

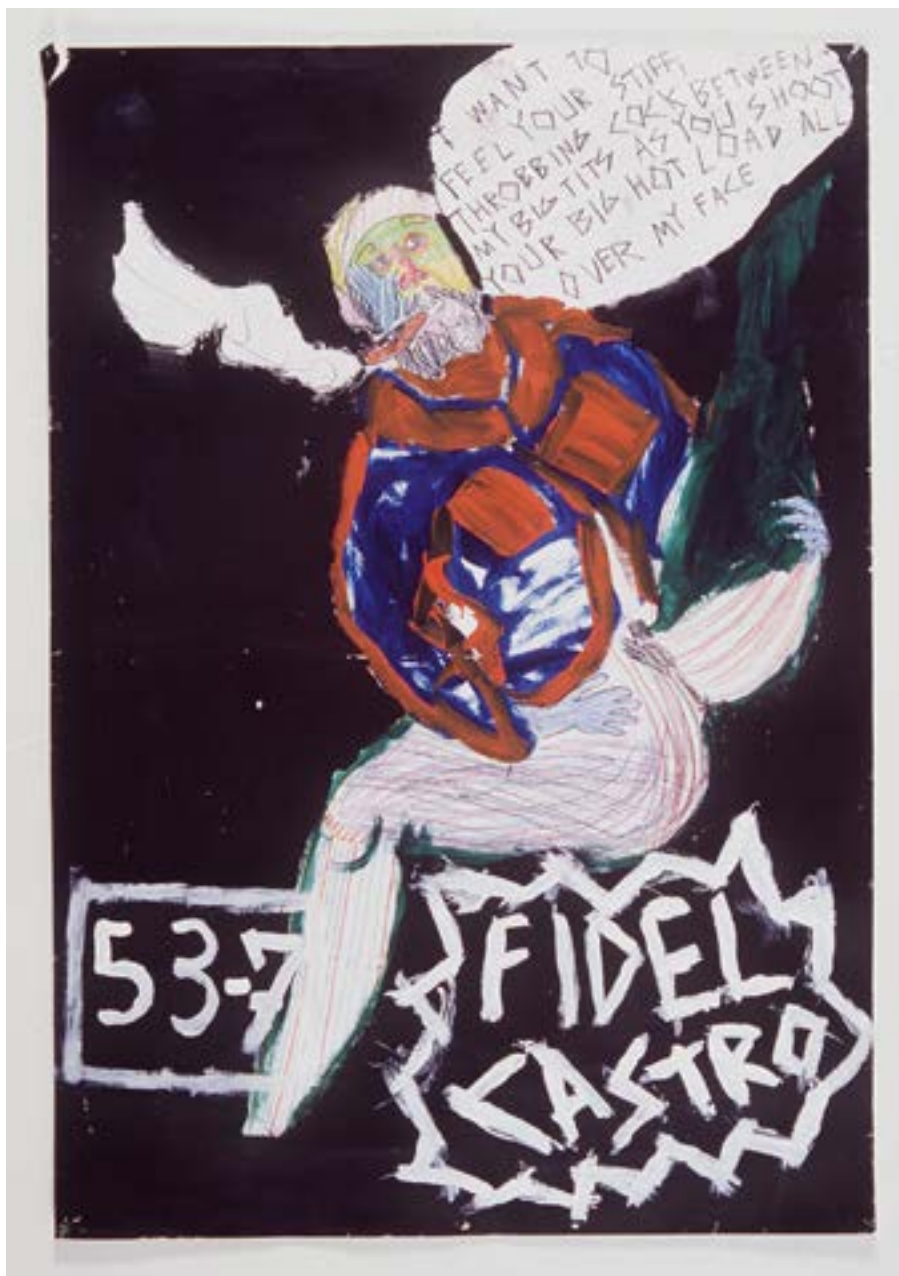


Figura 1. Pedro Moraleida: *Fidel Castro*, 1997, técnica mista sobre papel, 99 x 66 cm.
Fonte: Acervo do Instituto Pedro Moraleida.



POLÍTICOS À VENDA: UM OFERECIMENTO DE PEDRO MORALEIDA

Thiago José Santos de Alcântara

Resumo: O presente artigo analisa a série de obras *Presidentes americanos e líderes comunistas vendem pornografia*. As imagens foram realizadas por Pedro Moraleida (1977–1999), no final da década de 1990, em Belo Horizonte. A sua investigação visual objetiva discutir como essas imagens tratam da corporeidade e dos gêneros, mediante o uso de recursos da publicidade, o que implicou na identificação de diversas paródias.

Palavras-chave: Corpo. Gênero. Pornografia. Publicidade. Retrato.

POLITICIANS FOR SALE: AN OFFERING FROM PEDRO MORALEIDA

Abstract: This article analyzes the series of works *American Presidents and Communist Leaders Sell Pornography*. The images were taken by Pedro Moraleida (1977–1999), in the late 1990s, in Belo Horizonte. Its visual investigation aims to discuss how these images deal with corporeality and genders, through the use of advertising resources, which resulted in the identification of several parodies.

Keywords: Body. Gender. Pornography. Advertising. Portrait.



Na Belo Horizonte do final da década de 1990, obras que parodiavam a cultura católica, abrindo margem para a sexualidade, foram criadas por Pedro Moraleida (1977–1999). Nascido na mesma cidade, o artista desenvolveu pinturas e desenhos, confundindo essas linguagens, variando as dimensões dos suportes e misturando materiais a partir de um manuseio aparentemente comprometido com a agilidade. Por isso, Moraleida explorou o despojamento em razão dessa provável rapidez, consolidando um aspecto gráfico e distanciado do virtuosismo durante a elaboração dessas imagens, o que resultou em mensagens que parecem urgentes e relacionadas às condutas moralistas que o alarmavam intimamente.

Moraleida ainda discutiu a morte, a ciência e outros assuntos implicados na corporeidade, cabendo a ele, também, desenvolver textos e experimentos sonoros. Entretanto, é a partir do comentário religioso que o artista é identificado por parte do público, mesmo que tal reconhecimento esteja ligado a manifestações contrárias à exibição do seu trabalho¹, ainda em Belo Horizonte, em 2017. Os protestos foram exercidos por grupos religiosos e conservadores da capital, além de figuras da política da extrema direita municipal, todos contrários à visitação pública das obras em uma edificação estadual, o Palácio das Artes², pertencente à Fundação Clóvis Salgado do governo de Minas Gerais.

A mostra foi nomeada como *Faça você mesmo sua Capela Sistina* e tal título é uma repetição do nome de um amplo conjunto de imagens do artista, realizado entre 1997 e 1998, e que é dividido em três séries: *Série germânica*, em que o artista dialoga com obras da cultura alemã; *Série histórica*, em que ele parodia obras de arte do período clássico; e a *Série sacra*, com caráter iconoclasta diante do catolicismo. Dedicado a dar prosseguimento à disseminação

¹ Conforme reportado no jornal Estado de Minas, em 2017, dentre outros exemplos.

² Também foram realizadas exposições posteriores da mesma obra em São Paulo (SP), no Instituto Tomie Ohtake; no Astrup Fearnley Museet (Noruega), no Musée d'Art Contemporain de Lyon (França) e na 11ª Bienal de Berlim (Alemanha).



da obra de Moraleida, este estudo seleciona uma subsérie da *Série histórica* para análise, pois o artista estabeleceu um recorte interno e que aponta a história da política internacional, mantendo-se na abordagem sobre a reformulação das práticas de adoração. Nomeada *Presidentes americanos e líderes comunistas vendem pornografia*, essa subsérie faz indagar como o artista interpretou algumas personalidades que são desassociadas da religiosidade, mas que continuam inseridas nas qualidades da autoridade. Composta por cinco unidades, ela retrata, separadamente, Mao Tsé-Tung, Fidel Castro, Abraham Lincoln, George Washington e John Kennedy.

Cabe a esta pesquisa estudar as questões visuais relacionadas à corporeidade, a partir do erotismo e da pornografia, tensionados pelas diversas manifestações dos gêneros na contemporaneidade, consciente de que a publicidade é um contexto importante para as imagens escolhidas. O corpo também será investigado por meio da definição dos abjetos, o que ainda será ancorado na análise do grotesco e do seu riso consequente. Por fim, as diretrizes das paródias podem resultar na consolidação da investigação sobre as imagens selecionadas, o que provavelmente subverterá a lógica:

Artistas e homens de Estado que a partir de alguns traços isolados compõe rapidamente a imagem de uma pessoa ou um evento costumam ser injustos, ao exigir depois que o evento ou a pessoa seja realmente como eles o pintaram; exigem mesmo que alguém seja tão talentoso, tão ladino, tão injusto como vive na sua representação (Nietzsche, 2005, p. 190).

Tal análise pode fomentar a propagação dessa obra, numa década em que os conservadorismos internacional e nacional avançam nas disputas de comunicação e poder públicos e privados. Investigar a autenticidade do argumento e a coerência estética das obras do artista esclarecerá a sua abordagem particular sobre a idolatria e o estímulo à submissão, ainda que fora da cultura cristã, como no caso das personalidades da história da política mundial, ampliando o



conhecimento sobre a obra de Moraleida e acompanhando os esforços de outros pesquisadores como Tatiana Duarte Penna, autora que desenvolveu uma dissertação sobre a conservação do acervo do artista em 2013; e Carolina de Angelis, Paulo Miyada e Veronica Stigger, responsáveis pelos escritos do catálogo *Canção do sangue fervente*, de 2019, realizado a partir de uma exposição no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo (SP), curada por Miyada.

VENDEM PORNOGRAFIA

A posição dos corpos dos retratados é decisiva para esta análise (Figura 1). Ocupando ou orbitando a centralidade dos planos, as personalidades estão posicionadas para garantir a máxima atração, configurando-se como comerciantes perante o observador, semelhantes a modelos que têm algo importante para ofertar, como Moraleida determinou ao inserir a palavra “vendem” no título do conjunto. É viável apontar uma familiaridade com a linguagem da publicidade, naturalmente objetiva, mas compreendendo um uso simplificado das suas dinâmicas, em virtude de o centro ser a única aposta para a contenção e controle do olhar do público.

O restante do visual da sequência de trabalhos apoia essa centralidade, pois ele foi formulado sem distrações, já que não há cenários rodeando os personagens e somente campos sólidos de cores envolvem essas figuras. Há uma descontinuidade no preenchimento das seções que formam as anatomias, o que acompanha o acúmulo de linhas e hachuras desencontradas e que concluem as volumetrias pouco niveladas. Está posta uma coerência com o uso enxuto da imagem da publicidade, distorcendo o visual das personalidades com um desenvolvimento gráfico que é bruto e precário, remarcando, por isso, a atenção do público nesses corpos por meio de um distanciamento das sutilezas ou nuances.



O formato retangular dos suportes dá continuidade à relação com a linguagem publicitária, pois as naturezas retangulares³ e dimensionais dos cartazes do comércio são repetidas no conjunto, o que é ampliado pela aplicação textual por meio de títulos, nominais e numéricos, e convocações⁴ pertinentes ao consumo dos corpos das personalidades. Salienta-se que as bordas e balões de fala que são relacionadas às histórias em quadrinhos contornam os dizeres, o que realoca as imagens na publicidade, uma vez que os seus anúncios são encontrados nesse tipo de publicação. Porém, o acabamento gráfico desses elementos é ruidoso e as letras das mensagens não têm rigor na sua escrita (Figura 2).

Pode-se dizer que o artista construiu novas personalidades com essa série de imagens, entendendo os retratados como mitos de uma cultura em que a política é consumo e a imagem é um rótulo, o que corrobora com a ideia de que “a melhor arma contra o mito é talvez mitificá-lo a ele próprio, é produzir um mito artificial: e este mito reconstruído será uma verdadeira mitologia” (Barthes, 1980, p. 156). Para Moraleida, tal mitologia funciona como uma conciliação entre a realidade e a personalidade, desde que ambas estejam imersas no erotismo e independam das organizações políticas entre a direita e a esquerda, pois, sim, “o mito existe na esquerda, mas não tem absolutamente as mesmas características que o mito burguês. O mito da esquerda é inessencial” (Barthes, 1980, p. 167). Além disso, o artista parece entender que o mito libera o desejo sexual, dando-lhe características exageradas para a oferta de cunho erótico. Isso é semelhante à publicidade de produtos de beleza que entrega

3 Ressalta-se que a publicidade perpetua a configuração estabelecida para a pintura dos retratos de personalidades desde o período clássico da história da arte.

4 Os dizeres das lideranças são assim traduzidos por mim: Fidel Castro – Eu quero sentir seu pau duro e latejante entre meus seios grandes enquanto você atira sua grande carga quente em todo o meu rosto. Abraham Lincoln – Masturbe-se comigo por favor. Mao Tsé Tung – Assista meu xixi dourado jorrar dos meus lábios úmidos, em seguida, aponte seu jato para mim e deixe seu líquido quente esguichar por todo o meu corpo. George Washington – Minha buceta suculenta precisa de um pau. John Kennedy – Coma minha bunda chupe minha língua grande e inchada corte minha buceta rosa crua e me aperte com força! Estou com calor.



soluções melhores do que a realidade demanda, envelopando as suas soluções em uma ideia de profundidade, pois “a sujeira já não é arrancada da superfície, mas expulsa dos seus mais secretos esconderijos. Toda a publicidade dos produtos de beleza se fundamenta, também, numa espécie de representação épica do íntimo” (Barthes, 1980, p. 58).



Figura 2. Pedro Moraleida: *Abraham Lincoln*, 1997, técnica mista sobre papel, 99 x 66 cm.
Fonte: Acervo do Instituto Pedro Moraleida.



Moraleida optou pelo idioma inglês para dar voz aos personagens, o que pode ser relacionado à internacionalização da política nas obras, mas também é capaz de promover uma associação à provável valorização dos produtos estadunidenses no imaginário da população brasileira, dada a dominação do seu mercado pelos Estados Unidos, no período da criação dessas imagens, pois a polarização comercial da atualidade, entre a China e essa nação, ainda não estava estabelecida mundialmente, bem como era recente a fundação do bloco econômico Mercado Comum do Sul (Mercosul), em 1991, ano da dissolução da União Soviética e que enterrou o contexto da Guerra Fria, favorecendo o predomínio global estadunidense.

Ao materializar os políticos, Moraleida eliminou os seus pênis para a inserção de vulvas. Como elas é que são ofertadas pelos personagens, essa substituição pode ser compreendida com um aprofundamento no caráter mercantil das figuras, pois é viável identificar nas imagens que, quando há comercialização de um corpo, ele está ligado à exploração do feminino pelo machismo. Por isso, a vulva consegue se tornar um importante aparato nas imagens, condicionando-se a um elemento que, ao ser localizado no corpo masculino, distancia-se do seu sentido concreto e leva à crítica da operação das indústrias e das suas vendas no mercado, já que a gestão é comumente atribuída aos homens nos variados contextos, afirmando o predomínio do masculino no imaginário e na ordem prática da produtividade.

É fruto do mesmo pensamento identificar uma crítica à também maciça presença do gênero masculino nos principais cargos dos governos, durante a história mundial. As disputas para a implantação do comunismo e a manutenção do capitalismo; a violência existente nos eventos de encontro dos governos que idealizam esses modelos; a cólera presente nas estratégias de isolamento comercial, tratando especificamente da relação dos Estados Unidos e de Cuba; as práticas de punição e segregação com o uso da força e das finanças, desenvolvidas pelos governos, internamente, perante o seu povo; dentre outras mazelas que podem ser compreendidas como um enredo próprio da masculinidade.



Contraditoriamente, devido aos debates atuais identificados em diversos mecanismos comunicação institucional, nacionais e internacionais, fomentados por propostas como o #MeToo; campanha contra o assédio sexual nos Estados Unidos⁵, realizada pelas profissionais da indústria cinematográfica, desde 2017; identifica-se que o uso dessas vulvas pode ter relação com as permissões do autoritarismo sedimentando pelo patriarcado, o exato machismo que estimula atacar a sua própria natureza somente a partir da adesão de um componente feminino, atribuindo-lhe a condição de rebaixado e diminutivo, automaticamente. Portanto, ainda que as obras promovam reflexões sobre as mazelas relacionadas à masculinidade, elas fazem uso da sua soberania para a execução desses comentários, de acordo com as discussões da comunicação social da atualidade.

Tal autoridade masculina também é identificada na liberdade de representação explícita dessas vulvas, pois as imagens não têm uma caracterização ligada ao erótico e partem ao apelo pornográfico, pois, de uma forma simplificada, “poder-se-ia dizer que o erotismo acentua aspectos interpessoais, como a sensualidade, o pudico ou a sedução, enquanto a pornografia se centra acima de tudo na representação de atos sexuais e de pares genitais” (Kiecol, 2018, p. 7).

Com isso, os efeitos à masculinidade, após a inserção das vulvas, podem perder a aderência crítica, dada a essa apresentação despudorada das partes íntimas, pois esse tipo de visualização é capaz de depender de uma dosagem estratégica da sensualidade:

A expressão e exposição da sensualidade ou da *carnalidade* (para sermos bem explícitos) ainda é objeto de repressão e sublimação em todos os campos, inclusive no campo da arte. Mesmo considerando-se a massiva exposição do corpo (particularmente do feminino) nas mídias e a sua proeminência na arte contemporânea, os modos de produção e veiculação das imagens luxuriosas obedecem a regras bem determinadas,



liberando-se a sensualidade implícita e interditando-se a explícita – permite-se o erotismo, censura-se a pornografia. A excitação que a imagem sensual provoca ainda é considerada uma experiência exclusiva da ordem do privado e sua exposição pública é regida pela norma do “atentado ao pudor”, sempre vigilante e introjetado (Medeiros, 2016, p. 29).

Mas a congruência com a posição central dos retratados vem justamente do investimento de Moraleida nos enfoques da pornografia. Inclusive, é com o destaque na representação objetiva dos órgãos genitais que se renuncia à apresentação e acentuação dos componentes biográficos dos personagens elaborados, nos seus aspectos formais e que levariam ao pudico e a garantiriam a autoridade, à mercê do documental elogioso. Também está na concordância ao pornográfico a verbalização adquirida com a aplicação textual, carregada da descrição gráfica da excitação das partes íntimas, mas que intensifica o comentário do artista perante a comercialização do corpo nos contextos sociais que aponta (Figura 3). A composição dos textos será entendida como chula por parte do público, pois a escolha das palavras acompanha o ponto de vista da pornografia, evitando qualquer duplo sentido ou charada durante a leitura das mensagens ditas pelas lideranças.

Como esses escritos são chamados à ação, os seus argumentos podem ser entendidos como versões de Moraleida para os discursos cotidianos da vida profissional de qualquer político, sempre carregados de pedidos por confiança, votos, desculpas ou em pura gabação. Quando a palavra é entregue ao político, ela se multiplica na construção do seu monólogo, mas diferentemente das declamações originais, que conseguem a adesão dos que são favoráveis à mensagem ou a suspeita da oposição, as releituras de Moraleida provocam uma observação descontraída, informal, natural e vingativa. Esse olhar pode depender justamente da implantação das vulvas nos corpos masculinos localizados num ambiente mercantil, mesmo sendo possível identificar a autorização do machismo nessa criação.





Figura 3. Pedro Moraleida: *Mao Tsé-Tung*, 1997, técnica mista sobre papel, 99 x 66 cm.
Fonte: Acervo do Instituto Pedro Moraleida.



As especificidades da transexualidade, para além da feminilidade, e a natureza da não binariedade dos corpos acompanha o feminino nessa sua apropriação para a construção das simbologias, reiterando o mesmo desmerecimento do que não é somente masculino e que, portanto, pode ser usado por ele para a depreciação dos seus integrantes. E ainda estão na possibilidade de leitura dessas obras as consequências da retirada dos pênis das personalidades para a própria masculinidade, ainda que isso culmine na devolução do protagonismo a essas genitálias. Uma observação final a esse aspecto da imagem é que no balão de fala de Castro há menção aos seus seios e Tsé-Tung parece contar com mamas no seu peitoral, mas a construção despojada desses corpos não destaca tal inserção.

PRESIDENTES E LÍDERES CASTRADOS

A identificação da masculinidade pode ser diretamente ligada à afirmação e ao desempenho do corpo do homem, sendo a sua capacidade de exercer a força uma provável expectativa de diversas comunidades. Obviamente, a potência não é somente atrelada à musculatura, ela passa pelo armamento e pela capacidade de impor a sua própria lógica para vencer um debate ou dominar uma negociação, uma vez que as dinâmicas sociais apontam para essas versões da força durante o funcionamento das economias, sendo a política a principal interessada no sucesso do seu desempenho. Disso, o vigor dos atos do homem pode ser relacionado à imagem do pênis, baseando-se na sua realidade material aplicada historicamente, pois “o monte Olimpo abrigava deuses com ereções eternas, castrações divinas, deusas emergindo inteiras do sêmen, sátiros e centauros, heróis masculinos nus, à vontade com a sua sexualidade, mesmo que bissexual” (Friedman, 2002, p. 139).

Tendo em vista a importância dada aos pênis, frequentemente, para a garantia do respeito às biografias dos homens, o que está provocado com a substituição das genitálias das lideranças também tem relação viável com o ato da castração, pois “somos civilizados. E



somos neuróticos. Temos medo de usar os nossos pênis. E, igualmente, tememos perdê-lo. O pessoal é político. E o político é pessoal” (Friedman, 2002, p. 172). Os falos deslocados não estão exibidos, portanto as mutilações não são visíveis nas áreas das imagens, mas coube aos pênis a presença pela invisibilidade, pois esse protagonismo tem condições de emergir através dos conteúdos prévios às obras, esses ligados às características popularmente percebidas e valorizadas na masculinidade. Pela estabilidade e solidez desse consenso, o sumiço dos órgãos genitais tem condições de seduzir os observadores, ainda que inversamente à glorificação das histórias masculinas, principalmente porque:

O pavor da castração, contudo, pode ser considerado um atenuante diante de um terror primitivo, não motivado, ao qual Vernant alude como medo em estado puro, que traduz “o horror terrificante de uma alteridade radical”. E por essa razão que, do ponto de vista psicanalítico, as fantasias relacionadas à castração, por mais insólitas e assustadoras que sejam, tendem a ser interpretadas como roteiros que têm a função de estruturar a ansiedade, revelando o esforço humano de organizar o horror através de uma forma legível.

Assim como os desdobramentos anatômicos seriam uma forma de desmentir a inevitável condenação do homem ao nada, superando-a pela via do excesso, as fantasmagorias de membros decepados também representariam a opção por um perigo menor — a perda de uma parte de si — frente à ameaça maior de dissolução total do ser (Moraes, 2002, p. 213).

Os visuais do artista, com o seu investimento na expressão gráfica desalinhada e desproporcional, empregada nos seus corpos castrados, com a alteração dos gêneros (Figura 4), permite condicionar as lideranças ao entendimento do abjeto, identidade à parte dos seus relacionados na realidade, uma vez que “a abjeção é processo pelo qual a identidade é definida contra o risco de sua dissolução; é um processo de revolta e revulsão contra aquilo que nos dá existência ou sentido, a economia significativa dos binários” (Posso, 2009, p. 22).



Os sujeitos abjetos dependem de uma recusa da beleza historicamente clássica e que ainda se manifesta na mercantilização, contexto em que a limpeza é o único aspecto admitido. Nos dizeres proclamados pelos retratados, esse asseio é substituído pela menção aos fluídos corporais, invertendo a lógica do tratamento dos rejeitos, junto da admiração da exuberância da carne genital, inapropriada para alguns interessados na exibição da nudez e que, por isso, deve ser coberta por adereços e outras posses. O tratamento objetificado das lideranças, principalmente fomentado pelo uso da publicidade por Moraleida, questiona a localização frequentemente deliberada aos abjetos, pois o lugar daqueles que caminham contra o consenso do ideal não é uma plataforma que investe na criação dos desejos. Já que as biografias das personalidades são ignoradas, o imediatismo da mercantilização permanece intacto e conserva a objetificação contraditória desses abjetos.

A surpresa é uma das consequências possíveis da corporeidade abjeta, uma vez que a novidade é estabelecida nas versões desses personagens que são intrínsecas à indefinição, mas dada a apropriação econômica da linguagem publicitária, provavelmente esse inesperado cede lugar a um gozo estimulado, uma vez que as imagens têm uma mensagem central e objetiva em desempenho. Vale imaginar que todo retorno é contaminado pelo trajeto realizado e, nesse caso, o deleite está diante das investidas do grotesco, podendo esse resultar no riso, capacitando as lideranças a uma resposta espontânea do público.

É que o riso causado pelo grotesco tem em si algo de profundo, de axiomático e de primitivo que se aproxima muito mais da vida inocente e a da alegria absoluta do que o riso causado pelo cômico de costumes. Há, entre esses dois risos, a abstração feita da questão da utilidade, a mesma diferença entre a escola literária comprometida e a escola da arte pela arte. Assim, o grotesco domina o cômico de uma altura proporcional (Baudelaire, 2019, p. 57).





Figura 4. Pedro Moraleida: *George Washington*, 1997, técnica mista sobre papel, 99 x 66 cm.
Fonte: Acervo do Instituto Pedro Moraleida.



O ambiente político é favorável a esse gozo baseado no rebaixamento. Isso se garante pela cultura da política identificada por parte da população, devido às práticas de corrupção que envolvem esse ambiente e que são combatidas, com frequência, ao longo da história e com diversidade territorial, por protestos que atraem oportunistas interessados na descrença coletiva dada a ilegalidade na política. São essas figuras que aplicam a comicidade nos seus discursos, vestes e propagandas, conseguindo ampla visibilidade durante e posteriormente ao riso, seja praticando a autodepreciação e a interpretação pejorativa dos seus corpos e biografias, seja debochando dos componentes do entorno e das instituições, todos esses supostamente fadados aos escombros da ética. A população, com o riso, pode ser identificada como uma cúmplice dessa ruína, ainda que ela esteja à mercê justamente das práticas que são alvo da difamação e humilhação pelos oportunistas.

Sendo assim, ao observar o retrato de John Kennedy (Figura 5), está posta a vitalidade de um visual direcionado ao mau desempenho proposital e ao combate do rigor técnico, o que tem ligação com o grotesco, pois ele investe na contração do virtuoso, exprimindo as suas qualidades antagônicas, como o precário. Mas essa caracterização pode apoiar o entendimento de que todas as personalidades da política são capazes de ser ridicularizadas, misturando trajetórias que deveriam ser desmoralizadas com a ausência de outras avaliações, o que massacra uma relação completa com as lideranças, na realidade. Salienta-se que as características do retrato de Kennedy são qualidades repetidas por toda a obra de Moraleida, o que leva a entender que o seu zelo pelo grotesco pode ser aplicado a qualquer um de seus retratados, como nos demais casos vistos aqui.

Pode-se entender que os retratos valorizam a liberdade e o combate ao ordenamento social, pois numa objetiva aproximação com a perspectiva anárquica, defensora desses valores, é fundamental deteriorar o sistema capitalista, o comunismo ou qualquer elaboração de cargos e instituições. O anarquismo não está expresso diretamente nessas imagens de Moraleida, mas como elas programam o riso sobre os seus líderes, o clamor pela destruição das suas estruturas está



sugerido. Nesse sentido, o público já não pode ser visto como aliado da difamação de tudo que o cerca, pois cabe identificar o seu desejo pelo deslocamento dos pavores e repulsas em direção ao protagonismo, condição natural de uma comunidade quando o proibitivo é dominante, ainda que somente para vencer um tédio temporário:

A sociedade, como postulado por Bataille, gira em torno de um núcleo de tabu, especialmente o da morte, que faz a intermediação da interação humana. O papel desse núcleo é purificar, transmutar o proibido em social e o depressivo em estimulante, num processo parecido com o da catarse na tragédia. No contexto desse núcleo, Bataille argumenta, o sujeito e o lixo somente evocam uma força dissipada de repulsão porque eles constituem o limite entre a vida e a morte: eles são o limiar e o abjeto indicando a problemática indizibilidade da vida e da morte, a incapacidade do núcleo de purgar o moribundo do social. O riso, segundo Bataille, exemplifica a problemática ambiguidade que sobrevive à tentativa de socialização do abjeto: a descarga explosiva ou o desperdício de energia na gargalhada é induzido pelo pânico, medo ou coisas que são desalentadoras, coisas que são geralmente associadas ao abatimento, tornando explícita a raiz comum do gozo e do lamento (Posso, 2009, p. 52).

Por fim, nas imagens de Moraleida, a transição de valores se converte em vetores de análise, como o encaminhamento do retrato rumo ao abjeto e ao caráter grotesco, mas é do comentário social que impregna o conjunto o fomento à elaboração dessas vias, pois ele torna as obras suportes absorventes da realidade, compondo a revisão e a releitura dos corpos através de combinações e do respeito a determinados limites imagéticos. Postos os comentários sociais do artista e o vigor do seu visual, finalmente se atribuiu às obras um vetor fundamental oriundo dessa prática de absorção, a paródia, já que ela investe na crença por outras verdades, ainda que para isso tenha que se assumir com um ponto de vista.





Figura 5. Pedro Moraleida: *John Kennedy*, 1997, técnica mista sobre papel, 99 x 66 cm.
Fonte: Acervo do Instituto Pedro Moraleida.



Para caracterizar a paródia desempenhada por Moraleida é preciso entender que ele expôs uma insatisfação com a moral e o respeito atribuídos aos líderes constituídos, apoiando-se no riso e, evidentemente, na realidade para cometer as suas críticas. O artista promoveu um investimento essencial numa paródia de criação repetitiva, o que foi condizente com o desejo pela degradação dos seus alvos, visto que o conjunto não esconde a identidade dos seus personagens ou varia o que pratica nelas, uma vez que “o efeito da paródia, assim definido, se prolongará até certos casos em que a ideia que se expressava em termos familiares é daquelas que deveriam ter outro tom, nem que seja por hábito” (Bergson, 2001, p. 92).

Conservando as apropriações existentes no conjunto, nota-se a criação de muitas paródias como da publicidade, da pornografia, das histórias em quadrinhos e, já que a mercantilização e a autoridade estão relacionadas a essas linguagens, encontra-se uma paródia da masculinidade e, especialmente, sobre a sua ocupação nas diversas gestões, cabendo ao observador criticar as soluções existentes nas imagens para a criação da nova verdade e as suas consequências, pois não é possível “pensar em paródia sem a participação essencial do leitor, que empresta seu saber ao texto e aciona seu conhecimento de mundo a fim de localizar a dissonância subjacente àquele discurso” (Alavarce, 2008, p. 126).

As diferentes paródias desempenhadas nas imagens têm associação com o rebaixamento da biografia das personalidades retratadas, pois, em todos os casos, as versões se valem da captura de uma parte pelo todo, implicando, por isso, em modalidades enxutas e que insistem na transmissão de suas mensagens pela objetividade. Com isso, os cinco retratos analisados podem ser vistos como um grupo de imagens dispostas a uma finalidade, mesmo carregando tantas qualidades estéticas como apontado. Está aí parte da façanha de Moraleida: suas imagens podem atrair e repelir ou seduzir e conquistar. Seguramente, nos dois casos, a inércia será desafiada.



REFERÊNCIAS

ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e sua refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. 2008. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Pedro de Souza e Rita Buongiorno. São Paulo: Difel – Difusão Editorial S/A, 1980.

BAUDELAIRE, Charles. Sobre a Essência do Riso. **Revista UFG**, Goiânia, v. 8, n. 2, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48111>. Acesso em: 23 jan. 2023.

BERGSON, Henri. **O riso**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FRIEDMAN, David. **Uma mente própria**: a história cultural do pênis. Tradução: Ana Luiza Dantes Borges. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

KIECOL, Daniel. **Arte erótica**. Tradução de Text Case Translation Agency. Colônia: Konemann, 2018.

LOPES, Valquiria. Exposição do artista Pedro Moraleida, no Palácio das Artes, é alvo de novo protesto. **Estado de Minas**, 10 de outubro de 2017. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2017/10/10/interna_gerais,907640/exposicao-do-artista-pedro-moraleida-no-palacio-das-artes-e-alvo-de.shtml Acesso em: 17 nov. 2023.

MEDEIROS, Afonso. Erotismo & pornografia na arte: uma história mal contada? **Cartema**, Belém, v. 5, n. 5, p. 27-49, dez. 2016.

MEE TOO BRASIL. **[Site oficial]**. [S.l.], 2023. Disponível em: <https://metoobrasil.org.br/> Acesso em: 17 nov. 2023.



MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

POSSO, Karl. **Artimanhas da sedução**: homossexualidade e exílio. Tradução de Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

Thiago José Santos de Alcântara é mestrando em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG. Habilitado em pintura no Bacharelado de Artes Plásticas da mesma Universidade (2022). Pós-graduado (lato sensu) em Mídias Sociais e Gestão da Comunicação Digital pelo Centro Universitário UNA (2012). Graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas (2006).

