr. 2023.

Prancha XII



1. Alexandre Cabanel. *O Nascimento de Vênus*, 1863. [S. l.]. Óleo sobre tela. 130 cm × 225 cm. Acervo do Musée d'Orsay (Paris). Fonte: Musée d'Orsay. Disponível em <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/naissance-de-venus-98>. Acesso em: 12 abr. 2023.

2. Fotógrafo não identificado. *Getúlio Cavalcanti*, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia impressa em papel AP fosco. 24,3 cm × 19,4 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 156.

3. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Carlos Gonzaga*, maio 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/carlos/> Acesso em: 12 abr. 2023.

4. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Carlos Gonzaga*, maio 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/carlos/> Acesso em: 12 abr. 2023.

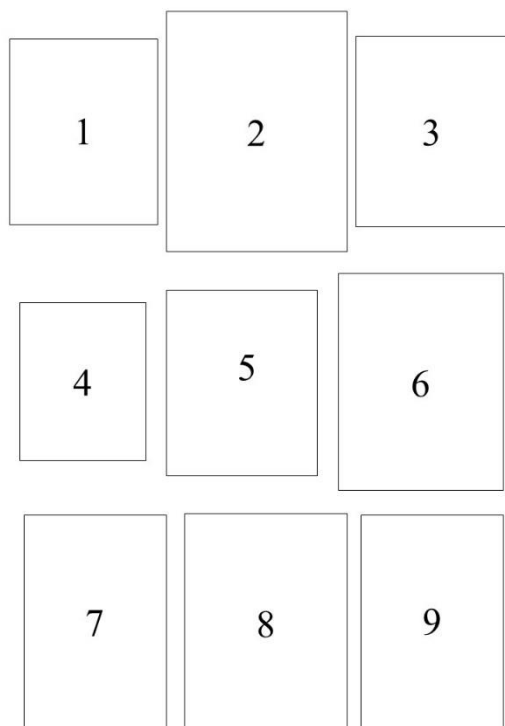
5. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Tiago Arrais*, nov. 2015. Ilha de Mosqueiro, em Belém, PA. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/tiago/>. Acesso em: 22 nov. 2022.

6. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Tiago Arrais*, nov. 2015. Ilha de Mosqueiro, em Belém, PA. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/tiago/>. Acesso em: 22 nov. 2022.

7. Fotógrafo não identificado. *Getúlio Cavalcanti*, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia impressa em papel AP fosco. 28,7 cm × 24,5 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 24-25.

8. Cornelis de Vos. *O Nascimento de Vênus*, 1636-1638. [S. l.]. Óleo sobre tela. 187 cm × 208 cm. Acervo do Museo del Prado. Fonte: Museo del Prado. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/artwork/the-birth-of-venus/d367b968-ddac-4d7d-8f2e-be5cd959e203?searchid=4e627cd1-b04d-032f-6ae8-1ce4467257e2>. Acesso em: 12 abr. 2023.

Prancha XIII



1. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Carlos Gonzaga*, maio 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia impressa em papel AP fosco. 24,6 cm × 19,6 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 114. (Gradiente *Crisped Cheese* por Folkert Gorter).

2. Ticiano (Tiziano Vecellio). *Vênus emergindo do mar* (*Venus Anadyomene*), c. 1520. [S. l.]. Óleo sobre tela. 74 cm × 56,2 cm. Acervo da Scottish National Gallery (Edimburgo). Fonte: Scottish National Gallery. Disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/8687>. Acesso em: 12 abr. 2023.

3. Fotografia não identificado. *Jack Nascimento*, abr. 2016. Salvador, BA. Fotografia impressa em papel AP fosco. 22,5 cm × 18 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 159.

4. Fotografia não identificado. *Pedro Augusto*, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia impressa em papel AP fosco. 24,6 cm × 19,5 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 160. (Gradiente *Froth* por Folkert Gorter).

5. Fotografia não identificado. *Pedro Augusto*, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia impressa em papel AP fosco. 21,5 cm × 17,5 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 161.

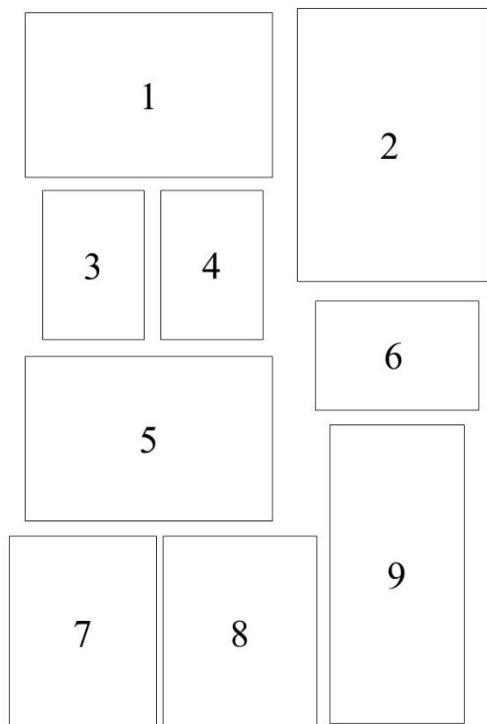
6. Fotografia não identificado. *Jack Nascimento*, abr. 2016. Salvador, BA. Fotografia impressa em papel AP fosco. 26,5 cm × 21 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 158.

7. André Miguel. *Ricardo*, c. out. 2015. Sintra, Portugal. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/ricardo/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

8. Fotografia não identificado. *Alison Menezes*, abr. 2019. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/alison/>. Acesso em: 22 nov. 2022.

9. Fotografia não identificado. *Alison Menezes*, abr. 2019. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/alison/>. Acesso em: 22 nov. 2022.

Prancha XIV



1. Marcelo Alexander. *Guilherme*, out. 2015. Aracaju, SE. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/guilherme-3>. Acesso em: 22 nov. 2022.

2. Heinrich Keller. *Vênus na concha*, 1800. [S. l.]. Escultura em mármore. Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-axjj>. Acesso em: 12 abr. 2023.

3. Marcelo Alexander. *Guilherme*, out. 2015. Aracaju, SE. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/guilherme-3>. Acesso em: 22 nov. 2022.

4. Marcelo Alexander. *Guilherme*, out. 2015. Aracaju, SE. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/guilherme-3>. Acesso em: 22 nov. 2022.

5. André Miguel. *Ricardo*, c. out. 2015. Sintra, Portugal. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/ricardo/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

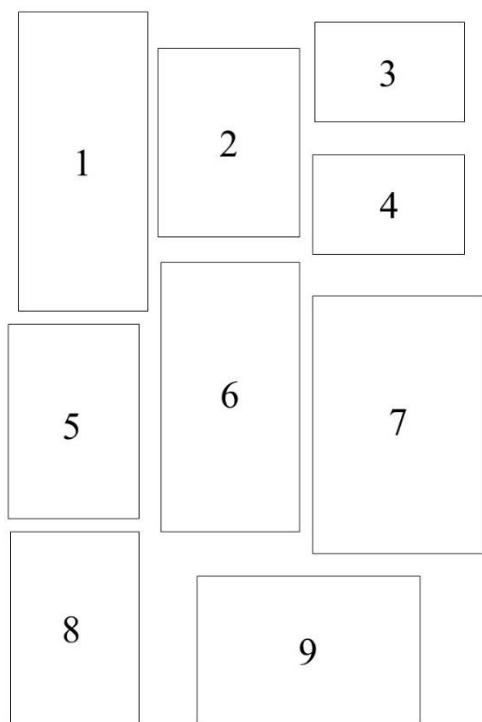
6. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Tiago Arrais*, nov. 2015. Ilha de Mosqueiro, em Belém, PA. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/tiago/>. Acesso em: 22 nov. 2022.

7. Fotógrafo não identificado. *Jorruan Almeida*, maio 2016. Rio de Janeiro, RJ. Fotografia impressa em papel AP fosco. 22,1 cm × 16,9 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 220.

8. Fotógrafo não identificado. *Gabriel Rosa*, mar. 2016. Brasília, DF. Fotografia impressa em papel AP fosco. 24,6 cm × 19,5 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 217.

9. Escultor não identificado. *Vênus Anadiômena* (reprodução a partir de um original helenístico), c. séc. I a.E.C.–séc. II E.C. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo do Museo Torlonia (Roma). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-axox>. Acesso em: 12 abr. 2023.

Prancha XV



1. Escultor não identificado. *Vênus Pudica* (tipo capitolina; reprodução a partir de um original de Praxíteles de c. IV a.E.C.), c. séc. I a.E.C.–séc. II E.C. [S. I.]. Escultura em mármore. Acervo dos Musei Capitolini (Roma). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-axab>. Acesso em: 12 abr. 2023.

2. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *André Martins*, dez. 2015. São Paulo, SP. Fotografia impressa em papel AP fosco. 24,3 cm × 18,1 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 63.

3. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Rafael Fontenelle*, jun. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/rafael/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

4. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *João Paulo Durão*, maio 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/joao/>. Acesso em: 12 abr. 2022.

5. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Lucas Fernandes*, out. 2015. Belo-Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/lucas-4/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

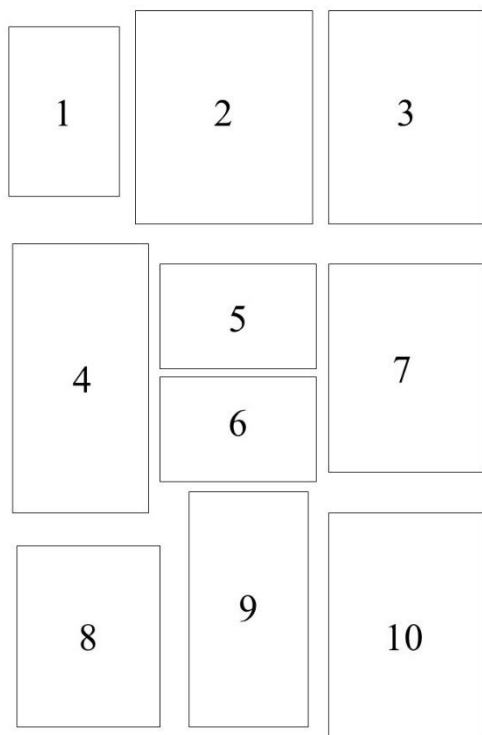
6. Escultor não identificado. *Vênus Pudica* (tipo capitolina; reprodução a partir de um original de Praxíteles de c. IV a.E.C.), c. séc. I a.E.C.–séc. II E.C. [S. I.]. Escultura em mármore. Acervo do Museo Torlonia (Roma). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-awys>. Acesso em: 12 abr. 2023.

7. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Francisco Brandão*, jun. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/francisco/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

8. Rodrigo Ladeira. *Diego Carvalho de Sá*, mar. 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/diego-2/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

9. Rodrigo Ladeira. *Löe Ciryaco*, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/loe/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

Prancha XVI



1. Fábio Lamounier. *Italo Maia*, nov. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/italo/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

2. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Junior*, dez. 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/junior/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

3. Fotógrafo não identificado. *Pedro Tavares*, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia impressa em papel AP fosco. 19,6cm × 14,8cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 192.

4. Lorenzo di Credi. *Vênus Pudica* (tipo de Médici), c. 1490. [S. l.]. [Material não especificado]. Acervo da Galleria degli Uffizi (Florença). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-axbl>. Acesso em: 12 abr. 2023.

5. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Fabiano Lira*, jul. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/fabiano/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

6. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Guilherme Poulain*, jul. 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/guilherme-2/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

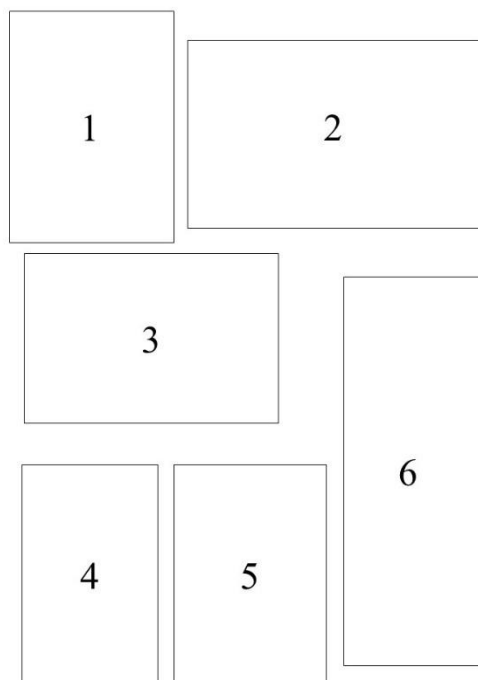
7. Rodrigo Ladeira. *Bruno Steckert*, abr. 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/bruno/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

8. Rodrigo Ladeira. *Gabriel Junqueira*, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia impressa em papel AP fosco. 20cm × 16cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 234.

9. Bartolini, Lorenzo. *Vênus Pudica* (tipo de Médici), c. séc. XIX. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo da Chatsworth House (Derbyshire). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-awvq>. Acesso em: 12 abr. 2023.

10. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Dylon Walker*, c. maio 2019. Nova York, Estados Unidos. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/dylon/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

Prancha XVII



6. Escultor não identificado. *Vênus Pudica* (tipo capitolina, corte traseiro; reprodução a partir de um original de Praxíteles de c. IV a.E.C.), c. séc. I a.E.C.–séc. II E.C. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo dos Musei Capitolini (Roma). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-awzw>. Acesso em: 12 abr. 2023.

1. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Leonardo e Sindel*, c. 2018. São Paulo, SP. Fotografia impressa. 21 cm × 15 cm. Fonte: *Chicos: Zine* vol. 1.

