

Resgatar ao presente Barahona Possollo

António Fernando Cascais

ICNOVA - Instituto de Comunicação da Nova

• fcc@fcsh.unl.pt

ORCID 0000-0001-9920-9565

DOI

<https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2024.e1906>

O facto de Barahona Possollo ter integrado a galeria de retratos da Presidência da República deu considerável relevo mediático à discrepância entre a sua obra de retratista e a temática erótica, ostensivamente sexualizada, do grosso da sua pintura. Tecnicamente brilhante e tematicamente ousada, a pintura de Possollo, ao contrário das vanguardas estéticas *queer*, não tira partido da experimentação oficial. Repartida por quatro grandes áreas temáticas, Mitologia, Eros, Melancolia, Retrato, ela inspira-se nas formas da Antiguidade egípcia e clássica para abordar a tensão entre Eros e Thanatos. Por outro lado, nas exposições *All You Can Eat* (2013) e *Behind the Green Door* (2020), a obra de Possollo assume um carácter decididamente político e interventivo. O programa estético-político de Possollo materializado nessas duas exposições remete para a libertação da vergonha sexual, com o propósito mais vasto ainda de uma transformação das masculinidades, mas tem por base as premissas do freudo-marxismo que não são inteiramente coerentes com a maneira como o próprio pintor encara a sexualidade e o desejo.

Palavras-chave: Barahona Possollo; erotismo; *gay*; pintura.



Le fait que Barahona Possollo ait intégré la galerie de portraits de la Présidence de la République portugaise a donné une grande visibilité médiatique au contraste entre son œuvre de portraitiste et la thématique érotique, ostensiblement sexualisée, de la plupart de sa peinture. Techniquement brillante et thématiquement risquée, la peinture de Possollo, bien au contraire des avant-gardes esthétiques queer, ne se réclame pas de l'expérimentation esthétique. Répartie sur quatre grands

champs thématiques, Mythologie, Eros, Mélancholie, Portrait, elle s'inspire des formes de l'Antiquité égyptienne et classique, pour explorer la tension entre Éros et Thanatos. Par ailleurs, dans les expositions All You Can Eat (2013) et Behind the Green Door (2020), l'œuvre de Possollo acquiert un caractère ouvertement politique et engagé. Le programme esthétique et politique matérialisé dans ces deux expositions invite à la libération de la honte sexuelle, et plaide plus largement pour une transformation des masculinités, mais sur la base de la pensée freudo-marxisme, lesquelles ne sont pas tout à fait cohérentes eu égard à la manière dont le peintre lui-même conçoit la sexualité et le désir.

Mots clés : Barahona Possollo ; érotisme; gay ; peinture.

Consistentemente erótica, a obra de Barahona Possollo reparte-a ele próprio por quatro áreas temáticas – Mitologia, Eros, Melancolia, Retrato – mas apenas uma porção se poderá ter na conta de ostensivamente homoerótica e uma ainda mais restrita de inequivocamente pornográfica, sem entrarmos, de momento, na morosa discussão das distinções e limites entre erotismo e pornografia a que, de resto, já tivemos oportunidade de proceder alhures. Com efeito, e talvez demasiado sumariamente, partimos de dois pressupostos básicos: primeiro, que toda a distinção possível entre pornografia e erotismo se encontra na estrita dependência daquilo que uma cultura epocal e espacialmente situada (a nossa, ocidental e moderna, mas também qualquer outra), entende que é a sexualidade, em boa parte definida historicamente pelas tentativas para a regular; e, segundo, que foi com a autonomização da esfera do sexual que se puderam definir identidades unidimensionais inteiramente referidas à sexualidade, como é o caso dos homossexuais, sobre o eixo da oposição binária, não simétrica e hierárquica entre heterossexualidade e homossexualidade. A identidade homossexual sofreu assim um processo de obscenização que recobre a totalidade da pessoa, pois tudo nela passa a ser sexual e, por isso, expressão intrínseca da sua essência ou da sua natureza abjeta e vergonhosa. Qualquer representação do indivíduo homossexual, por mais anódina, remete desse modo para o que ele é, e não pode escapar a ser, sexualmente, o que não tem qualquer equivalente nos heterossexuais, pelo que tudo nele sendo homossexual, tudo nele é obsceno, antes mesmo de poder ser explicitamente pornográfico. Estamos em crer que, na ignorância destes pressupostos básicos, qualquer discussão das imagens eróticas e sexuais de Possollo se vota à inconsequência.

De maneira não contraditória com a unanimidade acerca do brilhantismo da sua técnica, e, em particular com o seu magistral domínio da luz, à pintura de Possollo tem sido generalizadamente apontado o figurativismo e o hiper-realismo a contra-corrente das tendências prevalentes nas artes plásticas contemporâneas. Neste aspeto, o pintor parece fazer exatamente o contrário do grosso da arte *queer* que explora todas as possibilidades oferecidas pela experimentação técnica para criar conteúdos inovadores. De longe vem o enlace entre vanguardas artísticas e temática *queer*, mas Possollo, vanguardista nos conteúdos, revela-se muito respeitavelmente clássico na forma, parecendo propor uma espécie de recuperação da arte aurática, no sentido que lhe deu Walter Benjamin, como bem notou Maria Guiomar Machaz (Machaz, 2014, p. 119), o que não deixa de comprometer a sua fortuna crítica do ponto de vista da doxa artística *queer* dominante. Simetricamente, do ponto de

vista da doxa artística que não é *queer* e que consideravelmente ignora a cultura *queer*, a pintura de Possollo ostenta elementos que sabemos ser *camp*, mas que são reduzidos ao puro e simples *kitsch*, com o qual o *camp* não pode ser confundido, como muito bem faz notar David Halperin. Com efeito, ao contrário de um juízo de *kitsch*, que rebaixa o apego de alguém a um artefacto cultural desqualificado, e só se aplica a outrém, numa desidentificação fóbica cuja veemência lança a suspeita sobre a sua genuinidade, o reconhecimento de que algo é *camp* não confere semelhante isenção àquele que emite o juízo:

O *camp* não tem a ver com *atribuição*, mas com *reconhecimento*. Ele declara o nosso deleite e a nossa participação nas subversões culturais do *camp*. [...] A atribuição de *camp* produz portanto um efeito precisamente oposto ao da rotulagem *kitsch*. Marca a pessoa que emite o juízo como pertencente ao grupo, como alguém que está por dentro, que está a par do segredo do *camp*, já iniciado nos circuitos da percepção e da apreciação partilhada que distingue aqueles que são capazes de discernir o *camp* e que cria entre essas pessoas uma rede de reconhecimento e cumplicidade mútuos. [...] A capacidade de identificar um objeto particular como *camp* e de induzir outrém a partilhar essa percepção, cria por isso uma base para a comunidade. Induz aqueles que apreciam e têm gosto no *camp* num vínculo comum de reconhecimento compartilhado numa *prática estética anti-social*. (Por “anti-social”, não entendo *hostil à pertença comunitária*, pois, mas *contrário às normas sociais*.) (Halperin, 2012: 189).¹

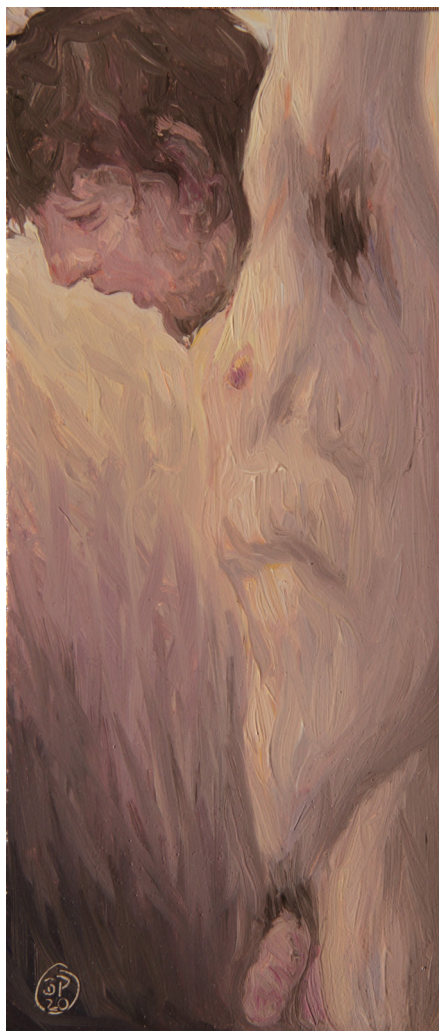
¹ Camp is not about *attribution*, but about recognition. It declares your delight and participation. [...] Camp ascription therefore produces an effect precisely opposite to that of kitsch labeling. It marks the person making the judgement as an insider, as someone who is in the know, who is in on the secret of camp, already initiated into the circuits of shared perception and appreciation that set apart those who are able to discern camp and that create among such people a network of mutual recognition and complicity. [...] The ability to identify a particular object as camp, and to induce others to share that perception, thereby creates a basis for communion. It inducts those who appreciate and who savor camp into a common fellowship of shared recognition and *anti-social aesthetic practice*. (By “anti-social”, I do not mean *hostile to communal belonging*, then, but *contrary to social norms*.) (Halperin, 2012: 189) Tradução nossa bem como as seguintes.

Coisa que o pintor reconhece, quando – apesar disso ou por isso mesmo – afirma ter escolhido “um género figurativo simbólico de feição naturalista”, que era completamente rejeitado pela crítica e pelo *mainstream* que se acha “vanguarda”, para a sua pintura, que se identifica com uma arte *queer*, seja o que for que se possa entender por isso:

Sem conseguir definir exactamente as fronteiras da Arte Queer, acredito que sim, existe. As fronteiras são flutuantes porque o próprio conceito de Queer implica que há sempre alguém que, da forma mais “estranha” e inusitada vem trazer a sua marca e ampliar o espectro, revelando, por reação, espartilhos normativos que passavam despercebidos. Sinto-me englobado desde o primeiro momento (Possollo, 2020a).

Possollo costuma invocar como referências maiores Lucian Freud e John Singer Sargent, Phil Hale e Roberto Ferri, mas também Joel-Peter Witkin (Possollo, s/d; Possollo, 2011), os portugueses Columbano, Paula Rego,

