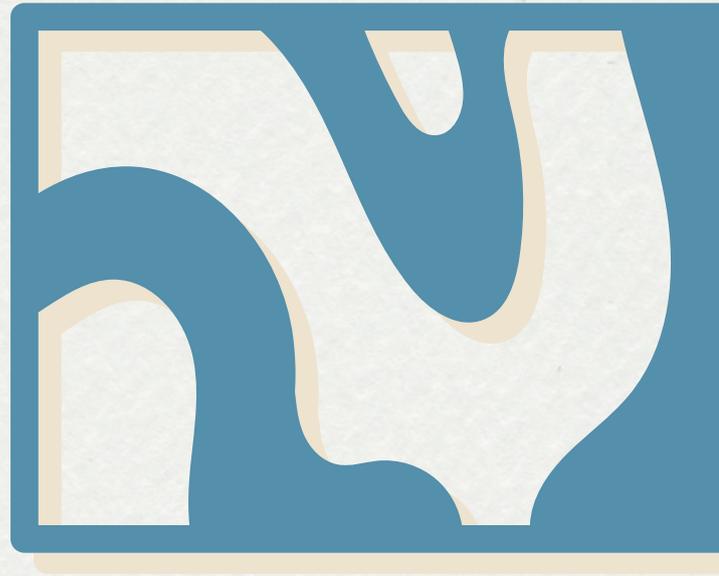


Dossiê
artigos livres



**Vênus transviada:
representações de
masculinidades no
projeto *chicos***

Matheus Silva Dallaqua



Vênus transviada: representações de masculinidades no projeto *chicos*

Queer venus: male representation on projeto chicos

Matheus Silva Dallaqua¹

Resumo: O objetivo deste artigo é estudar três imagens produzidas pelos fotógrafos Fábio Lamounier e Rodrigo Ladeira, responsáveis pela criação e manutenção do Projeto *Chicos* – uma produção textual, audiovisual e iconográfica de nus masculinos que registra narrativas, imagens, relatos e experiências de homens de gêneros e/ou sexualidades dissidentes. Busca-se, assim, apresentar e discutir como essas três fotografias dialogam com o Cânone da representação dos corpos masculino e feminino nus na História da Arte. Para tanto, este artigo se apoia conceitualmente nas discussões de Kenneth Clark sobre o Nu, de Griselda Pollock sobre o Cânone na História da Arte e nos apontamentos de Christine Mitchell Havelock sobre os enviesamentos ideológicos presentes nesse Cânone.

Palavras-chaves: Projeto Chicos; Nu; Pose; Masculinidades; Cânone

Abstract: This essay aims to study three images produced by the photographers Fábio Lamounier and Rodrigo Ladeira, responsible for the creation and maintenance of Projeto Chicos – a textual, audiovisual and iconographic production of male nudes that records narratives, images, and experiences of men who are genders and/or sexually dissidents. The objective is, therefore, to present and discuss how these three photographs dialogue with the Canon and norms of the representation of the naked male body in the History of Art. Therefore, this essay is conceptually supported by Kenneth Clark's discussions about the Nude, Griselda Pollock's discussions about the Canon in Art History, and Christine Mitchell Havelock's notes about the ideological biases present in this Canon.

Keywords: Projeto Chicos; Nude; Pose; Masculinities; Canon.

¹ Graduado em História pela Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR. Mestrando em História Social pela Universidade de São Paulo, São Paulo, SP. Bolsista Capes. Email: matheusdallaqua@usp.br. ORCID: 0000-0002-0787-6692.



Definir conceitualmente o que é um Cânone e empregá-lo como categoria analítica requer cautela, uma vez que o termo significa uma constelação de possibilidades. Um Cânone pode ser aplicado em diferentes contextos a fim de identificar um conjunto de normas que estabelecem determinados modos de funcionamento, tais como o conjunto de normas e práticas litúrgicas, ou a sintaxe e a semântica de uma língua organizadas em uma gramática.

Na História da Arte, o termo também possui diferentes usos. A teórica Nanette Salomon, por exemplo, afirma que o escultor grego Policleto, teria desenvolvido um conjunto de medidas e relações matemáticas para composição de suas obras, das quais o seu Doríforo “era referido na antiguidade como ‘o cânone’” (2004, p: 200).² Alguns defensores dessa perspectiva afirmam que uma estátua seguindo o Cânone de Policleto seria matematicamente perfeita, com sua altura correspondendo exatamente à medida da cabeça multiplicada por sete ou sete e meio (CLARK, 1990, p: 38). De todo modo, não há consenso entre os teóricos da disciplina que defina de fato quais eram suas regras, visto que nenhuma de suas obras ou documentos sobreviveram, restando apenas os relatos de outros autores da mesma época.

Do ponto de vista formal, o que é de suma importância destacar neste artigo é que o mero reconhecimento de Policleto, ou de outros escultores gregos como Míron, Fídias, Praxíteles, Lisipo como “mestres da escultura clássica” – cujas obras são as “de melhor qualidade de seu tipo” – constitui-se, em si, um Cânone. De acordo com a definição oferecida pelo historiador da arte Donald Preziosi em seu glossário, por exemplo, Cânone designa:

tradicionalmente, um conjunto de obras (de arte) considerado por um grupo influente de profissionais como o de melhor qualidade de seu tipo. Mais recentemente, o termo passou a ser aplicado a qualquer corpo de materiais da maior importância ou pertinência aos interesses de um

² “Was referred to in antiquity as ‘the canon’”.