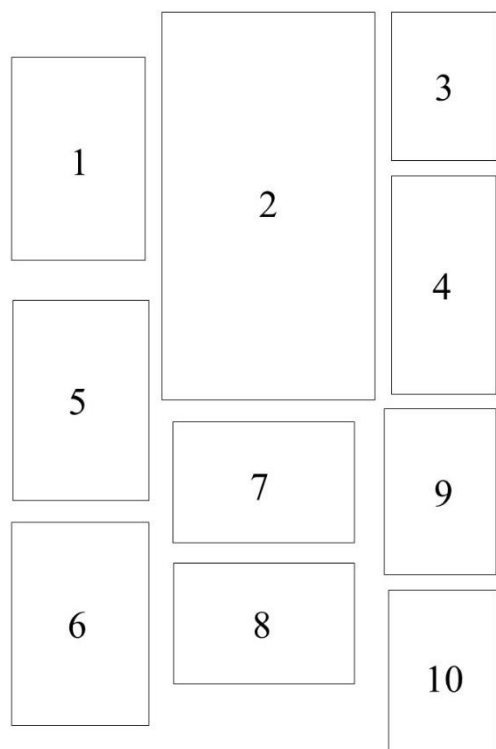
2. Sandro Botticelli. *O nascimento de Vênus*, c. 1485. [S. l.]. Óleo sobre tela. 172,5 cm × 278,5 cm. Acervo da Galleria degli Uffizi. Fonte: Galleria degli Uffizi. Disponível em: <https://www.uffizi.it/en/artworks/birth-of-venus>. Acesso em: 12 abr. 2023.

3. Fábio Lamounier. *Pedro Ismael*, jul. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/pedro/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

4. Fábio Lamounier. *João Vital*, abr. 2016. Fortaleza, CE. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/joao-2/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

5. Fotógrafo não identificado. *Matheus Dias*, jan. 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia impressa em papel AP fosco. 21,5 cm × 15,1 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 146.

Prancha XVIII



1. Rodrigo Ladeira. *Fabricio Monzani*, c. nov. 2017. [S. l.]. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/fabricio/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

2. Escultor não identificado. *Vênus Pudica* (tipo de Cnido; reprodução a partir de um original de Praxíteles de c. IV a.E.C.), c. séc. I a.E.C.–séc. II E.C. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo dos Musei Vaticani (Roma). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-awoz>. Acesso em: 12 abr. 2023.

3. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Vinicius Luiz*, jun. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/vinicius/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

4. Antonio Canova. *Vênus Pudica* (tipo de Medici), 1804-1812. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo do Palazzo Pitti (Florença). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-axbd>. Acesso em: 12 abr. 2023.

5. Rilbert Andrade. *Jazon*, c. ago. 2016. Brasília, DF. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/jazon/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

6. Rodrigo Ladeira. *Danilo Novais*, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/danilo/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

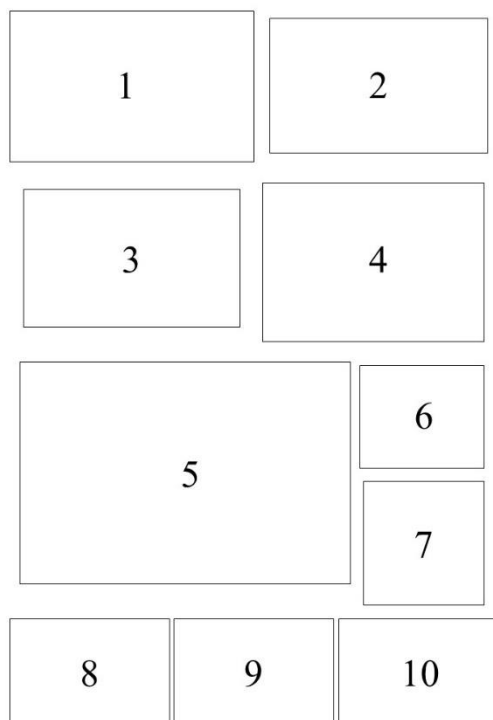
7. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Guilherme Legnani*, maio 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/guilherme/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

8. Rodrigo Ladeira. *Charlie Panon*, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/charlie/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

9. Fábio Lamounier. *Thiago Komova*, c. out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/komova/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

10. Fábio Lamounier. *Robson Fernandez*, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/robson/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

Prancha XIX



1. Ticiano (Tiziano Vecellio) e Giorgione (Giorgio Barbarelli da Castelfranco). *Vênus Adormecida*, 1508. [S. l.]. Óleo sobre tela. 108,5 cm × 175 cm. Acervo da Gemäldegalerie Alte Meister (Dresden). Fonte: Wikimedia commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giorgione_-_Sleeping_Venus_-_Google_Art_Project_2.jpg. Acesso em: 12 abr. 2023.

2. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Jorge Rodrigues*, dez. 2015. São Paulo, SP. Fotografia impressa em papel AP fosco. 26,5 cm × 42 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 135-136.

3. Rodrigo Ladeira. *Fábio Dell'Abadia*, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia impressa em papel AP fosco. 24,5 cm × 15,7 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 42.

4. Ticiano (Tiziano Vecellio). *Vênus de Urbino*, 1538. [S. l.]. Óleo sobre tela. 119 cm × 165 cm. Acervo da Galleria degli Uffizi. Fonte: Wikimedia commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tizian_102.jpg. Acesso em: 12 abr. 2023.

5. Édouard Manet. *Olympia*. 1863. [S. l.]. Óleo sobre tela. 130 cm × 190 cm. Acervo do Musée d'Orsay (Paris). Fonte: Wikimedia commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manet,_Edouard_-_Olympia,_1863.jpg. Acesso em: 12 abr. 2023.

6. Fábio Lamounier. *Italo Maia*, nov. 2015. São Paulo, SP. Fotografia impressa em papel AP fosco. 16 cm × 19,5 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 258.

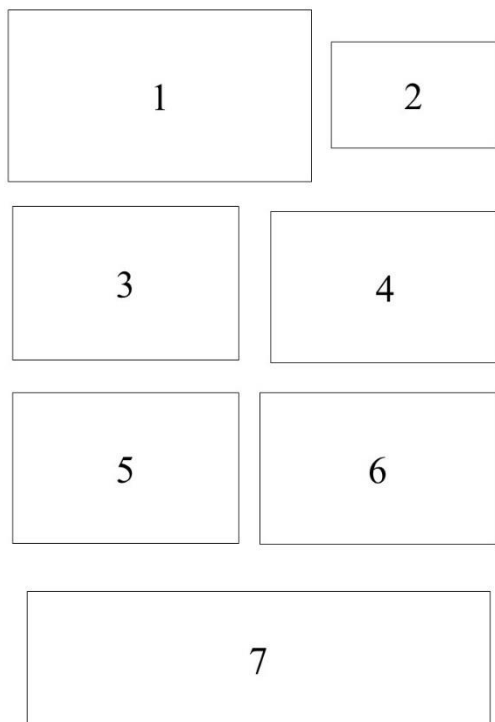
7. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Bernardo Costa*, maio 2016. Rio de Janeiro, RJ. Fotografia impressa em papel AP fosco. 20,1 cm × 18,8 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 170.

8. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Francisco Brandão*, jun. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/francisco/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

9. Rilbert Andrade. *Jazon*, c. ago. 2016. Brasília, DF. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/jazon/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

10. Rodrigo Ladeira. *Gabriel Cadete*, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/gabriel/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

Prancha XX



1. Paduan. *Vênus Reclinada*, c. séc. XV. [S. l.]. [Material não especificado]. Acervo do Kunsthistorisches Museum (Viena). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-aydz>. Acesso em: 12 abr. 2023.

2. Fotógrafo não identificado. *Clayton Policarpo*, jul. 2015. São Paulo, SP. Fotografia impressa em papel AP fosco. 18,2 cm × 19,5 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 94.

3. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Rafael Fontenelle*, jun. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/rafael/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

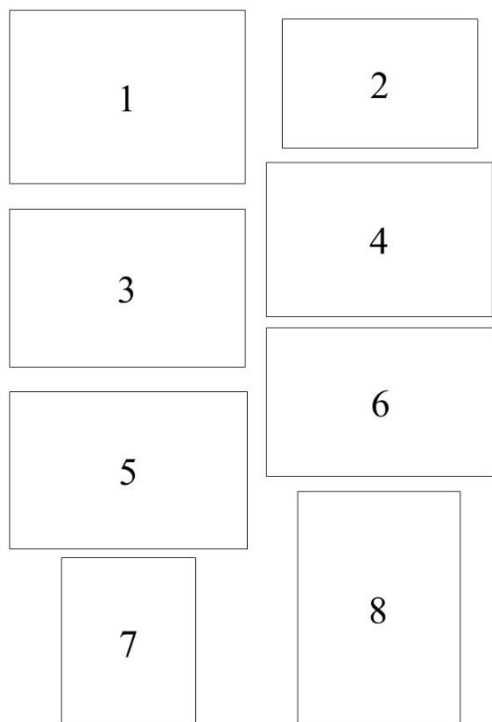
4. Rodrigo Ladeira, Fábio Lamounier e Rilbert Andrade. *Gustavo Bonfiglioli*, dez. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/gustavo/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

5. Fábio Lamounier. *Paulo Proença*, 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia impressa em papel AP fosco. 20,5 cm × 13,6 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 71.

6. Rodrigo Ladeira. *Charlie Panon*, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/charlie/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

7. Paolo Schiavo (atribuído). *Vênus brincando com Amor*, c. séc. XV. [S. l.]. Acervo desconhecido [leiloado pela casa de leilões Christie's de Nova York em 1992]. Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-ayzt>. Acesso em: 12 abr. 2023.

Prancha XXI



1. François Boucher. *Vênus Reclinada*, c. séc. XVIII. [S. l.]. Acervo desconhecido [leiloado pela casa de leilões Sotheby's de Nova York em 1989]. Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-ayee>. Acesso em: 13 abr. 2023

2. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Francisco Brandão*, jun. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/francisco/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

3. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Mário Luz*, mar. 2016. Brasília, DF. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/mario-2/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

4. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Ariel Nobre*, dez. 2015. São Paulo, SP. Fotografia impressa em papel AP fosco. 12,8 cm × 19,4 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 51.

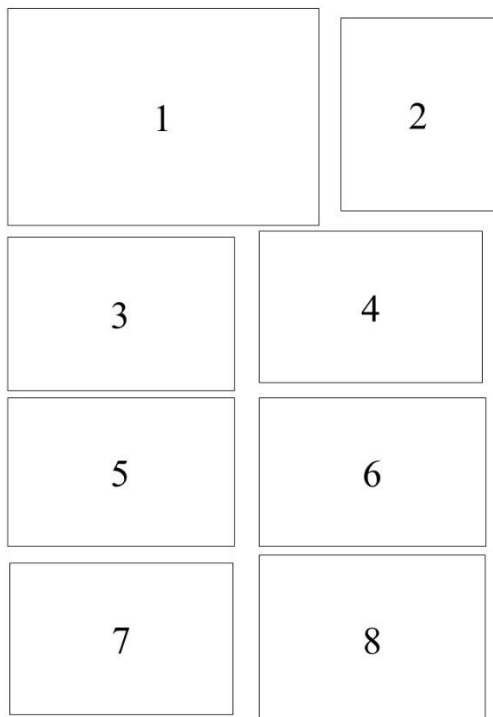
5. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Dylon Walker*, c. maio 2019. Nova York, Estados Unidos. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/dylon/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

6. Rodrigo Ladeira. *Matheus Nobre*, nov. 2015. Brasília, DF. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/matheus-3/>. Acesso em: 8 nov. 2022.

7. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Mário Surcan*, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia impressa em papel AP fosco. 21,5 cm × 17,2 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 86.

8. Rodrigo Ladeira. *Daniel Kripka*, c. 2018. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/daniel-2/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

Prancha XXII



1. Joseph Mallord William Turner. *Vênus Reclinada*. 1828. [S. l.]. Óleo sobre tela. 175,3 cm × 248,9 cm. Acervo do Tate Gallery (London). Fonte: Tate Gallery. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-reclining-venus-n05498>. Acesso em: 13 abr. 2023.

2. Fábio Lamounier. *Matheus Leonardo*, nov. 2015. Brasília, DF. Fotografia impressa em papel AP fosco. 22,5 cm × 18,2 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 254. (Gradiente *Blue Diagonal* por Folkert Gorter).

3. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Bernardo Costa*, maio 2016. Rio de Janeiro, RJ. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/bernardo-2/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

4. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Viny Malphatini*, nov. 2015. Brasília, DF. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/viny/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

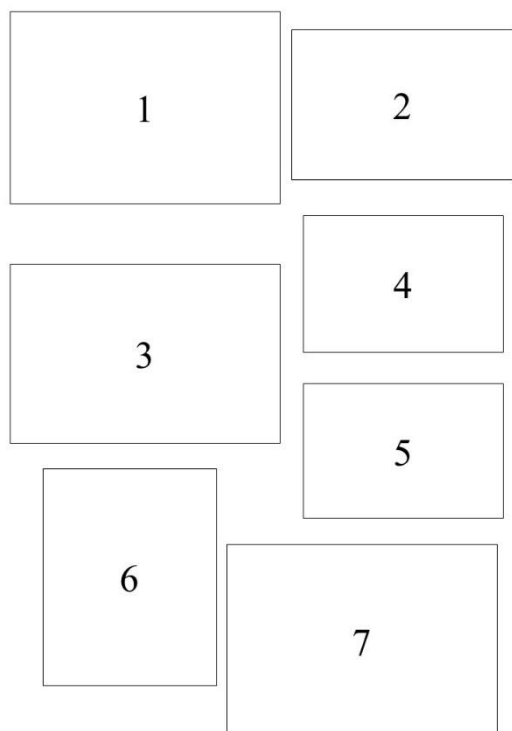
5. Fábio Lamounier. *Bruno Gomes*, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/bruno-2/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

6. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Juno Cipolla*, dez. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/juno/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

7. Rodrigo Ladeira. *João Wallace*, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/wallace/>. Acesso em: 16 jun. 2023.

8. Léonard Limosin. *Vênus e o Amor*, 1555. Limoges, França. Pintura em esmalte sobre porcelana. Acervo do Musée du Louvre (Paris). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-azih>. Acesso em: 13 abr. 2023

Prancha XXIII



1. Ticiano (Tiziano Vecellio). *Dánae*, 1560-1565. [S. l.]. Óleo sobre tela. 137 cm × 200 cm. Acervo do Museo del Prado (Madri). Fonte: Wikimedia commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tizian_-_Danae_receiving_the_Golden_Rain_-_Prado.jpg. Acesso em: 13 abr. 2023.

2. Fábio Lamounier. *Robson Fernandez*, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/robson/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

3. Rodrigo Ladeira. *Alberto Malcher*, nov. 2015. Belém, PA. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/alberto-2/>. Acesso em: 27 set. 2022.

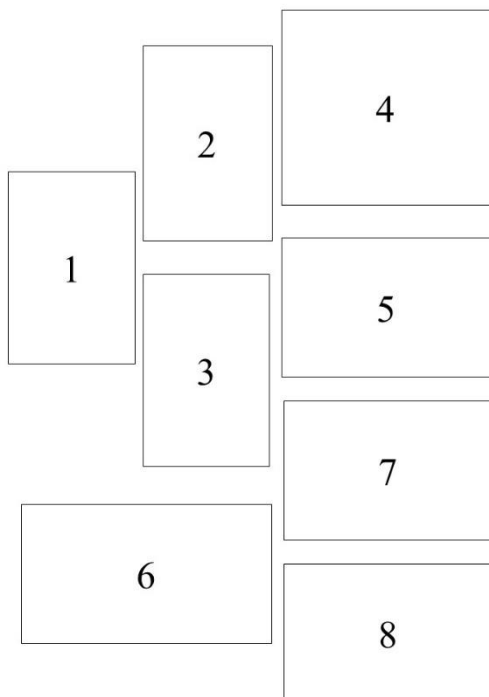
4. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Raphael Rodrigues*, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia Digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/raphael/>. Acesso em: 27 set. 2022.

5. Rodrigo Ladeira. *Diego Cernohovsky*, jul. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/diego/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

6. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Augusto Paz*, jul. 2015, São Paulo. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/augusto/>. Acesso em: 08 nov. 2022.

7. Fontainebleau (escola). *Vénus Reclinada com Amor*, c. séc. XVI. [S. l.]. [Material não especificado]. Acervo desconhecido [obra exibida em Paris, em 1939]. Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wid-ayzz>. Acesso em: 13 abr. 2023.

Prancha XXIV



1. Rilbert Andrade. *Jazon*, c. ago. 2016. Brasília, DF. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/jazon/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

2. Rodrigo Ladeira. *Matheus Nobre*, nov. 2015. Brasília, DF. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/matheus-3/>. Acesso em: 08 nov. 2022.

3. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Bernardo Costa*, maio 2016. Rio de Janeiro, RJ. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/bernardo-2/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

4. Gustav Klimt. *Danaë*. 1907-1908. [S. l.]. Óleo sobre tela. 77 cm × 83 cm. Acervo do Leopold Museum (Viena). Fonte: Wikimedia commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustav_Klimt_010.jpg. Acesso em: 13 abr. 2023.

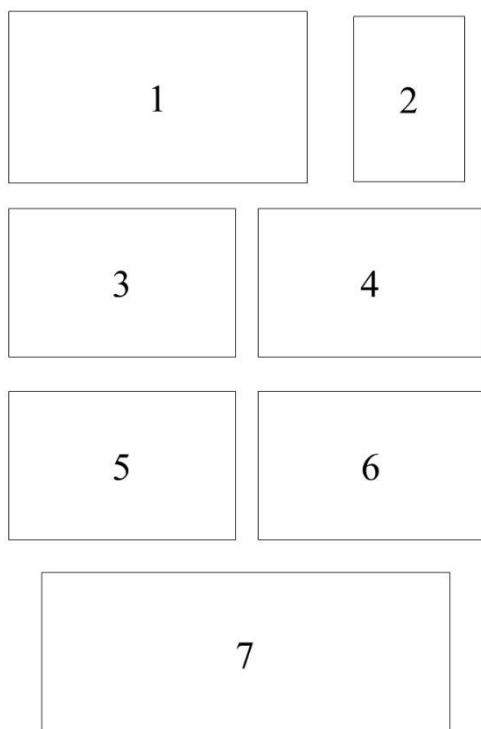
5. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Paulo Borges*, dez. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/paulo/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

6. François Boucher. *Vênus adormecida*, c. séc. XVIII. [S. l.]. [Material não especificado]. Acervo desconhecido [leiloado pela casa de leilão Sotheby's de Monte Carlo em out. 1981]. Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-ayzy>. Acesso em: 13 abr. 2023.

7. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Paco Sampaio*, jul. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/paco/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

8. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Ravel Brasileiro*, jun. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/ravel/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

Prancha XXV



1. Jean-Auguste-Dominique Ingres. *A grande Odalisca*, 1814. [S. l.]. Óleo sobre tela. 91 cm × 162 cm. Acervo do Musée du Louvre (Paris). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-bsvy>. Acesso em: 13 abr. 2023.

2. Rodrigo Ladeira. *Daniel Kripka*, c. 2018. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/daniel-2/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

3. Rodrigo Ladeira. *Lôe Ciryaco*, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/loe/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

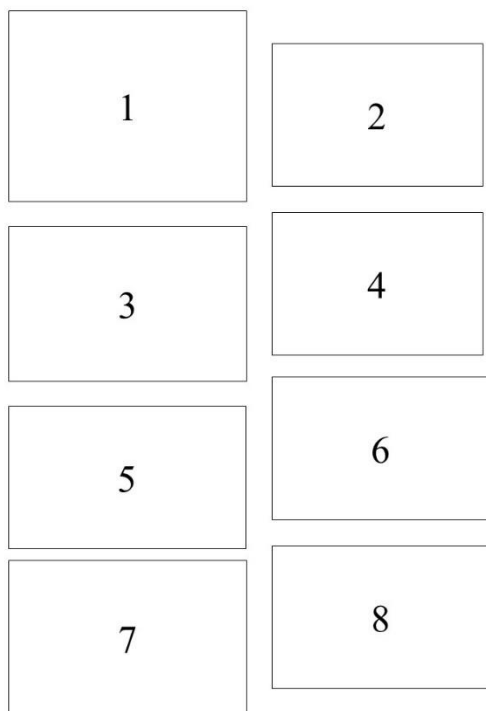
4. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Fabiano Lira*, jul. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/fabiano/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

5. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Luiz Othávio*, jun. 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/luiz/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

6. Rodrigo Ladeira. *André Luiz*, nov. 2015. Brasília, DF. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/andre-2/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

7. Guerrilla Girls. *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1989. [S. l.]. Impressão sobre papel. 28 cm × 71 cm. Acervo do Tate Gallery (Londres). Fonte: Tate Gallery. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/art-works/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793/>. Acesso em: 21 nov. 2022.

Prancha XXVI



1. François Boucher. *Odalisca Loura* (Miss Marie-Louise O'Murphy), 1752. [S. l.]. Óleo sobre tela. 59 cm × 73 cm. Acervo da Alte Pinakothek (Munique). Fonte: Wikimedia commons. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Resting_Girl_by_Fran%C3%A7ois_Boucher_\(1753\)_-_Alte_Pinakothek_-_Munich_-_Germany_2017_\(crop\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Resting_Girl_by_Fran%C3%A7ois_Boucher_(1753)_-_Alte_Pinakothek_-_Munich_-_Germany_2017_(crop).jpg). Acesso em: 13 abr. 2023.

2. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Renan Ricci*, 2018. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/renan/>. Acesso em: 27 set. 2022.

3. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Ravel Brasileiro*, jun. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/ravel/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

4. Rodrigo Ladeira. *Andrez Leite*, 2017. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/andrez/>. Acesso em: 8 nov. 2022.