Rui Effe, Pedro Cabrita Reis, Bela Silva e João Pedro Vale, aos quais os críticos não desinformadamente acrescentam Egon Schiele, Gustav Klimt, František Kupka, Jeff Koons e Nicolas Uribe, entre os contemporâneos, e os clássicos Giambattista Tiepolo, Jacopo Pontormo, Nicolas Poussin, Georges de la Tour, Ticiano, Rubens, Rembrandt, e, acima de todos, Caravaggio (Chagas, 2019, p. 12; Machaz, 2014, pp. 32, 39, 57-58; Roque, 2016). Deixando para os especialistas as semelhanças de técnica entre Possollo e todos eles, as afinidades temáticas têm mais que se lhes diga. As figuras míticas de deuses, semi-deuses, heróis e faunos são recorrentes na arte renascentista, prolongam-se pelo maneirismo e o barroco e pouca ou nenhuma novidade há no facto e na forma de Possollo as retomar, insistindo, como bem nota Christopher Harrity em *The Advocate*, em imagens fortemente erotizadas (Harrity, 2015). Quanto a isto, as imagens do pintor só podem chocar os incultos. Se não o formos, também nenhuma estranheza nos deverá causar a recriação de imagens de martírios cristãos. Depois de Georges Bataille, de Pierre Klossovsky, das leituras foucauldianas destes e de Sade – quanto mais não seja – estamos bem cientes do fetichismo da iconologia cristã do martírio, que remonta à Idade Média, mas que nunca esmoreceu até às imagens religiosas contemporâneas, que sempre encontraram acolhimento privilegiado nos espaços religiosos, das maiores catedrais aos conventos de clausura. O martirológio cristão bem pode por isso ser tomado como um dos mais completos repositórios da arte de infligir dor, mas, *et pour cause*, dos inconfessáveis gozos que o espetáculo dela pode proporcionar. A este propósito, muito disse a crítica de arte *queer* acerca da iconização gay de São Sebastião mártir, inúmeras vezes recriado nas artes. Muito curiosamente, Possollo recusa despir “São Sebastião” (2017), ainda vivo ou já morto (1992), que transpõe para a figura de um outro suspeito do costume, o rei português homónimo (“Dom Sebastião”, 1992), o qual, por sua vez, retranspõe para a figura de Cristo em “Dom Sebastião como Ecce Homo” (1992). Isto, se não quisermos remontar à crucificação, suplício sumamente infamante de óbvia e absoluta obscenidade para os autores romanos anti-cristãos, cuja crua nudez estes em vão se esforçaram por atenuar à custa de pano, forçosamente diáfano no meio de tanta escorchante laceração. Não que se desconheçam algumas raras exceções a esse cânone de pudor, à cabeça das quais os referenciais crucifixos de Miguel Ângelo. Tanto faz Possollo no seu “Cristo” (2020) crucificado **[imagem 1]**, em quem a atrocidade do suplício é patente, mas detalhadamente masculino e judaico, e, bem assim, muito moderno, na glande circuncidada que hoje já não se circunscreve a um sinal identificativo étnico.

**imagem 1**

Cristo, Barahona Possollo (2020).

Por outro lado, é precisamente neste “Cristo” que se torna óbvia, para um olhar não treinado, a afinidade com os Retratos, femininos e masculinos, por via da marca de Lucian Freud, comum a todos eles. Nesta conformidade, bem podemos interrogar-nos em que medida é sacrílega a pintura de Possollo, não só no exemplo atrás citado, mas em outros, como “S. Tomé” (2017), em que o pouco vestido santo cético enfia abusivamente os dedos nas chagas de um Cristo – que encontramos a qualquer virar de esquina – hirtos de dor até ao início do púbis. Como “S. Jorge e o dragão” (2008), em que o vencedor do dragão, símbolo do Mal incarnado, nos surge em postura de assassino, impecavelmente escanhado e depilado, com o bicho tatuado na espádua, como signo de gangue ou seita criminosa, surpreendido de punhal empunhado, a fitar por cima do ombro quem o apanhou em flagrante. Como “Santo Estêvão”, o primeiro

mártir, sobrevivo em luminosa ventura entre os pedregulhos com que foi lapidado, e “A alma de Santo Estêvão contemplando o seu corpo adormecido” (1995), de corpo tão serenamente intacto como no leito do amor. Ou como a “Alma cativa” (1996), demasiado masculina para ser alma, a libertar-se languidamente das cordas com que a prendem atléticos e formosos diabos iguaizinhos a faunos pagãos. Apenas “Lázaro” (1994) tem o conjeturável aspeto de um cadáver ressuscitado de esquelético enfermo, bem ao contrário do possantíssimo “Ascensão de Caos” (1996). Mas o que dizer da *butch* “Madalena arrependida” (1996), de caveira na mão estendida na direção de quem a vê? Cabe aqui relembrar, por outro lado ainda, que o pendor blasfemo e sacrílego de alguma pintura de Possollo não deixa de ter um predecessor português em certos quadros de Júlio Quaresma (2005), como bem fez notar Chaké Matossian (1998).

Se os jogos de *chiaroscuro* caravaggesco são onnipresentes em toda a sua pintura, já não é com a luz ela-mesma que joga o pintor, mas com o dispositivo que a captura, a câmara refletida no espelho que ele-mesmo-outro segura entre os dedos para se deixar fotografar do interior da pintura que o retrata. Com efeito, Possollo põe em jogo dois meios técnicos de operar com a luz, a pintura e a fotografia, múnus que na origem era exclusivo do *fiat lux* do Deus criador. A relação especular assim representada bem poderia funcionar como um dos sustentáculos da teoria auto-reflexiva da sua própria obra, aqui plasmada em imagem que fala por si – *pictura loquens* – para dessa exata maneira interpelar diretamente o público. Com efeito, Possollo usa recorrentemente o seu próprio rosto nos modelos da sua pintura. Se o artista nela se autoretrata, e se o faz da maneira como o faz, será acertar ao lado do alvo limitar-mo-nos a dizer expeditamente que estamos perante um mero investimento narcísico, quando, ao invés, a implicação do autor na sua obra o que patenteia é a visão de si próprio como obra em progresso e, por essa via, um compromisso ético-político a propósito do qual ousamos glosar o ato originário da comunhão cristã para o exprimir – *esta obra é o meu corpo, tomai e fruí*. Não procuremos aqui fé religiosa onde ela não existe, mas uma estética milenar que desde há inúmeras gerações tem vindo a educar a nossa sensibilidade e cujas possibilidades expressivas Possollo explora e recria, por vezes de forma extremada. Só podemos por isso dar razão a Herberto quando opina que

Possollo acrescenta algo à execução pictórica e apresenta-se igualmente como espectador e modelo, sendo a auto-representação uma actividade recorrente no seu trabalho anterior [...]. A este propósito, refere uma responsabilidade agravada de si próprio enquanto espectador da pintura que realiza, remetendo a passividade como um atributo distante da virtude.

Do mesmo modo, proporciona uma leitura ambígua, na medida em que não se disponibiliza apenas a si próprio à exposição: denuncia também todos os espectadores que ao se prestarem à interpretação destas *pinturas proto pornográficas*, assumem também a condição do voyeur, limitado ao olhar e reduzido na acção pela imposição do espaço público. Mas a intenção do artista, projectada na obra de arte, não é suficiente. É igualmente necessário entender a intenção dos espectadores, que através das suas críticas e interpretações, dão lugar à formulação de juízos de valor, que, por si, possibilitam um papel construtor e determinante na classificação da obra (Herberto, 2017, p.55).

Interrogado por Rita Ferro sobre se há uma explicação freudiana para o que se vê nas suas obras, ou se se trata, antes, de exercícios de pura liberdade e exploração, Possollo não hesita em optar por uma “total explicação freudiana” porque: “A verdade é que a pintura anula todas as limitações que a vida concreta impõe à nossa criatividade. À partida tudo é possível” (Possollo, 2011). Na verdade, é a referência teórica ao freudo-marxismo de que se reclama Possollo, de resto confirmada por Maria Guiomar Machaz (2014, pp. 74-75) e reforçada por Leonel Pedroso Gonçalves (2020), que mais nos distancia e que entendemos entrar em boa parte em contradição com o que *faz* a sua pintura. Da psicanálise, Possollo recolhe a lógica recalçamento/sublimação, que Wilhelm Reich cruzou com a dialética marxiana repressão/libertação e que, por sua vez, Herbert Marcuse reformula nos termos neo-marxistas e neo-freudianos (daí o freudo-marxismo), opondo à dessublimação repressiva tardo-capitalista a sua Grande Recusa, estabelecendo o desejo como locus de resistência ao poder capitalista e burguês. A mais radical refutação do freudo-marxismo surge, como é bem sabido, com a crítica empreendida por Michel Foucault àquilo que justamente chama a “hipótese repressiva”, concebendo uma teoria do poder em que o sexo ou o desejo deixam de ser *locus* de resistência externo às relações de poder-saber. Longe de constituírem eixo de emancipação, sexo e desejo são inteiramente capturados pelo dispositivo da sexualidade, no que Foucault subscreve uma concepção de sexo e desejo que, renovada por autores como Georges Bataille e Pierre Klossovsky, remonta ao marquês de Sade, e à luz da qual aqueles nada têm de benigno, dócil e intrínsecamente libertador. Eis porque todo o relacionamento sexual, como bem esclareceu Giorgio Agamben (2016), se inclui nos “usos do corpo” que nunca são isentos de relações de poder. Precisamente o que Possollo muito bem intui quando estabelece que Eros é uma “fera perigosa” e um “monstro assustador”, de modo muito próximo do entendimento Grego que vê nele uma força excessiva, a cuja desmesura opõe uma ética da justa medida, e que não é ainda a ascese e a renúncia cristã contra a concupiscência intrínsecamente má e desordenada, a que a carne é

demasiado fraca para lograr resistir. Não se vê como a percepção que Possollo tem de Eros seja conciliável, sem fissuras e incongruências, com a ideia freudo-marxista da benignidade de um desejo que muito mais tem de fascista do que de libertário. Possollo ignora Foucault. Sexo e desejo não são emancipatórios por si mesmos, mas antes o seu uso, ou o “uso dos prazeres”. Possollo não consegue formular em termos foucauldianos a maneira como retrata a sexualidade e contradiz com a sua pintura a grelha conceitual freudo-marxista, exatamente como, simetricamente, o seu crítico (nos catálogos das exposições) entra em choque com a obra pictural sobre a qual se debruça.



imagem 2

All You Can Eat: Picante,
Barahona Possollo (2013).

O título *All You Can Eat* parodia os restaurantes de rodízio em que os clientes se servem à discrição de toda a comida disponibilizada, conciliando, de maneira assaz ambígua, apetite indiscriminado e saciedade garantida. A exposição compreende os quadros “Amargo”, “Salgado”, “Metálico”, “Picante” [imagem 2], “Ácido”, “Umami” e “Doce”, todos datados de 2013 referentes à paleta de sabores básicos distinguíveis pelo paladar humano. É de presumir que o recurso a limões, malaguetas e geleia sirva para intensificar a acidez, o picante e a doçura de algumas práticas. Da inspiração na mitologia da Antiguidade na obra anterior permanecem tão-só alguns faunos, de resto completamente humanizados desde a expressão dos rostos aos corpos irrepreensivelmente depilados. Em cada cena, interação no mínimo três participantes e, num caso, com a figura entusiástica de Possollo a somar quatro. Mais, as posturas físicas de todos os intervenientes, que se relacionam com todos os géneros e corpos, homo (“Metálico”, “Amargo”, “Ácido”), hetero (“Salgado”, “Picante”, “Doce”) e trans (“Umami”), sugerem estarmos perante o início do relacionamento sexual, distantes ainda de toda a consumação, com a ressalva que “consumação” não tem que denotar orgasmo ou contacto intergenital, bem ao invés da fórmula desejo-ato-clímax que equivocadamente temos por “naturalmente” evidente.

Quanto mais não seja, o centramento da erogeneidade na boca atenta contra o modelo cultural dominante no ocidente, que a medicina e a psicanálise hipergenitalizaram, com gravíssimas consequências para a sexualidade entre pessoas do mesmo sexo, postas em causa na sua integridade psicofísica, precipitadas na psicopatologia, na perversão desviante, na monstruosidade animalesca. Podendo circular por toda a parte, a boca e a língua patenteiam a totalidade do corpo como zona erógena, reafirmam o gosto como o sentido através do qual estabelecemos a relação mais íntima possível com o mundo, usamo-nos e consumimo-nos uns aos outros, entredevoramo-nos e metabolizamo-nos simbolicamente ao tomarmo-nos o gosto naquilo que Possollo chama uma cerimónia alquímica de ingestão que integra em nós um corpo estranho:

A boca, e particularmente a língua, é o órgão em que o processo começa e no qual ele é mais estimulante. Um universo inteiro de expectativas é transformado quando finalmente saboreamos aquilo que apenas observámos através da visão e e do tato. Pode funcionar em conjunto com o toque; pode, realmente, ser uma forma visceral de tato que dá origem à completa interpenetração e desenvolve uma rede particularmente forte de ligações que dependem da nossa própria fisiologia. A boca, a segunda abertura embriológica a desenvolver-se nos seres humanos, é um lugar mágico. Por meio dela tentamos controlar os alimentos pela mastigação e nos

tornamos imensamente vulneráveis aos respetivos efeitos no nosso corpo e na nossa mente. Ela é uma zona de tensão entre o eu e o outro (Possollo, 2013).²

Quanto à exposição *Behind the Green Door*, a “simples” escolha de um antigo sanitário público, um espaço subterrâneo situado no centríssimo da cidade capital do País, outrora utilizado para o engate sexual entre homens e, por isso, evidente alvo de repetidas rusgas policiais, ostenta o propósito decididamente político. Nesta base, ela não é algo de completamente inédito no panorama cultural português, que já tinha assistido à exposição *A Mão na Coisa, A Coisa na Boca, A Boca na Coisa, A Coisa na Mão*, de João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira apresentada em 2018 na Galeria Cristina Guerra, em Lisboa, que igualmente recria a estrutura de um WC público. No programa da exposição *Behind the Green Door*, expressamente indicada para maiores de 18 anos, Luís Pedroso Gonçalves sublinha isso mesmo:

Fazendo-o num antigo urinol público, subterrâneo, para mais, confronta o modelo dominante com os séculos de marginalização, repressão sexual e abuso de poder, de crueldade e injustiça a que os homossexuais foram (são) sujeitos. Equiparando cada fetiche a um elemento, atribui-lhes uma qualidade natural, espontânea, elementar. Desconstrói de forma simples e lapidar a ideia da parafilia como desordem mental que não é, aliás, nada consensual entre psicólogos, sexólogos e psiquiatras. Trazendo-os para o Marquês de Pombal, para o centro absoluto de Lisboa, confere-lhes uma visibilidade que os resgata da clandestinidade a que a ideologia cristã dominante sempre os condenou (Gonçalves, 2020).

Mais, Gonçalves posiciona Possollo no ativismo contemporâneo que reage à diluição do radicalismo político pós-revolta de Stonewall, o qual foi gradualmente substituído pela integração e a assimilação que culmina com a lei do casamento entre pessoas do mesmo sexo, mas a que corresponde uma tolerância paternalista que manteve as hierarquias sociais: “Ora, esta instalação rejeita a tolerância. Assume o tabu acerca dos fetiches sem hesitação. Ao retratá-lo num contexto gay, ela revela e abraça ao mesmo tempo as práticas abomináveis que os fanáticos tradicionalistas sempre atribuíram à ‘perversão homossexual’” (Gonçalves, 2020). O diagnóstico é certo e, de facto, há muito que tem vindo a ser notado, por parte do associativismo LGBTQI+, um persistente esforço de dissuasão das expressões artísticas menos palatáveis e eventualmente mais controversas daquilo que David Halperin chamou a cultura *queer*,

² The mouth and particularly the tongue is the organ in which the process begins and in which it is most stimulating. A whole universe of expectations is transformed when we finally taste what we had only observed through sight and touch. It may work in concourse with touch; it may, indeed, be a visceral form of touch which generates complete interpenetration and develops a particularly strong network of connections which are bound to our own physiology. The mouth, the second embryological opening to develop in humans, is a magical place. Through it we attempt to control foods by chewing and are made most vulnerable to their effects on our body or on our mind. It is an area of tension between the self and the other (Possollo, 2013).

ou então das experiências mais privadas ou mesmo íntimas do mal-estar e do sofrimento das pessoas *queer* numa sociedade que está longe de ter deixado de ser heteronormativa. Com efeito, as políticas identitárias do associativismo assimilacionista frequentemente armarizaram a sexualidade, embora não deixem de a considerar o traço definidor da identidade *gay*, mas ao preço de uma considerável neutralização do termo *gay*, que se foi transformando numa designação muito mais simbólica do que descritiva ou expressiva que funciona como uma referência convencional:

Como tal, “gay” permite que a minha sexualidade se declare socialmente sob a capa de uma polida designação, quase um eufemismo, e nos termos de uma *identidade*, de preferência a uma subjetividade erótica ou um comportamento sexual. Ela possibilita que me apresente como membro de um povo ou uma nação ou uma raça, uma coletividade humana em todo o caso, em vez de um indivíduo desviante – um monstro, um tarado, um criminoso, um pecador ou um pária. [...] Por isso, o termo “gay” *identifica* a minha sexualidade sem evocar a sua realidade vivida e sem se alongar nos meus sentimentos, fantasias ou práticas sexuais. Nesse sentido, ele soa a relativamente respeitável e funciona da mesma maneira que “marido” ou “mulher” para as pessoas casadas, referindo-se a uma identidade sexual sem trazer explicitamente para primeiro plano o que nela há de sexual (Halperin, 2012, pp. 75-76).³

Por mais conveniente que se possa mostrar, a demanda da respeitabilidade inerente à transformação da homossexualidade, de uma perversão sexual, numa identidade social, sob a pressão das exigências políticas do orgulho *gay*, não vem sem o pesado custo do branqueamento de quanto há de “homosexo” (Halperin, 2012, pp. 76)⁴ naquela identidade, mas, também, no evitamento das dimensões não sexuais da homossexualidade a respeito das quais os homens *gay* continuam a sentir-se inseguros ou nervosos e que parecem agora ser tão tabu e tão infamantes como a sexualidade. Nesta conformidade,

no processo de reivindicar a aceitação e o reconhecimento público do facto do *desejo* homossexual (decerto que, por vezes, às custas da sexualidade *gay*), o movimento *gay* e lésbico oficial hipotecou o conhecimento da sensibilidade, do estilo, da emoção ou de qualquer forma especificamente não-sexual da *subjetividade*, da *afeção* ou do *prazer queer* (Halperin, 2012, pp. 77).⁵

³ As such, “gay” permits my sexuality to declare itself socially under the cover of a polite designation, almost an euphemism, and in terms of an *identity* rather than an erotic subjectivity or a sexual behavior. It allows me to present myself as a member of a people or nation or race, a human collectivity at any rate, instead of as a deviant individual – a monster, freak, sinner, or social outcast. [...] So the term “gay” *identifies* my sexuality without evoking its lived reality and without dwelling on my sexual feelings, fantasies, or practices. In that sense, it sounds relatively respectable, and it functions in the same way that “husband” or “wife” does for married people, referring to a sexual identity without foregrounding explicitly what is sexual about it (Halperin, 2012, pp. 75-76).

⁴ ... homossex... (Halperin, 2012, pp. 76).

⁵ ... in the process of claiming public recognition and acceptance of the fact of homosexual *desire* (sometimes at the expense of gay sex, to be sure) the official gay and lesbian movement has effectively foreclosed inquiry into queer sensibility, style, emotion, or any specific, non-sexual form of queer *subjectivity* or *affect* or *pleasure* (Halperin, 2012, pp. 77).

Nesta sequência, podemos finalmente compreender como o programa estético-político de Possollo materializado nas exposições *All You Can Eat* e *Behind the Green Door* remete para a libertação da vergonha sexual de que já falava Michael Warner e que foi negligenciada pelo movimento gay. Com efeito, este preferiu o combate contra o estigma que se abate sobre a identidade ao combate contra a vergonha que tem por objeto os atos, agravando a diferenciação hierárquica entre homossexuais dignos e homossexuais abjetos:

A política da vergonha [...] inclui muito mais do que a humilhação produzida pelos moralistas. Ela também comporta desigualdades silenciosas, efeitos não intencionais de isolamento e a falta de acesso ao domínio público. Eis porque a autonomia sexual exige mais do que liberdade de escolha, tolerância e leis sexuais liberalizadoras. Exige acesso a prazeres e possibilidades, visto que as pessoas normalmente não conhecem os seus desejos até que os encontram (Warner, 1999, p. 7).⁶

⁶ The politics of shame [...] includes vastly more than the overt and deliberate shaming, produced by moralists. It also involves silent inequalities, unintended effects of isolation, and the lack of public access. So sexual autonomy requires more than freedom of choice, tolerance, and the liberalization of sex laws. It requires access to pleasures and possibilities, since people commonly do not know their desires until they find them (Warner, 1999, p. 7).

Num texto que se mantém largamente atual após duas décadas, Warner defende a ideia de uma cultura sexual pública em contraposição a uma certa diabolização da sexualidade na sequência da pandemia de SIDA, primeiro, e do seu menosprezo com a posterior tónica na privacidade e na normalização com o casamento entre pessoas do mesmo sexo. Alimentando-se da crença que o sexo público iria desaparecendo à medida que a identidade gay se tornasse mais livremente acessível a todos, ao ponto de não desempenhar nas vidas das pessoas gay e lésbicas maior papel do que desempenha no comum dos heterossexuais, esta tendência deprecia as práticas da cultura sexual pública, incluindo o engate e a pornografia, os quais comportam não só uma privacidade que exclui o mundo, como uma publicidade que o faz. Para Warner, a pornografia, o engate, ou o trabalho sexual, numa cultura sexual publicamente acessível são públicos de certas maneiras, mas mesmo assim intensamente privados noutras:

As culturas sexuais dos homens gay e das lésbicas são, afinal, *culturas* sob formas frequentemente esquecidas, especialmente quando são tratadas simplesmente como uma massa de desviantes à procura de descarga hormonalmente impulsionada. Reconhecem-se a si próprias como culturas, com os seus próprios conhecimentos, espaços, práticas, linguagens e maneiras aprendidas de sentir. A crença ingénua que o sexo é simplesmente um instinto inato ainda exerce o seu poder, mas muitos homens gay e mulheres lésbicas sabem que o sexo que têm não era inato nem inteiri-

ramente da sua feitura, mas *aprendido* [...] Tanto se aprendem os elaborados códigos de uma subcultura, com os seus rituais e tipologias [...] como também a natureza improvisadora de situações imprevistas. [...] a tarefa de cada um em face de variações imprevistas é reconhecer a dignidade existente na forma de cada pessoa sobreviver e desfrutar e criar, de reconhecer que, neste contexto, a dignidade não precisa de ser demandada ao elevado preço da conformidade ou da auto-amputação (Warner, 1999, pp. 177-178).⁷

O que Warner toma como alvo é a fantasia geminada segundo a qual as pessoas em pleno uso das suas capacidades públicas enquanto cidadãos e agentes históricos são completamente não-sexuais ao mesmo tempo que as pessoas, na sua capacidade sexual, se mantêm na zona de privacidade cuja heterossexualidade se encontra legalmente mandatada e em isolamento da cultura pública. Muito pelo contrário, o espaço público é de profundo interesse para a política *queer* de ressubjeção e para a cultura pública que ela promove e esse interesse precisa de ser aclarado na linguagem do movimento *gay* e lésbico, ao arrepio do utopismo moralizante que confunde a sua maturidade com a lei do casamento entre pessoas do mesmo sexo e que acredita que a pertença mas-mediática pode substituir o mundo público de uma cultura sexual.

Nos quadros “Elemento Ar”, “Elemento Água”, “Elemento Terra”, “Elemento Fogo” [imagem 3], “Elemento Espírito” (o éter, na cultura grega antiga), todos com data de 2020, já não há nem deuses nem faunos, mas tão-só homens com a idade, a quantidade de tecido adiposo, o pouco desenvolvimento muscular e, genericamente, as (des)proporções próprias da banal diversidade dos corpos que se encontrariam, vestidos, no engate de sanitário público de outrora, e, nus, nos bares e clubes de sexo atuais. Evidentemente que não se verificavam naquele as práticas altamente elaboradas e especializadas (e cultivadas apenas por setores minoritários das comunidades *gay*) só possíveis após a emergência de comunidades *gay* organizadas e com suficiente massa crítica para se poderem dedicar ao tipo de estilizações da conduta que incluem os diversos jogos de BDSM (*Bondage, Discipline, Sado/Masochism* no original inglês) representados nos quadros de Possollo. Trata-se de jogos de sadomasoquismo, *shibari* e alongamento testicular com pesos, com eventual orgasmo forçado (“Elemento Terra”), eletroestimulação (“Elemento Espírito”), jogos de sufocação (“Elemento Ar”) e jogos de chuva dourada, que não se restringem ao BDSM (“Elemento Água”).

⁷ The sexual cultures of gay men and lesbians are, after all, cultures in ways that are often forgotten, especially when they are treated simply as a mass of deviants looking for hormonally driven release. They recognize themselves as cultures, with their own knowledges, places, practices, languages, and learned modes of feeling. The naïve belief that sex is simply an inborn instinct still exerts its power, but most gay men and lesbians know that the sex they have was not innate nor entirely of their own making, but learned [...]. One learns both the elaborated codes of a subculture, with its rituals and typologies [...] but also simply the improvisational nature of unpredicted situations. [...] one's task in the face of unpredicted variations is to recognize that dignity in this context need not be purchased at the high cost of conformity and self-amputation (Warner, 1999, pp. 177-178).


imagem 3

Elemento Fogo,
Barahona Possollo (2020).

Propondo-se resgatar uma série de práticas sexuais ao território da transgressão, Possollo ordena-as com os símbolos alquímicos dos cinco elementos naturais que faz corresponder a fetiches por meio de cenas homossexuais:

Dirão alguns que é limitativo e enganador. Eu digo que se trata tão-só de uma variante – prefiro imergir naquilo que conheço – e, em todo o caso, as diferenças de género tendem a esbater-se no caso dos fetiches. O facto de serem cenas gay bem pode “apimentar” toda a coisa, no caso daqueles que são mais conservadores e bota-de-elástico, independentemente da sua idade (Possollo, 2020b).

É aqui particularmente pertinente trazer à colação a tese da obscenização: a homossexualidade está, antes de mais, no olhar que homos-

sexualiza o desejo ou o amor entre pessoas do mesmo sexo, de tal modo que a mais contida e púdica representação de duas pessoas do mesmo sexo de mãos discretamente dadas passa por sexualidade pura e dura, lá onde a ninguém ocorre dizer que um homem e uma mulher estão a praticar a heterossexualidade no ósculo facial que não suscita mais do que o aprovador enternecimento público. A isto reagem as imagens de Possollo: se é tamanha a enojada repulsa no que toca à relação entre duas pessoas do mesmo sexo, então levem com ela toda, não se há-de perder por cem a dignidade que à partida já está perdida por mil, se a rejeição ante um beijo é do mesmo teor quantitativo e qualitativo que a rejeição ante uma imagem de ereção masculina, então que seja mesmo com a ereção que levam. Finalmente, Possollo enquadra o seu projeto no âmbito, se possível mais vasto ainda, e que nos parece sumamente produtivo, da transformação das masculinidades. Estamos em crer que o eixo dessa transformação, tal como é visada pelo pintor, se há-de encontrar na decidida superação do *noli me tangere* que envolve o corpo masculino e que constitui porventura o ponto em que o código da masculinidade atinge o seu mais intenso grau de saturação. Por outras palavras, na abolição das proibições que o impedem de se tornar um objeto erótico acessível, quer a homens, quer a mulheres e que o pintor exhibe por toda a parte na sua obra. Não dispondo de espaço para maior desenvolvimento, limitamo-nos a reproduzir uma afirmação de Possollo que nos parece sintetizar esse seu amplo propósito:

À medida que descemos literalmente “abaixo da terra” para enfrentar tais mistérios, profanadores para uns, sagrados para outros, é por uma via de psicanálise social que enveredamos. Uma via que ainda está por explorar: a da Libertação Masculina. Depois da Libertação das Mulheres, a qual, apesar de muito incompleta, é geralmente tida por imperativa e crucial, e da Libertação Gay/LGBT que grangeou considerável aceitação, será necessária a Libertação Masculina para completar as outras duas. Quero eu dizer com isto que, se as mulheres queimaram e resgaram o absurdo e violento guião que lhes foi atribuído, os homens (sobretudo os homens heterossexuais muito “macho”) precisam de se libertar do código ridículo, mas brutal, que lhes foi imposto como a “masculinidade” (Possollo, 2020b).

Bibliografia

- Agamben, G. (2016). *Homo sacer. L'intégrale 1997-2015*. Paris: Seuil.
- Almeida, M. (2016) "Escolher o meu retrato foi um acto de coragem". Entrevista por Marina Almeida. *Diário de Notícias* [online]. 6 de Março de 2016. <http://www.dn.pt/artes/interior/escolher-o-meu-retrato-foi-um-acto-de-coragem-5063234.html>
- Chagas, F. (2019). "Carlos Barahona Possollo". *Falo*, Ano II, nº 7, pp. 4-13.
- Coelho, A. (2016). "Barahona Possollo, do erotismo na Antiguidade ao retrato de Cavaco". *Público – Ípsilon* [online] 5 de Março de 2016. <https://www.publico.pt/2016/03/05/culturaipsilon/noticia/barahona-possollo-do-erotismo-na-antiguidade-ao-retrato-de-cavaco-1725316>
- Gonçalves, L. (2020). "Sex and politics", In: *Catálogo da Exposição Behind the Green Door* Lisboa, 25 de Agosto de 2020
- Harrity, Ch. (2015). "Artists Spotlight: Carlos Barahona Possollo". *The Advocate*, January 24, 2015 <https://advocate.com/arts-entertainment/art/artist-spotlight/2015/01/24/artist-spotlight-carlos-barahona-possollo#toggle-gdpr>
- Herberto, L. (2017). "Barahona Possollo: a contradição do soft-porn". *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*, Vol. 8, nº19, julho-setembro de 2017, pp. 52-59.
- Horta, B. (2015). *Uma década queer: 50 entrevistas em português (2004-2014)*. Lisboa: Indexbooks.
- Machaz, M. (2014). *Imaginário figurativo na pintura de Barahona Possollo entre o simbolismo e o fantástico*. Tese de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Matossian, Ch. (1998). *Júlio Quaresma. Os limiares do limite*. Lisboa: CITI – Criatividade Informação.
- Nunes, L. (2014). *Imagens interditas? Limites e rupturas em representações explícitas do sexo no pós-25 de abril*. Tese de Doutoramento em Belas Artes, Especialidade de Pintura, pela Universidade de Lisboa.
- Possollo, C. B. (s/d). Barahona Possollo: "La expresión del arte es consustancial a la naturaleza humana". Entrevista por Francisco Lacerda. <https://www.eurostarscultura.com/entrevista-barahona-possollo-eurostars-museum-5/>
- (2020a). Barahona Possollo. Behind the Green Door". Entrevista por Francisco Vaz Fernandes. <https://parqmag.com/wp/barahona-possollo/>
- (2020b). "Behind te Green Door", Lisboa, 24 de Agosto de 2020. <https://barahonapossollo.com/gallery/>
- (2020c). "Não consigo entender a carne como inimiga do espírito". Entrevista por José Cabrita Saraiva, SOL online, 7 de Outubro de 2020 <https://sol.sapo.pt/2019/12/03/carlos-barahona-possollo-nao-consigo-entender-a-carne-como-inimiga-do-espirito/>
- (2019). Carlos Barahona Possollo: "Não há regra que não seja para subverter". Entrevista por José Cabrita Saraiva, SOL online, 3 de Dezembro de 2019 <https://sol.sapo.pt/2019/12/03/carlos-barahona-possollo-nao-ha-regra-que-nao-seja-para-subverter/>
- (2016). "Escolher o meu retrato foi um acto de coragem". Entrevista por Marina Almeida, *Diário de Notícias* online, 6 de Março de 2016 <https://www.dn.pt/artes/escolher-o-meu-retrato-foi-um-acto-de-coragem-5063234.html>
- (2013). "All you can eat", Lisboa, Novembro de 2013 <https://barahonapossollo.com/gallery/>
- (2011). Carlos Barahona possollo: "Tudo se perdoa se for belamente executado". Entrevista por Rita Ferro. *Caras* [online], 29 de Maio de 2011 <https://caras.pt/famosos/2011-05-29-carlos-barahona-possollo-tudo-se-perdoa-se-for-belamente-executado/#&gid=0&pid=1>
- Quaresma, J. (2005). *Mare Nostrum*. Valencia: Institut Valencià de d'Art Modern.
- Roque, M. (2016). "Um retrato para o Presidente". 7 de Março de 2016 <https://amusearte.hypotheses.org/1230>
- Warner, M. (1999), *The Trouble With Normal*. New York: The Free Press.