grupo particular (nacional, social, político, racial, de classe, ou gênero). Em detrimento do interesse central da disciplina de história da arte em questões de qualidade, gosto, e importância histórica e social, o papel institucional sistêmico de “canonização” permaneceu intacto, mesmo se as justificativas e materiais admissíveis diferiram marcadamente. (2009, p: 573).³

Griselda Pollock, historiadora da arte e teórica feminista, argumenta que a disciplina História da Arte é mais do que um simples estudo de artefatos, objetos ou documentos “artísticos”, mas um discurso que produz seu próprio objeto: a arte e o artista a partir de seleções, exclusões e reificações por parte de um conjunto de nomes “notórios” da disciplina, que definem o que é bom gosto ou boa arte e o que não é (POLLOCK, 1999, p: 25). Nesse sentido, o Cânone deve ser compreendido como uma estrutura discursiva que permite a manutenção de determinadas hegemonias dentro da área. Isto é, trata-se de textos, obras, artistas, objetos academicamente estabelecidos como os melhores, os mais representativos ou mais significativos. Pollock argumenta que o Cânone é, por fim,

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 (POLLOCK, 1999, p: 9).⁴

³ “Traditionally, a body of (art) work regarded by an influential group of professionals as of the highest quality of its type. More currently, the term has come to apply to any body of materials of the greatest significance or pertinence to the interests of a particular (national, social, political, racial, class, or gender) group. Because of the core interest of the discipline of art history in questions of quality, taste, and social and historical significance, the systemic institutional role of ‘canonization’ has remained intact, even if the justifications and admissible materials have differed markedly”. (Todas as traduções apresentadas no corpo desse texto são do autor, a menos que apontado diferentemente).

⁴ “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.”



Pollock define, portanto, o Cânone em História da Arte como uma estrutura do narcisismo masculino, que contribui para a manutenção de um olhar específico para o campo e para as obras em detrimento dos demais (1999, p: 13). Desse modo, nas Academias de Arte, acumulam-se discursos, normas, artistas, temas, obras e formas que visam estabelecer os padrões universais, as regras gerais e particulares do Cânone como um discurso normativo. Dentro desse conjunto de saberes (e de poderes) discursivos, o Nu – de onde parte o interesse inicial para a composição deste texto – se configura como um gênero artístico, um tema recorrente, e que é atravessado por normalizações, assim como os Retratos, as Paisagens, as Naturezas-Mortas e as Pinturas de Gênero.

O historiador da arte britânico Sir Kenneth Clark, ex-diretor do *Ashmolean Museum of Art and Archaeology*, de Oxford, e da *National Gallery*, de Londres, e a quem Pollock tece parte considerável de suas críticas, configura-se como um dos nomes mais influentes na disciplina a tratar sobre esse tema, tendo reunido seus principais estudos a esse respeito no livro *The Nude: A study in ideal Form* (1956). Excluindo-se o primeiro capítulo de cunho teórico, cada capítulo subsequente se refere a uma forma de representar o corpo nu no transcurso da História da Arte. Sendo assim, os temas que Clark se dedica a pesquisar e que nomeiam os títulos de seus capítulos são: *Apollo* (uma leitura sobre as regras de representação do corpo nu masculino); *Venus I* e *Venus II* (sobre o corpo nu feminino, da Antiguidade à Modernidade); *Energy* (sobre os nus em modelos que desenvolvem uma ação-movimento); *Pathos* (sobre o nu em sofrimento, suplício); *Ecstasy* (sobre o nu em gozo); *The alternative Convention* (sobre as regras do nu gótico, em oposição ao nu barroco e maneirista); e *The nude as an end in itself* (sobre o nu na arte moderna).

Em seu primeiro capítulo, ao comparar os usos, no inglês, dos termos *naked* e *nude* – traduzidos neste artigo por pelado e nu, respectivamente –, Clark defende que, enquanto o primeiro se refere a um



estado no qual o corpo, despido, gera constrangimentos, no segundo, concebido como a “forma ideal nas artes”, esse efeito é anulado (CLARK, 1990, p: 3). Ofuscado por seu *male gaze*, ou seja, por sua visão de homem, europeu, heterossexual, herdeiro de tradições acadêmicas humanistas, o historiador da arte defende que um corpo nu, supera o domínio da natureza, sendo um produto da cultura. Isto é, baseando-se na oposição dicotômica entre natureza e cultura, o corpo deixaria seu estado *natural* em que está pelado – *to be naked* – e assumiria um estado ideal, uma produção cultural do corpo – *to be nude*. Consequentemente, essa produção dos corpos, da qual Clark exalta obras de Praxíteles, Michelangelo e Leonardo da Vinci sobre o Nu masculino (seus *Apollos*), e obras de Renoir e Rubens (suas *Vênus*) em detrimento de outras, às quais o autor não poupa seus julgamentos de valor, contribui para formulação de ideais normalizantes de beleza e de regras de representação.⁵ Trata-se, portanto, de saberes hegemônicos que criam corpos hegemônicos.

O que Clark omite em seu ensaio é que o discurso proposto não se trata necessariamente de uma novidade para o campo, mas que remonta a uma tradição cientificista acadêmica da História da Arte e aos 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 – considerado com um dos “pais fundadores” da disciplina. Influenciado por textos clássicos, em especial as obras de Platão, Winckelmann defende que nas obras gregas há uma superação da beleza natural, atingindo-se uma forma ideal, que “somente a inteligência desenha” (1975, p: 40). Winckelmann defende, em um discurso atravessado por julgamentos de valor, que não há, em seu contexto, corpo

⁵ Como a Vênus de Medici, descrita como “pretenciosa e artificial” (1956, p: 86), ou então em uma de suas passagens mais problemáticas na qual, ao descrever a Vênus Esquilina, o autor afirma: “não representa uma noção evoluída de beleza feminina”, ao que o autor compara a: “uma rústica e robusta aldeã tal como podem ainda ser encontradas em qualquer aldeia do Mediterrâneo (CLARK, 1990, p.75).



mais belo do que fora o corpo de um jovem na Grécia clássica. Para o autor, “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” (1975, p: 41). Winckelmann compreendia que o corpo ideal, essa forma superior de beleza, produzida pela inteligência, superior à natureza, portanto, era restrita ao corpo masculino, e que, conseqüentemente, “por esses exercícios, os corpos recebiam os grandes e viris contornos que os mestres gregos deram a suas estátuas, sem ostentação e fartura supérfluas” (1975, p: 41). Winckelmann defende que era nos ginásios da Grécia clássica que os artistas encontravam suas escolas ao observarem as “belas criaturas”, para usar seus próprios termos, exercitando-se, combatendo uns com os outros, despidos – o que, para o autor, se configura como uma forma superior aos estudos de modelo vivo realizados nas academias de arte do século XVIII, uma vez que não se alcança, desde a época de Platão, o mesmo nível de beleza (1975, p: 43).

Para a historiadora da arte canadense Christine Mitchell Havelock, os tratados de Winckelmann contribuíram para a construção de um imaginário platônico da disciplina, e até mesmo Kenneth Clark é mencionado pela autora ao comentar os ecos que Winckelmann produziu em seu campo. De acordo com Havelock,

Clark se move em um plano muito alto quando discute um nu masculino de Policlete: 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. (1986, p: 3)⁶

⁶“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



Consequentemente, a autora denuncia o enviesamento ideológico presente na História da Arte do qual Winckelmann se configura como 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 carnavais, infames ou perigosas de desejo, tendo dificuldade de alcançar essa mesma forma, Winckelmann influenciaria toda uma tradição discursiva acadêmica posterior que valoriza um corpo em detrimento de outro, enaltecendo um e reduzindo outro à condição de objeto de *male gaze*, que se valeria da distinção entre natureza e cultura para também distinguir o feminino – sedutor, carnal, terreno – do masculino – beleza ideal, celestial.

Em vista disso, pretende-se, ao longo deste artigo, compreender como o Cânone de uma disciplina acadêmica interfere nos processos de produção de suas obras, e ainda, como o Nu, inserido em uma lógica discursiva normativa, contribui para a construção de padrões visuais hegemônicos do que se compreende como um corpo masculino *ideal*, para usar o termo do próprio Clark. A fim de questionar os limites e a capacidade normativa desses discursos disciplinares, optou-se por um objeto de estudo que pareça, em um primeiro momento, estar distante dos circuitos tradicionais da História da Arte; optou-se não por trabalhar com algum dos “mestres clássicos da escultura” ou algum dos pintores renascentistas que redefiniram o que se considera por um corpo feminino ideal, mas com um objeto contemporâneo, com uma produção que se pretende contra-hegemônica aos princípios definidos pela Disciplina. Optou-se por tomar como objeto de estudo três fotografias produzidas pelos fotógrafos belo-horizontinos Rodrigo Ladeira e Fábio Lamounier para o seu “Projeto *Chicos*”.

Venus and female nudes, the frame of reference descends to comparison with potatoes and vegetables, and the word "purity" enters his vocabulary.”



O Projeto *Chicos* configura-se como um canal para exposição de fotografias do corpo nu, junto com ilustrações e narrativas biográficas – tanto dos fotógrafos quanto dos próprios fotografados – que visam a divulgação de trajetórias e histórias de vida de sujeitos de gêneros e sexualidades dissidentes. Com efeito, salienta-se que o termo “modelo fotográfico” é ressignificado por Ladeira e Lamounier e assume uma nova nomenclatura em seu Projeto: são *chicos*, ou seja, 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 banalidade ainda mais latente. São rapazes que, de alguma forma, cruzaram os caminhos de Ladeira e Lamounier.

Vale sublinhar também que não há pagamento de salário ou de serviço prestado envolvido na realização dos ensaios fotográficos, de uma parte ou de outra. Há, desse modo, entre as intenções que norteiam a produção, um interesse memorialístico de registrar, preservar e salvaguardar essas memórias e narrativas através dos diferentes materiais coletados e produzidos pelos fotógrafos. É importante destacar que Ladeira e Lamounier fazem parte de um amplo fenômeno alavancado pelos usos das novas tecnologias da comunicação e informação que discute e produz conteúdos que refletem e tensionam as relações e os olhares para os corpos, gêneros e sexualidades

Em 2014, por exemplo, foi lançada, em nível nacional, a primeira edição da revista *Snaps fanzine* do fotógrafo peruano radicado no Brasil Gianfranco Briceño, uma coletânea de fotografias de rapazes nus em cenas de intimidade dispostas e organizadas no formato de minirrevistas. No ano seguinte, 2015, quando foi lançado o Projeto *Chicos*, simultaneamente, no Brasil, eram lançadas: 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 Letícia 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 semelhantes: 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, e *Punctum: The Book* (2019), ambos 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) e *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.⁷ Essa listagem de outros trabalhos/projetos e fotógrafos pretende reiterar que o Projeto *Chicos* não é o único a discutir e apresentar fotografias de homens nus no Brasil nesse período (década de 2010), em mídias impressas ou digitais, sendo mais um resultado desse contexto histórico da década anterior.

Contudo, há algo que separa a produção de Ladeira e Lamounier das demais: a união de fontes visuais e textuais, além do interesse pelas agências e narrativas de seus modelos. Desse modo, a particularidade do Projeto *Chicos* frente às demais produções desse período e desse tipo deve-se principalmente à sua pluralidade de materiais e de suportes. Além disso, dentre todos os projetos e fotógrafos, o *Chicos* é o único que mantém um *website* próprio com acesso gratuito, mídias sociais ativas e produções impressas, somado ao fato de ser o único a ter um livro de grandes dimensões como *Chicos: The Book*, de 2016 (27 cm x 22 cm x 3,5 cm, impresso em Papel AP fosco, de capa dura com laminação fosca e 304 páginas).

⁷ Vale destacar que todos os projetos citados são apenas alguns dos 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.



Dentre a produção do *Chicos* que se estende de 2015 aos dias atuais, e que compreende mais de 2355 imagens distribuídas em todas as suas plataformas, e mais de 182 *chicos* fotografados/representados, o presente artigo pretende apresentar e discutir as três fotografias realizadas com o *chico* David Lean em seu ensaio, registradas por Ladeira e Lamounier em Brasília em 4 de abril de 2016 (sendo as Imagens 1 e 3 encontradas em *Chicos: The Book* e as Imagens 2 e 3 encontradas no *website* do Projeto). Além das fotografias, este artigo apoia-se também no depoimento do modelo postado no *website* do Projeto e impresso em *Chicos: The Book*.

A escolha por esse ensaio e por essas imagens não representa uma seleção que se pretende quantitativa ou completamente objetiva. Como não poderia deixar de ser, trata-se, antes, de uma seleção dirigida pelo interesse do sujeito, não tão indeterminado, que redige este artigo. Mas, de todo modo, há de se considerar certa excepcionalidade do ensaio de David frente aos demais: é o primeiro *chico* a ter seu relato apresentado em *Chicos: The Book*, além de ser referido pelos fotógrafos como um ensaio que visava “priorizar o registro de pessoas que precisam de mais representatividade, algo que há muito já faltava com mais ênfase no projeto” (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: 22 maio 2023). Pretende-se, afinal, realizar uma análise qualitativa que representa uma situação particular no conjunto da obra: isto é, não qualquer *chico* que por acaso “cruzou com os caminhos de Ladeira e Lamounier”, como ocorreu com outros⁸, mas alguém cujo corpo, cuja narrativa, cujo relato foi buscado e registrado com uma finalidade previamente anunciada.

⁸ Como apontam os fotógrafos: “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”. (LADEIRA; LAMOUNIER, 2016, p: 26).



Todavia, é importante ressaltar dois pontos. Em primeiro lugar, apesar das fotografias apresentadas e discutidas ao longo deste texto tornarem as fronteiras da masculinidade e da feminilidade e da exposição do nu masculino e do nu feminino mais maleáveis, isso não indica que toda a produção do Projeto *Chicos* siga os mesmos parâmetros de mudanças das tradições canônicas da História da Arte. Isso implica que, ao mesmo tempo em que há ensaios, como o de David Lean, que propõem novos olhares para o corpo masculino, que questionam as normas (de gênero e também técnicas de representação do corpo nu), em outros, as normas são mantidas, se não *ipsis litteris, ipsis formis*, sem rearranjos, sem transformações abruptas, o que leva à compreensão do Projeto *Chicos* como uma produção múltipla, não-monolítica. Desse modo, o presente texto não pretende fazer uma análise final das Imagens 1, 2 e 3, ou sequer uma análise monolítica; o que se busca é justamente pensar diferentes leituras, novas proposições, novos olhares, um rizoma de caminhos nos quais as fotografias de Ladeira e Lamounier e o corpo nu de David Lean podem se desenrolar, e como esse corpo é atravessado por uma constelação de discursos, de conceitos e, também, de normalizações.

Com tatuagens nos braços e costas, com esmalte preto nas unhas, o corpo apresentado pelas fotografias é ambíguo (ou ambivalente): ao mesmo tempo que exhibe uma genitália convencionalmente associada ao gênero masculino – o pênis –, esse corpo carrega também uma série de elementos visuais geralmente vinculados ao que se denomina por “feminilidade” – desde os adereços, até a gestualidade e as poses que esse corpo assume.



Imagem 1 - David (2016).



Fonte: LADEIRA, Rodrigo, LAMOUNIER, Fábio. *Chicos: The Book*, Belo Horizonte, MG: Edição dos autores, 2016, p: 34.

Na Imagem 1, em seu primeiro plano, o corpo de David Lean é disposto de forma sinuosa, de modo que destaca sua silhueta e seu quadril. Seu peso é sustentado tanto em uma de suas pernas, quanto ao apoiar-se na parede que preenche o segundo plano da fotografia. O *chico* posa nu, frente a uma parede qualquer, ornamentada com pichações e grafites, entre os quais destacam-se as palavras “peito”, “paz” e “afeto”. A fotografia enquadra, também, um pequeno trecho de calçada no canto inferior direito, cujo padrão visual/textura se assemelha ao da parede ao fundo, garantindo uma impressão de continuidade entre ambos.

Os azulejos/pisos molhados, manchados e rabiscados, evocam a ideia de que a fotografia, assim como as demais, foi realizada em um espaço público (nesse caso, em algum espaço não identificado da malha urbana). O *continuum* que se cria entre o corpo de David e o fundo da fotografia,



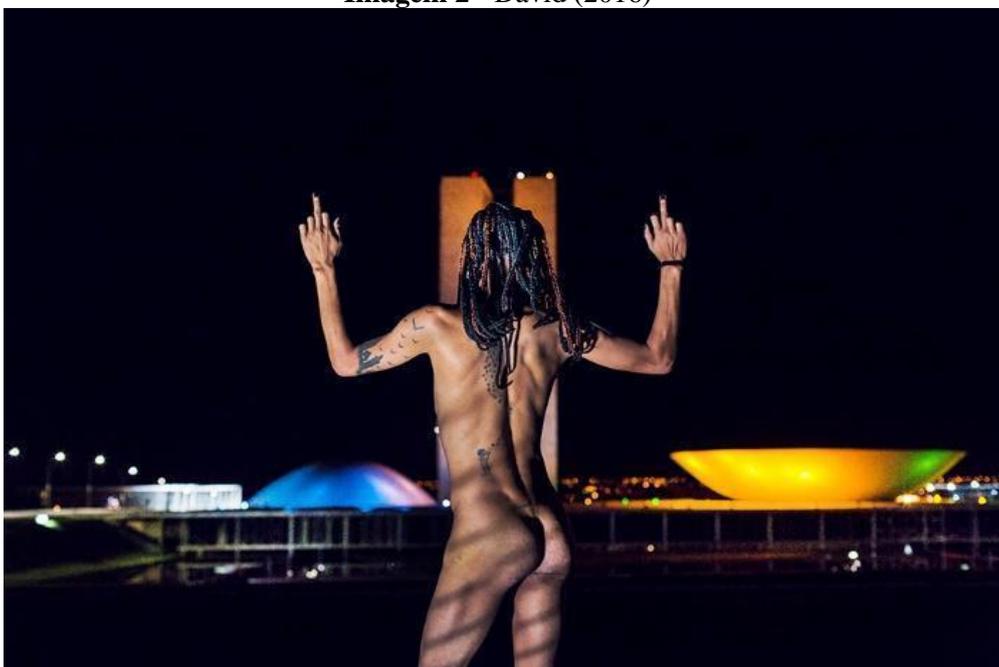
intensificada pelo uso do Preto e Branco, produz a sensação de que corpo e cenário, ou corpo e construção, se sobrepõem: o corpo de Lean faz parte da paisagem urbana; a paisagem urbana se complementa com seu corpo.

Seu braço direito, arqueado, é levado para trás de sua cabeça, enquanto o esquerdo é levado junto à sua cintura. Nesse movimento, somado ao ângulo da foto em *contra plongée* – isto é, a imagem enquadrada de baixo para cima –, seu corpo adquire uma languidez que preenche todo o corte vertical da fotografia, acompanhando a listra que a corta, pintada nos azulejos à sua direita, que contrasta e, por consequência reforça, a sinuosidade de seu corpo. Nesse movimento, seu corpo não apenas aparenta ser mais alto do que é, como proporciona a David um olhar de cima para baixo, uma posição de dominação e controle em relação ao observador pressuposto. Seus cabelos escorrem sobre o pescoço e peitos, como uma *Vênus Anadyomene*, de Botticelli, que acaba de emergir das águas. Suas coxas estão superpostas e sua genitália, que ocupa o plano central da imagem, ou seu “ponto de fuga”, é praticamente velada pelo movimento das pernas e pela sombra que se forma sob seu ventre. A Imagem 1 constrói uma sensualidade potencial que rearranja normas rígidas da representação de um corpo masculino nu e, por consequência, do que se compreende por masculinidade hegemônica.⁹

⁹ O conceito de masculinidade hegemônica é empregado nesse texto a partir das proposições da socióloga australiana Raewyn Connell e o doutor em criminologia James Messerschmidt que compreendem e defendem que a masculinidade não deve ser interpretada como um fenômeno monolítico ou trans-histórico, mas sim, como fenômeno situacional, relacional, plural e hierárquico que pressupõe a existência de uma forma hegemônica, e de formas subordinadas de expressão. (CONNELL, MESSERSCHMIDT, 2013). Conforme aponta o antropólogo português Miguel Vale de Almeida, “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.” (VALE DE AMEIDA, 1996, p.163).



Imagem 2 - David (2016)

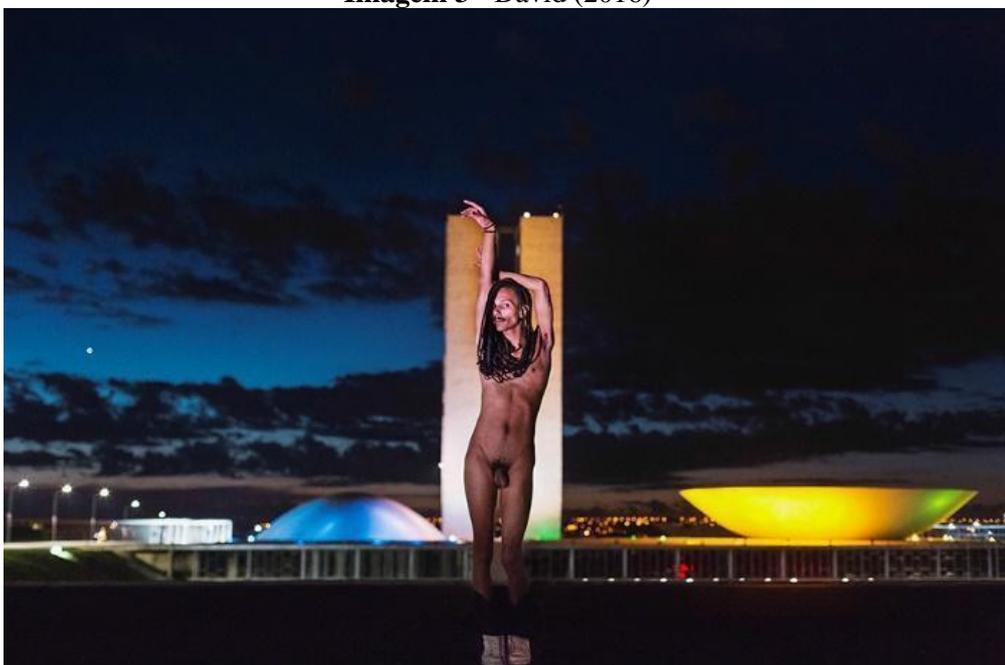


Fonte: LADEIRA, Rodrigo Ladeira; LAMOUNIER, Fábio. *David Lean*, mar. 2016. Brasília, DF. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/david/>. Acesso em: 22 maio 2023.

Na Imagem 2, David Lean ocupa o primeiro plano da fotografia. A parte inferior de seu corpo, posicionada de costas para a câmera, é levemente arqueada à direita, em *contrapposto* – pose na qual seu peso é sustentado em apenas uma das pernas (nesse caso, a direita). 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, mãos e dedos 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 que possibilitaria uma leitura de demonização desse corpo.



Imagem 3 - David (2016)



Fonte: LADEIRA, Rodrigo Ladeira; LAMOUNIER, Fábio. *David Lean*, mar. 2016. Brasília, DF. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.chicos.cc/los-chicos/david/>. Acesso em: 22 maio 2023.

Já na Imagem 3, novamente, o *chico* posa em *contrapposto*, no qual seu quadril é levemente arqueado, sendo que seu peso é sustentado apenas em sua perna direita, conferindo curvas definidas à sua silhueta. O quadril é deslocado da linha dos ombros, acompanhado pelos seus braços levados ao alto, com a mão direita levemente tombada com dedo indicador sutilmente mais alto que os demais. Seu cabelo escorre por sobre seu peito e encobre parte de seu rosto. O posicionamento de David Lean, de que “Bicha preta é o Poder” (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: 22 maio 2023), é ainda mais acentuado nessa fotografia. Dentre as possibilidades de olhares que a Imagem 3 apresenta – as relações entre as pernas do modelo 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 –, todas possibilitado a interpretação de que as linhas curvas de sua silhueta e as linhas curvas de Niemeyer se sobrepõem e se confundem: onde termina o corpo da construção e começa concretamente o *chico*? Nesse caso, o corpo – transbordando de suas experiências como sujeito de gênero/sexualidade dissidente, não fazendo parte dos padrões exigidos de uma masculinidade hegemônica – é o próprio monumento.

As três Imagens estabelecem uma relação direta entre corpo e arquitetura, entre carne e concreto, entre gênero e Política – com “P” maiúsculo em referência às instituições governamentais do país. Há uma continuidade visual nas Imagens 2 e 3 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, e entre as linhas retas das torres, com sua coluna e seus braços. 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, a (*sic*) homofobia, ao pouco caso dos governantes e ao escárnio para com seu corpo” (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: 22 maio 2023).

Na pose do corpo de David nas Imagens 1 e 3, destacam-se sua cintura, suas ancas, sua coxa, e seu quadril – o *déhanement* proporcionado pelo corpo em *contrapposto*.¹⁰ Desse modo, é possível identificar certa

¹⁰ Clark aponta que o *contrapposto* teria sido inventado na Antiguidade e utilizado, em um primeiro momento, em estátuas masculinas para garantir um equilíbrio e uma sensação de movimento em potencial. Contudo, de acordo com o autor, foi o corpo feminino que, anos mais tarde, passou a ser esculpido com base nesse movimento. Nessa transformação o autor aponta que: “o corpo feminino obteve um benefício mais duradouro, porque esta posição de



delicadeza nos traços de seu corpo de forma sinuosa. Valorizam-se, justamente, as curvas de sua silhueta, curvas “feminilizadas”, o “símbolo vivo do desejo”, conforme descreve Kenneth Clark em sua definição da pose. As linhas dos ombros e as linhas da cintura de David não são paralelas, pelo contrário: ambas as linhas, em determinado momento, se cruzam, proporcionando uma torção ao corpo. Não há músculos convencionalmente associados à força, à virilidade ou à masculinidade hegemônica flexionados e seu órgão sexual não está em evidência – de fato, é praticamente velado, principalmente na Imagem 1, na qual as pernas de David Lean assumem a mesma posição das pernas da Vênus: as coxas da perna arqueada se sobrepõem à perna ereta enquanto que a panturrilha é levada para trás, evidenciando o ângulo em V formado pela virilha da Vênus e do *chico*. Seu rosto, tal qual a estátua, não se posiciona de frente para os ombros, mas é levemente torcionado para a direita.

Na Imagem 2, 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 quadril. Novamente, o destaque reside nas curvas de seu corpo; 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” (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: 22 maio 2023), conforme expressa pelo próprio *chico* em seu depoimento no *website* do Projeto, não se concretiza em suas fotografias. Em contrapartida, há

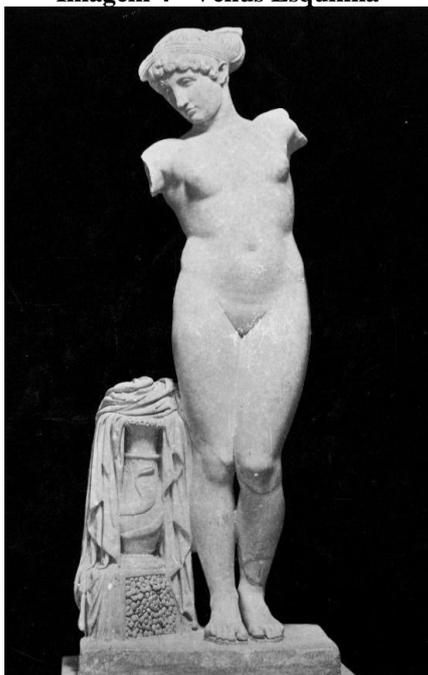
equilíbrio criou automaticamente um contraste entre o arco de uma das ancas, que sobe impetuosamente até se aproximar da esfera do seio, e a longa, suave ondulação da outra que se encontra em atitude de abandonado repouso; a este maravilhoso equilíbrio da forma deve o nu feminino a força plástica que prevalece ainda nos nossos dias. A curva da anca, a que os franceses chamam de *déhanchement*, é um motivo de particular importância para o espírito humano porque, por meio duma simples linha, num instante de percepção lhe unifica e revela as duas fontes de nossa compreensão. É quase uma curva geométrica: e, no entanto, como demonstra a história, é um símbolo vivo do desejo”. (CLARK, 1990, p. 80-81).



delicadeza e sensualidade expressadas não por um órgão sexual dotado e ereto nem por músculos viris proeminentes.

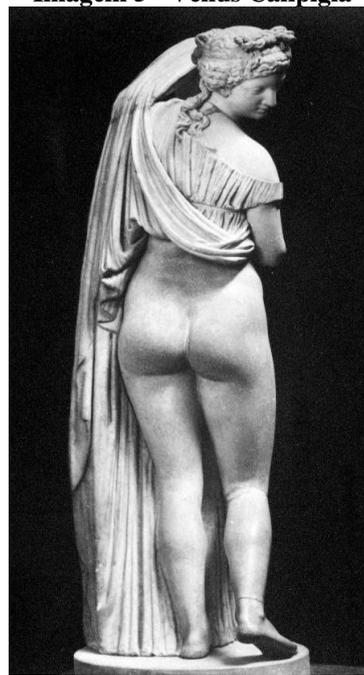
Há uma semelhança visual, por exemplo, entre as Imagens 1, 2 e 3, e as poses e formas nas quais o corpo de David Lean é disposto, e formas clássicas de representação do nu feminino. É possível estabelecer, desse modo, uma relação visual entre as Imagens 1 e 3 com a escultura da *Vênus Esquilina* (Imagem 4), e entre a Imagem 2 com a *Vênus Calipígia* (Imagem 5), por exemplo. Parte-se do princípio, neste artigo, de que essa abordagem possibilita uma interpretação de que a masculinidade de Lean é construída, imagetivamente, como contestatória a determinados padrões de virilidade ou da masculinidade hegemônica.

Imagem 4 - Vênus Esquilina



Fonte: Escultor não identificado. *Vênus Esquilina*. Monte Esquilino, Roma, c. séc. I a.E.C.–séc. I E.C. 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: 13 abr. 2023.

Imagem 5 - Vênus Calipígia



Fonte: Escultor não identificado. *Vênus Calipígia*, 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.



Partindo de um breve comentário sobre as obras, Clark defende que a Imagem 4, estátua que se encontra sob salvaguarda dos Museus Capitolinos, juntamente com um dorso semelhante presente no acervo do Louvre, se trata de reprodução romana de um original grego desaparecido de autoria desconhecida e datação imprecisa (1990, p: 75). Nesse conjunto de obras, a deusa Vênus posa completamente nua, seu peso é equilibrado em uma de suas pernas, enquanto a outra se encontra flexionada, os braços, embora ausentes, indicam um movimento para cima, como se a deusa os levasse para cima de seu rosto que se encontra levemente arqueado. Na Imagem 5, conhecida também por “Vênus de belas nádegas”, a deusa posa observando seu quadril que é exposto pelo movimento de elevação do panejamento que a cobre. Os classicistas Mary Beard e John Henderson defendem que essa obra se configura como um dos motivos iconográficos mais explícitos e mais eróticos das representações da deusa do amor. De todo modo, os autores destacam que a obra também passou por uma série de transformações e modificações, de modo que é impossível saber como era de fato seu original. Para os autores, a escultura, como a temos, é uma interpretação moderna da deusa, de forma que ninguém pode dizer ao certo se se trata de uma deusa, uma dançarina ou uma prostituta (2001, p: 123).

E por que não, um rapaz – 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. Seja pela pose, pelos gestos, pelos enquadramentos, o que se tem, nas Imagens 1, 2 e 3, desse modo, é o uso de formas tradicionais e canônicas do corpo nu feminino em uma representação de um corpo masculino-ambíguo-ambivalente. É nesse sentido que se tem uma Vênus transviada, uma Vênus *queer*, transgressora, que transita e flui entre as fronteiras do gênero e dos corpos. Que brinca e rearranja as normas e formas das representações do corpo nu, afinal, como destaca o próprio *chico*: “[Bicha Preta] É luta quando não aceita os padrões impostos ao seu corpo” (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: 22 maio 2023). As Imagens 1,



2 e 3 comportam-se, portanto, como representações de um corpo masculino não normalizado, não hegemônico, contestador das normas de Gênero e que buscam em seu par oposto binário, presente também na História da Arte, isto é, nas regras e formas do nu feminino, um outro modo de se expressar e de se portar.

Por fim, deve-se atentar, ao observar essas duas últimas fotografias e a produção de *Chicos: The Book* no ano subsequente, que o contexto no qual elas se inserem foi marcante no cenário político brasileiro recente. Três anos antes do ensaio com Lean, em 2013, por exemplo, o pastor neopentecostal Marco Feliciano, deputado federal pelo Partido Social Cristão, assumiu a presidência da Comissão de Direitos Humanos na Câmara dos Deputados; no mesmo ano, o também pastor Silas Malafaia notorizou-se ao promover discursos de ódio contra minorias sexuais em entrevista com Marília Gabriela no programa de televisão *De frente com Gabi* da rede *SBT*.

Em sua leitura do cenário político brasileiro em 2016, o psicólogo Henrique Araujo Aragusuku denuncia o retrocesso nas políticas públicas que atinge diretamente as mulheres e a população LGBTQIA+, em comparação com o fim da década de 1990 e os anos 2000, muito em decorrência do avanço de setores e discursos conservadores:

Não é por acaso que nem uma única lei para a população LGBT foi aprovada em nível federal no Brasil, e atualmente o cenário é de retrocessos, com a tramitação de projetos que regulamentam a “família” como a união entre um homem e uma mulher; que dificultam a realização dos abortos legais e recrudescem a criminalização do aborto; que tentam anular a aprovação do casamento homoafetivo pelo judiciário. (2016, p: 991).

Em 2016, semanas após a realização do ensaio de Lean em frente ao Congresso Nacional, foi votado, naquele mesmo espaço, o processo de *impeachment* da então presidenta Dilma Rousseff (PT). Mesmo sendo posterior ao ensaio com Lean, e anterior à publicação de *Chicos: The Book*, deve-se considerar que todo o processo que levou à deposição de Dilma teve um desenrolar marcado



por agressões de gênero e sexualidade em meio à explosão de protestos em todo o país antes e durante a tramitação do caso; desde adesivos com conteúdo misóginos estampando a presidenta em posição sexual em tanques de combustíveis dos carros, à edição 2417 da revista *IstoÉ* que retratava o rosto de Dilma Rousseff como o de uma mulher em crise histérica ao lado da manchete: “As explosões nervosas da Presidente”. Quanto ao processo de votação do *impeachment* na Câmara dos Deputados, destacam-se ofensas misóginas, sexistas e homofóbicas, desde a supervalorização de conceitos conservadores como moral, família, ou pátria, além da troca de escarros entre o clã Bolsonaro e o deputado do PSOL Jean Willis. Como descreve Aragusuku:

uma votação que durou seis horas, sendo um espetáculo midiático acompanhado por multidões e manifestações contrárias e favoráveis, hipnotizando todo um país. No momento da votação, cada deputado possuía um curto tempo para declarar seu voto, proporcionando um verdadeiro *show* de misoginia, homofobia e ataques às instituições, escancarando a podridão de um sistema político elitista e uma democracia desmoronada. A repetição massiva dos mantras “pela família” e “por Deus”, acompanhados pelo “voto sim ao *impeachment*”, reacenderam o alerta do avanço do conservadorismo no cenário político brasileiro. (2016, p: 987).

Desse modo, tanto a realização desse ensaio por Ladeira e Lamounier quanto o gesto de David Lean são, afinal, gestos de resistência, de ataque, de reivindicação de agência frente a uma política sexual e de gênero que hierarquiza e exclui corpos, gêneros e sexualidades não normalizados. É importante destacar, a partir da observação das três fotografias, que o distanciamento do Projeto *Chicos* em relação aos circuitos tradicionais da História da Arte, conforme apontado anteriormente nesse texto, não o torna isento de sofrer influências da disciplina e de seus Cânones. Ao representar corpos nus, ainda que não seja em uma pintura a óleo renascentista ou uma escultura em mármore da Antiguidade clássica e ainda que se trate de corpos não normalizados, Ladeira e Lamounier se inscrevem numa longa



tradição acadêmica e constroem um diálogo com a disciplina, conscientemente ou não.

Pode-se concluir que as Imagens 1, 2 e 3 configuram-se, portanto, como exemplos que se valem de formas tradicionais de exhibir um corpo nu – desde as poses, seus gestos e formas. Contudo, Ladeira e Lamounier propõem uma outra leitura do Cânone, pois não se trata de um nu feminino, mas sim masculino, com gestos, aparência e adereços que transgridem as fronteiras claras e delimitadas do binarismo masculino-feminino, e que se vale de normas de representação de um corpo feminino subvertendo-o para novas possibilidades. Consequentemente, mesmo que influenciados por uma tradição Acadêmica até mesmo conservadora, as normas de exposição deste corpo são rearranjadas, propondo novas (re)leituras da História da Arte e de suas tradições, uma vez que é por meio da própria pose que parte considerável da crítica aos padrões visuais da masculinidade hegemônica se constrói no ensaio realizado com David Lean.



Referências

Fontes

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

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: 22 maio 2023.

Referências bibliográficas

ARAGUSUKU, Henrique A. Pela vida, pela família e pela propriedade privada: hegemonia, conservadorismo cristão e políticas sexuais. In: Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero, n. VIII, 2013, Juiz de Fora, MG. *Anais do VIII Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero*, Juiz de Fora, MG, 2016. p. 986-993.

BEARD, Mary; HENDERSON, John. *Classical Art: From Greece to Rome*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2001.

CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press, 1990.

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.

HAVELOCK, Christine Mitchell. Plato and Winckelmann: Ideological bias in The History of Greek Art. *Notes in the History of Art*. v. 5, n. 2, p. 1-6, 1986. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/sou.5.2.23202372>. Acesso em: 28 set. de 2022.



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.

PREZIOSI, Donald. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2009.

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.

VALE DE AMEIDA, Miguel. *Senhores de Si: Uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa, PT: Etnográfica Press, 1996.

WINCKELMANN, Johann Joachim. Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura. *In*: *Reflexões sobre a arte antiga [por] J. J. Winckelmann*. Estudo introdutório de Gerd A. Bomheim. Trad. de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre, Editora Movimento, 1975. p. 39-70.

Data de envio: 05 de outubro de 2022.

Data de aceite: 15 de maio de 2023.