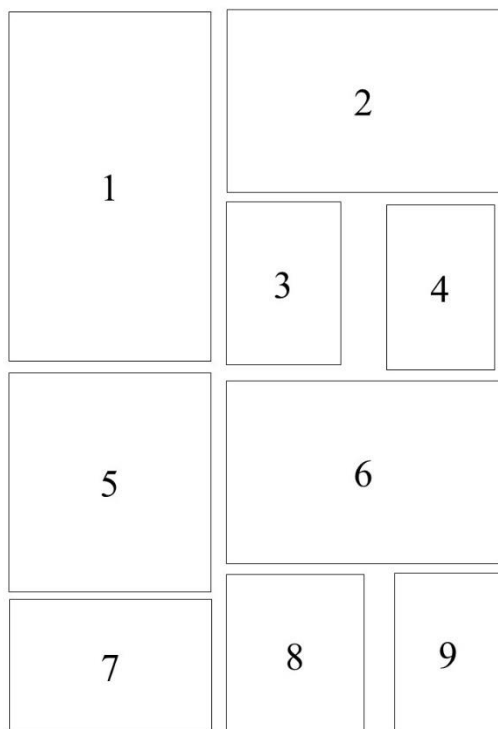
5. Fábio Lamounier. *Alberto Tomaz*, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia impressa em papel AP fosco. 23,3 cm × 38,5 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 184-185.

6. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Bernardo Costa*, maio 2016. Rio de Janeiro, RJ. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/bernardo-2/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

7. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Francisco Brandão*, jun. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/francisco/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

8. Rodrigo Ladeira. *Theodoro Nascimento*, maio 2016. Rio de Janeiro, RJ. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/teodoro/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

Prancha XXVII



1. Escultor não identificado. *Vênus Esquilina*, c. séc. I a.E.C.–séc. I E.C. Monte Esquilino, Roma. Escultura em mármore. Acervo dos Musei Capitolini (Roma). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-awup>. Acesso em: 13 abr. 2023.

2. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *David Lean*, mar. 2016. Brasília, DF. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/david/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

3. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Bernardo Costa*, maio 2016. Rio de Janeiro, RJ. Fotografia impressa em papel AP fosco. 24 cm × 16,8 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 171.

4. Fábio Lamounier. *João Vital*, abr. 2016. Fortaleza, CE. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/joao-2/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

5. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Rafael Leick*, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/rafael-3/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

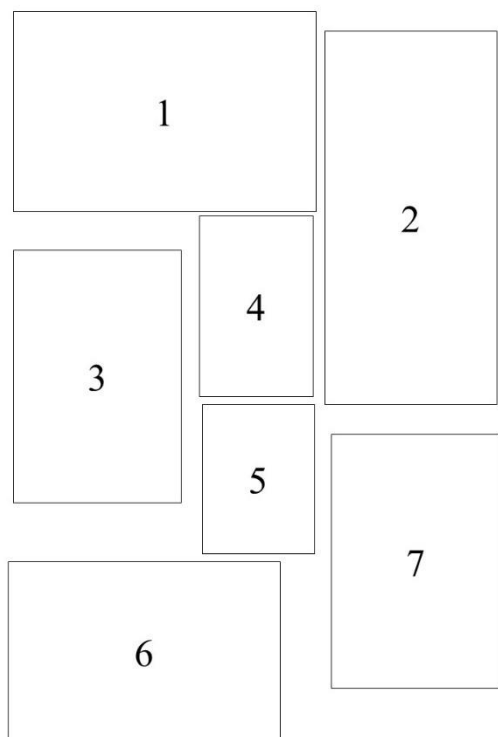
6. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Hermano Lamas*, mar. 2016. Belo Horizonte, MG. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/hermano/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

7. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Ravel Brasileiro*, jun. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/ravel/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

8. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Juno Cipola*, dez. 2015. São Paulo, SP. Fotografia impressa em papel AP fosco. 21,8 cm × 18,2 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 173.

9. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Max Milliano Melo*, maio 2016. Rio de Janeiro, RJ. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/max/>. Acesso em: 2 abr. 2023.

Prancha XXVIII



1. Rodrigo Ladeira. *Bernardo Mamede*, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/bernardo/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

2. Escultor não identificado (italiano). *Vênus Esquilina*, c. séc. XIX. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo do Victoria and Albert Museum (Londres). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-awsq>. Acesso em: 13 abr. 2023.

3. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Hermano Lamas*, mar. 2016. Belo Horizonte, MG. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/hermano/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

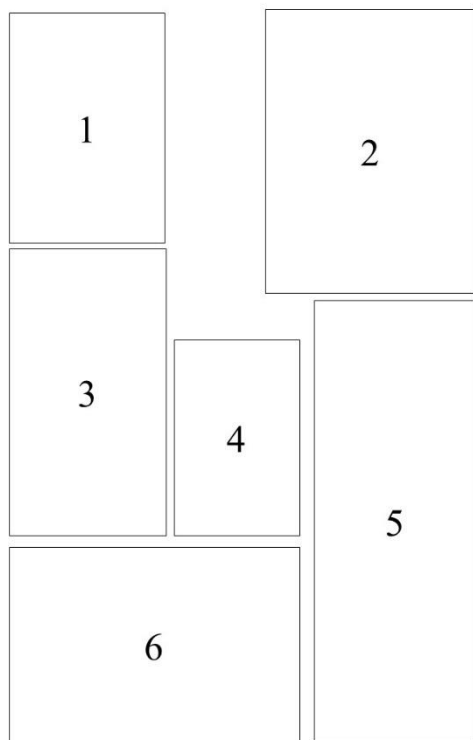
4. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Renan Ricci*, 2018. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/renan/>. Acesso em: 12 set. 2022.

5. Rodrigo Ladeira. *Lôe Ciryaco*, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia impressa em papel AP fosco. 23,5 cm × 17,8 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 112.

6. Rodrigo Ladeira. *Alberto Malcher*, nov. 2015. Belém, PA. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/alberto-2/>. Acesso em: 27 set. 2022.

7. Fábio Lamounier. *Jonseli Marques*, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia impressa em papel AP fosco. 20 cm × 13,4 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 157.

Prancha XXIX



1. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Victor Ivanon*, c. 2017-2018. São Paulo, SP. Fotografia impressa. 19 cm × 13 cm. Fonte: *Chicos: Zine* vol. 1.

2. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *David Lean*, mar. 2016. Brasília, DF. Fotografia impressa em papel AP fosco. 24,1 cm × 18 cm. Disponível em *Chicos: The Book*, p. 34.

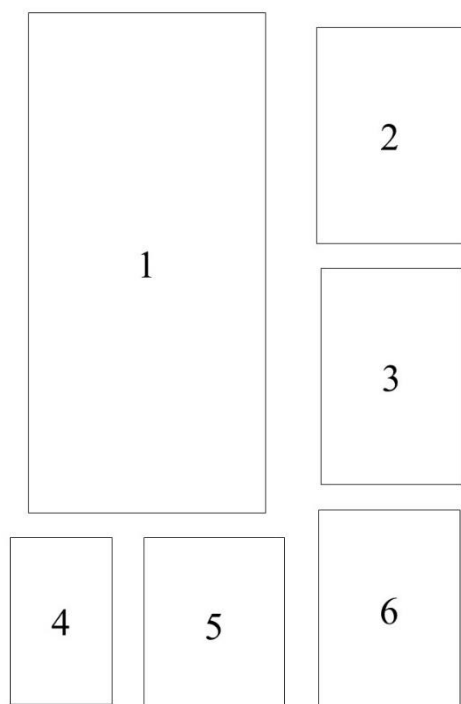
3. Escultor não identificado (greco-romano). *Vênus de tipo Esquilina*, c. séc. I a.E.C.–séc. I E.C. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo do Museo Archeologico Nazionale (Nápoles). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-awtd>. Acesso em: 13 abr. 2023.

4. Fábio Lamounier. *Sérgio Klisman*, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/sergio/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

5. Escultor não identificado. *Vênus Esquilina* (corte traseiro), c. séc. I a.E.C.–séc. I E.C. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo dos Musei Capitoloni (Roma). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-awsp>. Acesso em: 13 abr. 2023.

6. Tiago Lopes. *Lucas*, c. set. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/lucas-3/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

Prancha XXX



5. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Brenno da Mata*, maio 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia impressa em papel AP fosco. 26,5 cm × 21 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 205.

6. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Augusto Paz*, jul. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/augusto/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

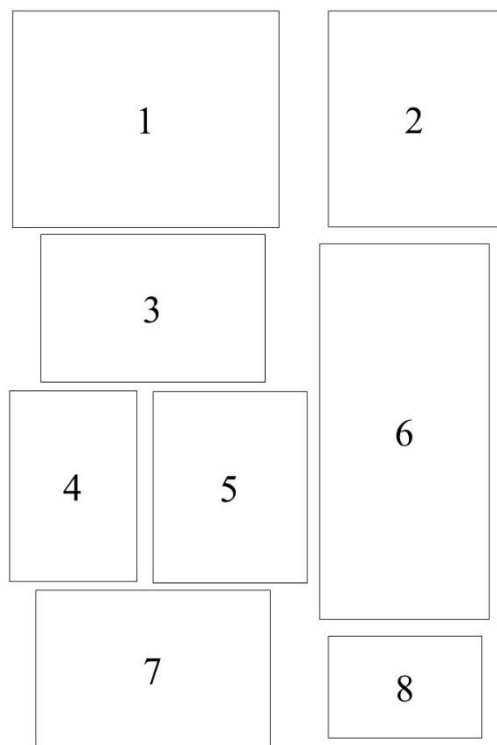
1. Escultor não identificado. *Vênus Calipígia* (corte traseiro), c. séc. I a.E.C.–séc. I E.C. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo do Museo Archeologico Nazionale (Nápoles). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-awkq>. Acesso em: 13 abr. 2023.

2. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Renan Ricci*, 2018. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/renan/>. Acesso em: 27 set. 2022.

3. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Raphael Rodrigues*, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia Digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/raphael/>. Acesso em: 27 set. 2022.

4. Rodrigo Ladeira. *Danilo Novais*, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/danilo/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

Prancha XXXI



1. Rodrigo Ladeira. *Alberto Malcher*, nov. 2015. Belém, PA. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/alberto-2/>. Acesso em: 27 set. 2022.

2. Rodrigo Ladeira. *Alberto Malcher*, nov. 2015. Belém, PA. Fotografia impressa em papel AP fosco. 24,5 cm × 19,5 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 9.

3. Marcelo Alexander. *Guilherme*, out. 2015. Aracaju, SE. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/guilherme-3>. Acesso em: 13 abr. 2023.

4. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Gabriel Dutra*, fev. 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/gabriel-3/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

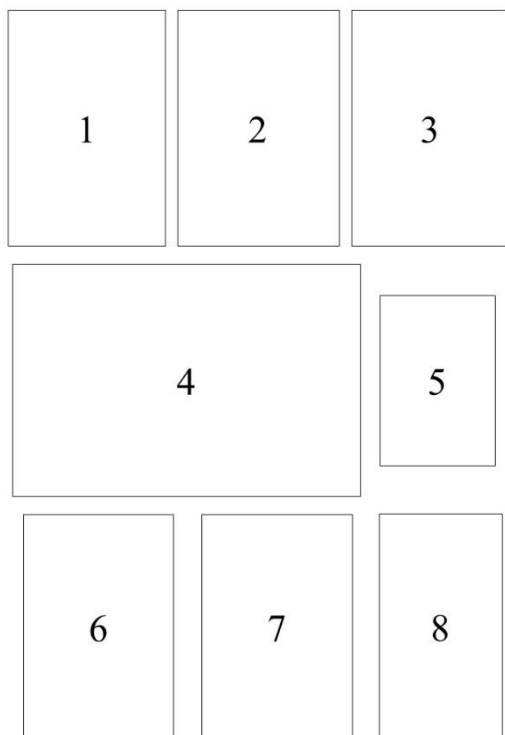
5. Fotógrafo não identificado. *Labo Young*, nov. 2015. Belém, PA. Fotografia impressa em papel AP fosco. 21,2 cm × 18 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 223.

6. Escultor não identificado. *Vênus Calipígia* (corte lateral), c. séc. I a.E.C.– séc. II E.C. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo do Museo Archeologico Nazionale (Nápoles). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-awkt>. Acesso em: 13 abr. 2023.

7. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Lucas Fernandes*, out. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/lucas-4/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

8. Rodrigo Ladeira. *Gabriel Junqueira*, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/gabriel-2/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

Prancha XXXII



1. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Junior*, dez. 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/junior/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

2. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Renan Ricci*, 2018. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/renan/>. Acesso em: 27 set. 2022.

3. Rodrigo Ladeira. *Bruno Steckert*, abr. 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/bruno/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

4. Fábio Lamounier. *Daniel Cotrim*, maio 2016. Rio de Janeiro, RJ. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/daniel/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

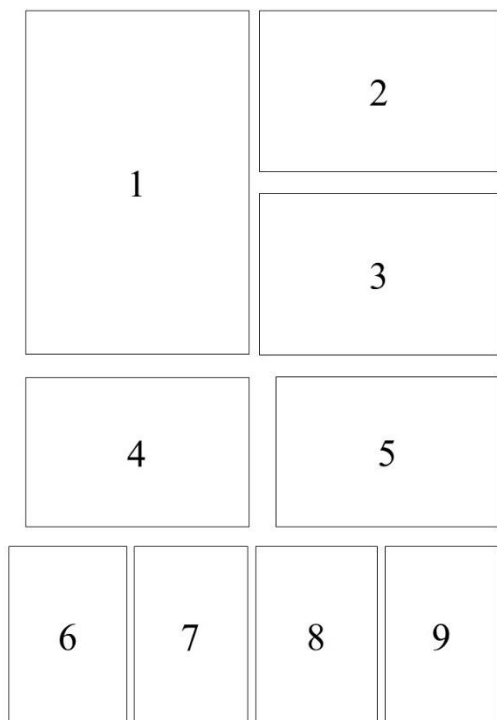
5. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Júlio Leão*, dez. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/julio/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

6. Rodrigo Ladeira. *Theodoro Nascimento*, maio 2016. Rio de Janeiro, RJ. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/theodoro/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

7. André Miguel. *Ricardo*, c. out. 2015. Sintra, Portugal. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/ricardo/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

8. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Augusto Paz*, jul. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/augusto/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

Prancha XXXIII



1. Jean-Antoine Watteau. *O julgamento de Paris*, 1718-1721. [S. l.]. Óleo sobre tela. 47 cm × 31 cm. Acervo do Musée du Louvre (Paris). Fonte: Wikimedia commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine_Watteau_-_The_Judgment_of_Paris_-_WGA25472.jpg. Acesso em: 13 abr. 2023.

2. Rodrigo Ladeira. *Eliude Santos*, jul. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/eliude/0>. Acesso em: 29 set. 2022.

3. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Vinicius Luiz*, jun. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/vinicius/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

4. Rilbert Andrade. *Jorge*, c. out. 2015. Goiânia, GO. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/jorge-2/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

5. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *David Lean*, mar. 2016. Brasília, DF. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/david/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

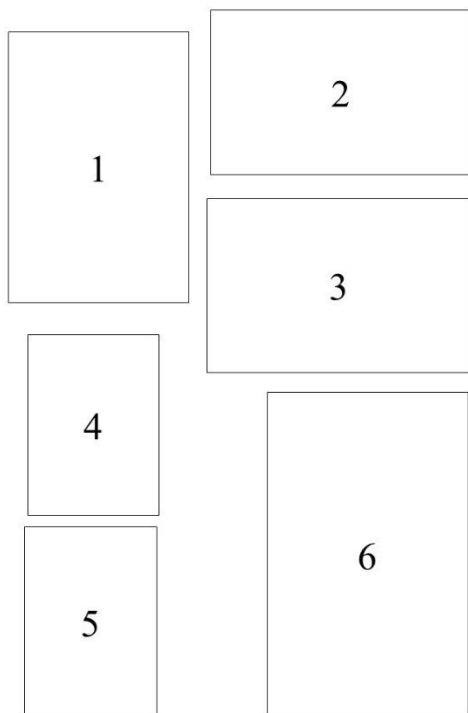
6. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Heitor*, c. maio 2019. [S. l.]. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/heitor/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

7. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Guilherme Legnani*, maio 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia impressa em papel AP fosco. 22,4 cm × 15,3 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 60.

8. Rilbert Andrade. *Yuri*, c. out. 2015. [S. l.]. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/yuri/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

9. Fotógrafo não identificado. *Jorge Eduardo*, jul. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/jorge-3/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

Prancha XXXIV



1. Escultor não identificado (reprodução a partir de original de Doidalsas). *Vênus Agachada*, c. séc. I a.E.C.–séc. II E.C. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo do The British Museum (Londres). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-awea>. Acesso em: 13 abr. 2023.

2. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Rodolfo Almeida*, jul. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/rodolfo>. Acesso em: 13 abr. 2023.

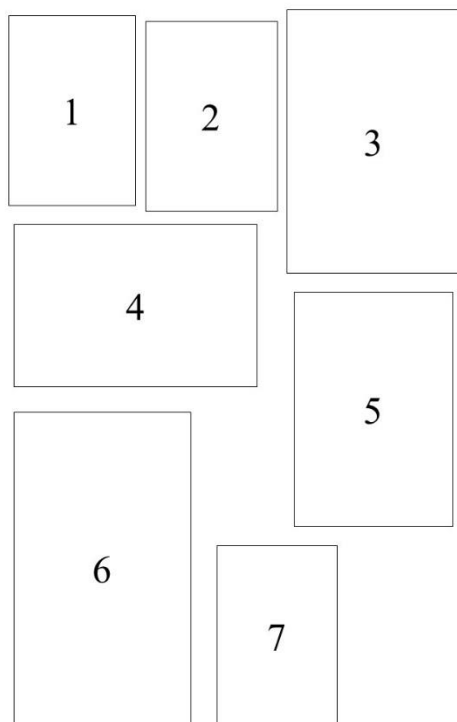
3. Fábio Lamounier. *Robson Fernandez*, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/robson/>. Acesso em: 12 abr. 2023.

4. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Brenno da Mata*, maio 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia impressa em papel AP fosco. 23,7 cm × 16,3 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 204.

5. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Brenno da Mata*, maio 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/breno/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

6. Escultor não identificado (greco-romano). *Vênus Agachada*, c. séc. I a.E.C.–séc. II E.C. [S. l.]. Escultura em mármore. Acervo do Mouseio Archaiologiko Rhodou. Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-axmh>. Acesso em: 13 abr. 2023.

Prancha XXXV



1. Rodrigo Ladeira. *Löe Ciryaco*, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/loe/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

2. Rodrigo Ladeira. *Löe Ciryaco*, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/loe/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

3. Antico (Pier Jacopo di Antonio Alari-Bonacolsi). *Vênus Agachada*, c. 1500. [S. l.]. Escultura em bronze. Acervo do Museo Thyssen-Bornemisza (Espanha). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-awek>. Acesso em: 13 abr. 2023.

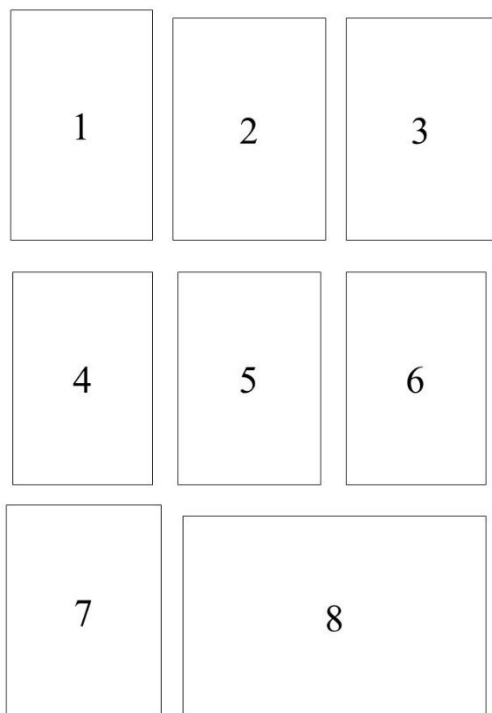
4. Fábio Lamounier. *Marcelo Machado da Silva*, c. nov. 2018. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/marcelo/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

5. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Gabriel Dutra*, fev. 2016. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/gabriel-3/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

6. Giambologna (Jean Boulogne). *Vênus Agachada*, c. 1580. [S. l.]. Escultura em bronze. Acervo do Museo Nazionale del Bargello (Florença). Fonte: The Warburg Institute Iconographic Database. Disponível em: <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-awxu>. Acesso em: 13 abr. 2023.

7. Rodrigo Ladeira. *Marc Antoine*, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/marc/>. Acesso em: 6 set. 2022.

Prancha XXXVI



1. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Rodolfo Almeida*, jul. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/rodolfo>. Acesso em: 12 abr. 2023.

2. Rodrigo Ladeira. *Diego Cernohovsky*, jul. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/diego/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

3. Rilbert Andrade. *Caco*, c. jan. 2016. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/caco/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

4. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Adrian Brasil*, nov. 2015. Fortaleza, CE. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/adrian/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

5. Fotógrafo não identificado. *Bruno Rodrigues*, nov. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia impressa em papel AP fosco. 23,6 cm × 15,6 cm. Fonte: *Chicos: The Book*, p. 257.

6. Rodrigo Ladeira. *Danilo Novais*, out. 2015. São Paulo, SP. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/danilo/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

7. Fábio Lamounier e Drielle Vasconcelos. *Lázaro dos Anjos*, jul. 2015. Belo Horizonte, MG. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/lazaro/>. Acesso em: 13 abr. 2023.

8. Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier. *Lukas Delfino*, mar. 2016. Brasília, DF. Fotografia digital. Disponível em: <https://chicos.cc/los-chicos/lukas/>. Acesso em: 13 abr. 202