

Rhiz'hommes: redes de gêneros fotográficos

Cristiano Lopes Pereira

“Nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmos, de nossos parentes próximos, de nossos seres amados”,¹ já observava em 1907 o historiador Alfred Lichtwark. Uma constatação potencializada em tempos de conexão telemática generalizada e popularização de *sites* de relacionamento, ainda mais se considerarmos a associação da fotografia com a coletividade. Segundo Walter Benjamin, não podemos mais ver as grandes obras de arte reproduzidas em fotografias como criações individuais, já que elas são transformadas pelo dispositivo fotográfico em criações coletivas tão possantes, que precisamos diminuí-las para que possamos delas nos apoderar.²

Em uma sociedade em que as imagens perdem seu valor pela aceleração do consumo, a fotografia pessoal torna-se campo à parte de questionamento e interesse. Essa atenção poderia ser considerada mero narcisismo ou contemplação estéril se a relação com essas imagens se mantivesse nesse espaço mercantilista e publicitário do qual estamos excluídos enquanto sujeitos. As novas relações de intercâmbio e contatos, próprias da tecnologia de convívio, poderiam, porém, subverter essa característica, resultando na substituição da sociedade do espetáculo, prevista por Guy Debord, pela “sociedade dos figurantes”³ em que cada um encontraria a possibilidade de uma democracia interativa.

A popularização de *sites* pessoais e de relacionamento como *Orkut*, *Facebook*, *Blogspot*, *Youtube*, entre outros, atesta o sucesso desse novo campo de relações que faz com que a construção da autoimagem através da fotografia digital ganhe um aspecto de mudança comportamental e até iconográfica. O sujeito é o que se torna objeto. Ao fotografar-se ou colocar em circulação um perfil de si mesmo na esperança de uma subjetivação pela exposição e pelo contato virtual, o sujeito corrobora os sistemas reificantes, deixando-se capturar, transformar em “espécie”. