

ISSN 2525-6904



ENSAIOS

O Contra Modelo da Heteronormatividade em Keith Haring (1958-1990)

Vinicius Santos Almeida, *Universidade de São Paulo*

Este ensaio procura discutir a representação da heteronormatividade em homens gays feita pelo artista plástico Keith Haring. Ao mesmo tempo em que expôs uma imagem hipermasculinizada desses sujeitos na Nova Iorque dos anos 1970 e 1980, Haring desconstruiu tal imagem com o objetivo de acabar com a cisão e hierarquia entre os homens gays que estavam dentro do padrão másculo e viril e aqueles que estavam fora dele. Para isso, ele criou o personagem One Man, a partir do qual exalta a superficialidade dos comportamentos da masculinidade exacerbada, reprodutora de uma norma heterossexual. Consideramos que Haring foi um artista que empenhou-se na desconstrução de uma regra social pautada nas hierarquias de gênero e sexualidade ao criar um contra modelo, representado pela ambiguidade do One Man, e difundi-lo na forma de arte de rua nos espaços de socialização de homens gays.

PALAVRAS-CHAVE: Sexualidade. Keith Haring. Heteronormatividade. Arte queer. Queer. Espaço urbano.

1 Introdução

Keith Haring nasceu em uma família republicana em Pensilvânia, EUA, em 1958. Sempre se interessou por *cartoons*, mantendo uma relação próxima com o pai, que era cartunista amador. Estudou arte publicitária sob as orientações dos pais que achavam um pouco melhor do que estudar as belas-artes.

Em 1978, já em Nova Iorque, ele pôde, enfim, aproveitar o tempo perdido, deixando para trás os desenhos amadores e a maconha, para viver em uma cidade repleta de diversidade e agitação – o que realmente desejava (AUBERT, 1990). Aproveitando espaços vazios em painéis para publicidade no metrô, ele começou a desenhar com giz branco algumas das imagens que, após serem incansavelmente repetidas, tornaram-se sua marca e constituíram-se em um vocabulário próprio. Em pouco tempo, o trabalho de Haring obteve reconhecimento.

Figura 1 – Keith Haring desenhando em um quadro-negro no metrô de Nova Iorque em 1983.



Foto: Chantal Regnault, 1983.

Desde o início, Haring causou controvérsia: havia aqueles que admiravam seu trabalho, tanto crianças como adultos, e havia aqueles que consideravam o grafite, sua principal forma de expressão artística, uma expressão marginal, inferior às outras artes. Haring era um provocador, e ele gostava disso. Cresceu nos anos 60 e fez parte de uma geração educada pelas mídias, principalmente a TV. Naquele período, a formação da opinião pública estadunidense vinha das propagandas, mas também de notícias das ações dos movimentos negros, feministas e a Guerra do Vietnã. (AUBERT, 1990)

O trabalho do artista sempre foi popular. Uma de suas intenções era criar uma cultura do consumo da arte para fora das grandes galerias, de preferência nas ruas. Diversas intervenções foram feitas em vários países, tais como os murais pintados em São Paulo, um deles na avenida Paulo VI, no Sumaré, durante sua passagem pela 17^a Bienal de São Paulo, em 1983, apagados nos anos 1990, e em Salvador, mantida até hoje apenas a decoração da casa de um amigo seu (HARING, 2010).

Para Haring, a nova mensagem que ele queria passar, a partir de um novo vocabulário, composto por imagens de fácil apreensão, com signos combinados, estava alinhada à contracultura. Suas ideias, apesar de desafiadoras, traziam a paz e o amor como características imprescindíveis para um mundo melhor. Seus trabalhos chegaram para todas as idades e todos os públicos, como ele queria. Crianças, adolescentes, adultos e idosos tiveram contato com sua produção artística, em diversos espaços, principalmente nas ruas de Nova Iorque. Sua loja, Pop Shop, ajudou a divulgar seu trabalho em camisetas e botons.

As críticas políticas levantadas por Haring, tais como contra a política de guerra dos EUA, a prevenção ao HIV/Aids, assim como contra estigmatização em torno dos sujeitos soropositivos, a violência, a homofobia, entre outras, foram colocadas em xeque quando do auge de seu reconhecimento, quando expôs em grandes galerias internacionais e obteve sucesso com seus produtos. Viu-se uma contradição nos próprios termos do artista, inserido em uma lógica do consumo e elitismo ao mesmo tempo em que fazia uma arte contrária a ela.

Não vemos a inserção de Haring nesses espaços elitistas como algo inteiramente negativo. Seu trabalho alcançou um nível tão grande que a exposição precisava ser maior. Amigo de Andy Warhol, também muito criticado por motivos parecidos, e controverso em vários aspectos

(DOYLE, 2006), Haring era amigo também de outros artistas que participaram da contracultura nos espaços das elites. Uma das contribuições de Keith foi o reconhecimento da arte de rua, em especial o grafite (LUTYENS, 2001).

As obras de Haring apresentam influências de diversas culturas. Foi ao ater-nos a esse aspecto que observamos algo em sua obra que nos trouxe uma reflexão. Podemos olhar para Keith Haring através de uma cartografia *queer*, o que significa identificar, mapear e analisar os dispositivos de (re)produção de identidades sexuais e de gênero, do corpo e do desejo (PRECIADO, 2017). No entanto, a temática sexual é praticamente invisível na repercussão de sua arte. Da mesma forma, as pinturas de Warhol que abordavam o sexo entre homens são ainda hoje esquecidas ou colocadas como representações de temas secundários, como nos mostra Doyle (2006).

Weinberg (1996) afirma que a disciplina da arte pode ser entendida como um armário que precisa ter suas portas abertas. Pouco se discute sobre as representações do sexo e da sexualidade de homens gays na arte de Haring, e é objetivando abrir as portas do armário no qual ele foi colocado que escrevemos este ensaio.

2 Desconstruindo o Contra Modelo de Keith Haring

Keith Haring não escondia sua homossexualidade e suas experiências sexuais foram temas de muitos desenhos e pinturas ao longo de sua breve vida¹. O personagem One Man, frequente em muitas de suas obras, é um de seus ícones mais emblemáticos e tem um significado complexo. Na maioria das vezes, ele aparece com um pênis ou outra referência fálica, como uma pirâmide ou a repetição de formas que remetem ao órgão genital. Geralmente, ele é representado ao lado de repetições suas, como clones ou cópias.

Seus grafites apresentam, por vezes, um conjunto de One Man que pode ser entendido como uma mensagem de união, mas também como orgias. Essas representações de orgias remetem a uma visibilidade das práticas das subculturas urbanas dos anos 1970 e 1980. A propagação dessas imagens procurava inseri-las no cotidiano

¹ Keith Haring faleceu em 16 de fevereiro de 1990, em razão de complicações da Aids.

underground gay de Nova Iorque. Atribuímos a esse tipo de arte uma cultura sexual *queer*, porque ela representa, ao mesmo tempo em que cria, uma cultura acerca do sexo fora das normas sociais.

Alguns ainda apontaram a conexão cultural alternativa [do trabalho de Haring] e argumentaram que as impressões plagiadas por [Keith] Haring tinham um imediatismo que promoveu uma outra população “underground” - as subculturas gays de Nova Iorque. Para esses críticos, as cópias [clones] de Haring introduziram conteúdo *queer* nos espaços de propaganda cuja orientação heteronormativa era geralmente dada [como natural]. De acordo com a crítica de arte Brook Adams, os clones dos grafites de Haring fez com que “locais e populações invisíveis se tornassem radiantemente visíveis”. (HERRING, 2007, p. 330-331, tradução nossa)

É preciso, nesse momento, definir o que entendemos por *queer* e, mais especificamente, arte *queer*. Como aponta Doyle (2006), podemos chamar uma arte de gay ou lésbica quando ela se refere à sexualidade gay e lésbica. Quando ela se refere aos aspectos contraculturais que estão além da sexualidade de gays e lésbicas, podemos chamá-la de *queer*. Esta não tem indicação, não tem regras ou categorias fechadas, ela simplesmente está lá em um ambiente sexual e fora da ordem hegemônica heteronormativa. Algumas questões se fazem importantes na investigação e na compreensão desse aspecto da arte: onde e como a arte acontece?; a quem ela se endereça?; como ela é visível em alguns contextos e invisível em outros?; o que a torna possível?

A partir do final dos anos 1960, nos EUA, com a Revolta de Stonewall, em 1969, e o surgimento de diversos movimentos políticos reivindicando direitos de minorias sexuais e de gênero, proliferaram os estudos acadêmicos pautados em torno da ideia do sujeito e da ação social *queer*, entendido como indivíduo e ação desviante da norma social, pautado a partir de categorias sexuais e de gênero. Mas essa compreensão só veio com a popularização do termo *queer* nos anos 1980, que até então significava um insulto para as minorias sexuais e que foi reapropriado e ressignificado por militantes sexuais. O *queer* é um ser e uma ação sexual desviante, marginal em todas as dimensões: comportamentais, estéticas, crenças etc.

O que diferencia a crítica e a arte *queer* é que ela, apesar de ser transversal em relação às diversas dimensões sociais, o desejo e a sexualidade, antes secundarizados por algumas abordagens, figuram no centro das atenções, desafiando uma forma de pensar heterossexual. Isso



cria uma autocrítica que se expressa tanto na forma de se fazer arte, quanto nas relações das pessoas com a arte. Portanto, pensar através do *queer* não é apenas falar sobre o aspecto sexual de gays e lésbicas, mas explorar e revelar as estruturas que criam as relações de poder e injustiça baseadas em premissas reguladoras do desejo e da sexualidade (WEINBERG, 1996).

Talvez o *queer* proporcione, hoje, contribuições maiores à arte lésbica, porque, considerando em termos muito gerais que esta arte contempla tudo o que é produzido a partir do fundamento da identidade lésbica, o *queer* possibilita o discurso interseccional nas discussões das Humanidades, apesar de que isso nem sempre acontece. Neste ponto, concordamos com Hammond (2000) quando ela afirma que é possível reavivar a transversalidade do sexo, do gênero, da raça, da idade, da orientação sexual etc.

Considerações na mesma direção são levantadas por Pereira e Carvalho (2002), quando as autoras analisam a arte gay de Pierre e Gilles, que, apesar de apresentar novos elementos artísticos que rompem com o padrão heterossexual na arte, estes artistas se beneficiam da desigualdade de gênero ao 1) não apresentar as mulheres com a mesma preocupação de detalhes com que apresentam os homens; e 2) ao persistirem em uma imagem estereotipada dos papéis de gênero. Este segundo ponto é o que consideramos mais importante trazer para a análise da obra de Keith Haring.

Os “plágios” de Keith Haring das formas de representação e da cultura de trabalhadores negros e latinos foi acusada de racismo por alguns, como Cruz-Malavé (2007). Haring tinha posições delicadas em relação à sua própria imagem: homem, gay, branco, originário da classe média transformado em artista com formação acadêmica e rico. Era como se ele negasse a sua “branquitude” e sua condição econômica e educacional ao associar-se à cultura do grafite, do hip hop, do punk, importantes no movimento da contracultura e protagonizados por pessoas à margem da sociedade. Podemos enxergar as autonegações de Haring em seu trabalho de duas maneiras: como uma forma de desculpar-se pela apropriação cultural ou como uma forma de impedir uma segregação entre os corpos dissidentes e criar uma nova compreensão sobre eles.

Embora nós não devemos negligenciar a “descoberta” ingênua de Haring, testemunhamos novamente o artista se desfiliar da cultura branca (do clone) e abraçar a coletividade devotada à diversificação

social do queer, uma “tribo das pessoas” cujos pontos em comum não são baseados na normatividade racial e na hipermasculinidade. (HERRING, 2007, p. 344, tradução nossa)

Os “clones” que Haring criou com seus ícones espalharam-se por Nova Iorque e trouxeram à luz as atividades das subculturas e das populações *queer*. Com tinta spray e xerox (cópias em papel), ele disseminou pela cidade uma crítica aos clones. Em outras palavras, em sua própria contradição, Haring encontrou o coração de sua arte ao fazer o *queer*. Sua principal crítica: a assimilação dos homens gays ao modelo heteronormativo imposto como norma social para aceitação da homossexualidade.

Essa heteronormatividade é expressa pelo clone, que, como diz Levine (1998) no texto de contra capa de seu livro *Gay Macho: The Life and Death of the Homosexual Clone*, é um “tipo gay”: “*muscle-bound, sexually free, hard living Marlboro man*” (ibid., s.n.) (musculoso, sexualmente livre, homem trabalhador estilo Marlboro, em tradução livre), cuja identidade gira em torno dos 4 D’s: “*disco, drugs, dish and Dick*” (ibid., s.n.) (disco, drogas, bunda e pau, em tradução livre).

A identidade desse clone vive em um enclave, baseado em muito na hipermasculinização:

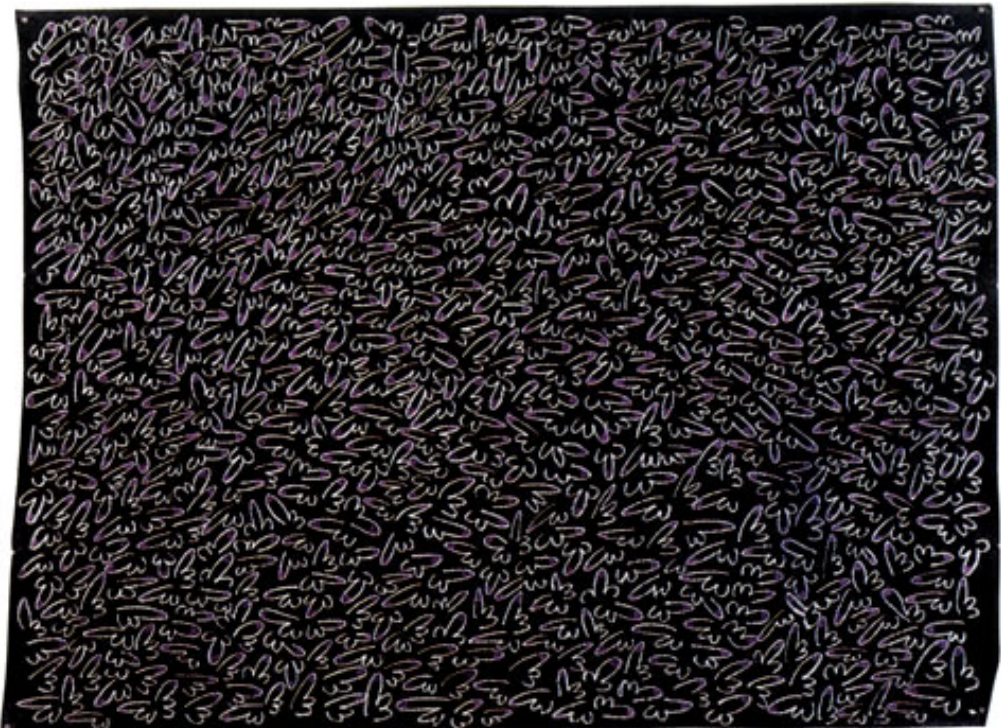
Quando Haring se mudou de Kutztown, Pensilvânia, para Nova Iorque, em 1978, a figura do clone dominava a subcultura gay urbana masculina nos Estados Unidos. De acordo com Michael S. Kimmel, “o clone era a forma de vida nativa do enclave gay urbano”. Apesar de haver outros tipos sociais – como os gays liberacionistas, os *twinkies*, as *drag queens*, os homens de couro – anteriores à epidemia da Aids, os clones constituíam o tipo social que mais definia a comunidade. Em resposta às décadas de feminização dos homens gays nos discursos médico, legal e em outros discursos cotidianos, Martin P. Levine argumenta, o clone reescreveu o roteiro e anunciou a si mesmo como o homem, o tempo todo. Refutando o conhecimento sexológico que dizia que homens homossexuais eram, na melhor das hipóteses, invertidos (mulheres presas em corpos masculinos), o clone expurgou qualquer traço de feminilidade e esculpiu a si mesmo em um testamento de masculinidade “bem masculina”. Ao fazer isso, ele quebrou com o estereótipo do homossexual isolado, efeminado, para forjar grandes subculturas em grandes metrópoles, como Nova Iorque, São Francisco, Los Angeles, Houston e Chicago, que idolatram a hipermasculinidade e condenam os estilos femininos que caracterizam as gerações anteriores de homens gays. (HERRING, 2007, p. 332, tradução nossa)

Não demorou muito para os efeitos negativos da existência do clone aparecerem. Quanto mais esse tipo social gay se diferenciava da imagem anterior do discurso clínico do gay efeminado, mais ele se conformava em um tipo físico e social normatizado. Assim, a imagem do homem másculo, provedor e ativo, cujo fardo – o poder do macho, nos termos de Saffioti (1987) – a ser carregado pelo resto da vida o obriga a cobrar de si mesmo que nunca falhe moral, econômica, sexual ou fisicamente, cruzou-se com a imagem do homem homossexual viril. Aqueles que estavam fora dos padrões estéticos definidos para esse tipo social, foram estigmatizados como “falhas” (HERRING, 2007, p. 333). Isso significa que os próprios gays que não estavam dentro do padrão masculino eram considerados menos homens. A tentativa de fuga à normatização médica não foi o suficiente para deslocá-los da norma heterossexual. A fetichização de homens latinos por Haring pode ter relação com essa hipermasculinização de que Haring possa ter sido agente, mesmo tendo dedicado parte de sua arte para se posicionar contra ela. O imaginário popular referente aos homens latinos e negros remete à masculinidade, corpos musculosos, eróticos e exóticos, “exemplares primitivos de perigo e de uma masculinidade rude” (HERRING, 2007, p. 335). Keith Haring era o contrário do clone. Nerd, calvo, muito magro, baixo, obcecado pela vida boêmia e pela música new wave, ele era a representação de um dos tipos estigmatizados pelos padrões físicos e comportamentais da heteronormatividade. Naquele momento, os guetos homossexuais eram comuns nos Estados Unidos. A visibilidade do homem gay branco estava em ascensão e não deixou de subir até então. Por outro lado, apesar do “apreço” e desejo objetificante pelos homens negros e latinos por parte dos gays brancos, nunca a visibilidade foi partilhada com os homens desejados. Isso nos indica que o definidor desse desejo é o fetiche à imagem máscula, viril e selvagem desses homens, criada pelo colonizador europeu.

Em sua arte, Haring pintou os clones em diversas situações e contextos que, às vezes, dá a entender que ele apenas os representou, sem crítica alguma, como se estivesse os exaltando. Por exemplo, as pinturas no metrô, nos quais os clones não eram representados explicitamente em contextos sexuais. Os homens representados por Keith Haring, em todos seus quadros, são os mesmos homens e mudam apenas de discursos e contextos conforme a imaginação do artista e o observador.

Como fala Herring (2007), a versão alternativa do clone era o contrário do clone, ou o próprio Haring. E ele foi além. As práticas sexuais dos clones, em geral, envolviam o sexo com “iguais” e, para isso, o anonimato era quase uma regra, de forma a manter a imagem do macho discreto e heterossexual. Haring ressignificou o sexo anônimo como uma prática de bichas. Ao pintar as experiências sexuais anônimas, Haring pintou também os clones, mas os descaracterizou de toda e qualquer humanidade, restando apenas seus órgãos sexuais exaltados, ignorando seus corpos e seus trejeitos hipermasculinos. Dessa forma, Haring confunde os clones com as bichas, desconstruindo e destruindo a identidade dos primeiros, e evidenciando o que todos têm em comum. As Figuras 2, 3, 4 e 5 mostram os clones em situações de sexo gay anônimo.

Figura 2 – Untitled, 1979. Desenho. Tinta e acrílico sobre papel. 170,2 x 240,7 cm.



Fonte: Keith Haring Foundation.

Figura 3 – Untitled, 1979. Desenho. Giz sobre papel. 136 x 185 cm.



Fonte: Keith Haring Foundation.

Figura 4 – Untitled, 1985. Pintura. Acrílico e óleo em tela. 243,84 x 396,24 cm.



Fonte: Keith Haring Foundation.

Figura 5 – Untitled, 1986. Pintura. Acrílico em tela.



Fonte: Keith Haring Foundation.

Nas duas primeiras imagens, o clone é representado apenas pelo pênis, em uma repetição com sobreposições. Nas últimas duas imagens, ele faz o contrário, mantendo o mesmo significado: o formato de um corpo humano aparece, dessa vez sem o pênis. O padrão é o mesmo em todas as obras, porque, entendemos, o objetivo do artista foi representar as orgias de homens descaracterizada de hipermasculinidade.

Haring queria era retirar do clone a ideia atribuída de liberdade sexual e colocá-la no anticlone, a bicha efeminada e sem um corpo musculoso. Em 1979, ele escreveu em seu diário que a sua arte:

É pensar sobre SEXO como ARTE e ARTE como SEXO. São situações continuadas e ambientes controlados, B-52s. BANHEIROS PÚBLICOS E SEXO COM AMIGOS... É ficar chateado lendo o que talvez seja minha peça mimeográfica favorita com duas gravações em fita e ser chamado de VIADO... É FAZER XEROX e mimeógrafos.... É ESTAMPAR XEROX VOLTANDO PARA CASA BÊBADO... É PENSAR SOBRE A RELAÇÃO ENTRE OBJETOS E EVENTOS APARENTEMENTE NÃO RELACIONADOS... SÃO XEROX na ESTAÇÃO CENTRAL EM HORÁRIO DE PICO. (HERRING, 2007, p. 338, tradução nossa)

Haring inclusive fez um xerox com a frase “CLONES VÃO PARA CASA” e espalhou pelas ruas de West Village, em Nova Iorque, bairro frequentado pelos clones na época em oposição ao East Village, frequentado pelos tipos sociais alternativos. Ao espalhar esses e outros xerox pelas ruas, ele introduziu nos espaços de socialização dos clones, um objeto de significado simbólico e um meio de comunicação entre os homens gays que não faziam parte daquele grupo.

Considerações Finais

As cópias de Keith Haring clamam por um mundo onde os corpos dissidentes sejam reconhecidos em sua diversidade cultural, racial, de gênero e sexual. Os clones, representados pela figura do One Man, pintados por Haring, em diversas situações, fazem parte da maioria de sua obra e estão lá para que crianças, jovens e adultos pensem em outras formas de viver fora de normas sociais opressoras. A obra de Haring contribui para “queerizar” a vida urbana. Haring falou e ainda fala sobre a heteronormatividade para um público que talvez nunca tenha ouvido essa palavra, ainda assim sua arte é apresentada quase que como “assexuada”, como se a sua visão de mundo estivesse dissociada de sua homossexualidade.

Expor a superficialidade da hipermasculinidade dos clones foi o meio pelo qual o artista deu visibilidade àquelas outras pessoas que não se reconheciam naquele padrão e que desafiavam as normas sociais com seus comportamentos, estética e política no espaço público. Sua metodologia foi apagar a diferença que foi colocada entre esses dois grupos – algo próximo da ideia de macho e bichas – de forma a romper com a hierarquia sexual reproduzida ali.

Baseado nos trabalhos de Michel Foucault, Weinberg (1996) ressalta que apenas falar sobre sexo não é necessariamente um ato transgressor. Keith Haring foi além da representação e tentou ressignificar o imaginário social acerca dos homens gays. E foi aí que ele se tornou subversivo, porque transgrediu uma norma ao proporcionar elementos que o ajudaram na desconstrução do desejo e da identidade.

Por fim, apontamos que a representação imagética serviu como instrumento político pautado na exclusão da hierarquia de tipos sociais. As imagens, como as estudadas aqui, não são simples ilustrações, mas objetos discursivos com poder de transformação social. Falamos sobre

um projeto político que colocou o corpo e o desejo em seu cerne e, só por esse motivo, conseguiu propor a desnaturalização de uma identidade.

Referências Bibliográficas

AUBERT, Elisabeth. **Drawing the line**: a portrait of Keith Haring. 1990. Documentário. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GPlzHR_WyVA. Acesso em: 28 mai. 2017.

CRUZ-MALAVÉ, Arnaldo. **Queer Latino “Testimonio”**: Keith Haring and Juanito Xtravaganza: Hard Tails. Nova York: Palgrave Macmillan, 2007.

DOYLE, Jennifer. “Queer wallpaper”. In: JONES, Amelia (Ed.). **A companion to contemporary art since 1945**. London/New York, 2006, p. 343-355.

HARING, Keith. **Ah, se a gente não precisasse dormir!** Tradução de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 1. reimp. 2015.

HAMMOND, Harmony. **Lesbian art in America**: a contemporary history. New York: Rizzoli, 2000.

HERRING, Scott. Keith Haring and Queer Xerography. **Public Culture**, n. 19, v. 2, p. 329-348. 2007. Disponível em: <http://publicculture.dukejournals.org/content/19/2/329.citation>. Acesso em: 28 mai. 2017.

LEVINE, Martin P. **Gay macho**: the life and death of the homosexual clone. NYU Press: Nova Iorque, 1998.

LUTYENS, Dominique. Thou shalt be a bit rude. **The Guardian Weekend**, junho, 2001. Disponível em: http://www.haring.com/!/selected_writing/thou-shalt-be-a-bit-rude#.WFPyb_krLIU. Acesso em: 28 mai. 2017.

PEREIRA, Maria Cristina C. L.; CARVALHO, Fabrícia A. T. “O sexo dos santos: gênero e desigualdade em Pierre e Gilles”. **Anais das 3ª e 4ª Jornadas Científicas CMS Waldyr Franco**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal da Saúde, 2002.

PRECIADO, Paul B. Cartografias queer: o flâneur perverso, a lésbica tofóbica e a puta multcartográfica, ou como fazer uma Cartografia “zorra” com Anne Sprinkle. **Performatus**, ano 5, n. 17, 2017, Disponível em: <https://performatus.net/traducoes/cartografias-queer/>. Acesso em: 9 mai. 2018.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

WEINBERG, Jonathan. “Things are queer”. **Art Journal**, n. 55, v. 4, p. 11-14, 1996. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/777648?origin=JSTOR-pdf>. Acesso em: 28 mai. 2017.

The counter-model of heteronormativity in Keith Haring's work (1958-1990)

ABSTRACT: This essay seeks to discuss the representation of heteronormativity of gay men made by the plastic artist Keith Haring. While Haring revealed a hypermasculinized image of these people in the New York of the 70's and 80's, he also deconstructed it with the aim of putting an end to the division and hierarchy between gay men who fit in the masculine and virile type and those who were outside of it. To do so, he created the One Man, from which he exalts superficiality of exacerbated masculinity. We consider that Haring was an artist who committed to the deconstruction of a social rule based on hierarchies of gender and sexuality, by creating a counter model represented by the ambiguity of One Man and disseminating it in the form of street art in gay socializing spaces.

KEYWORDS: Keith Haring. Heteronormativity. Queer art. Queer. Urban space.

Vinicius Santos ALMEIDA

Bicha e mestrando em Geografia Humana pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, que se interessa pela relação do espaço urbano com as sexualidades e que tenta representá-la em mapas sempre que possível.

Recebido em: 26/11/2017

Aprovado em: 01/07/2018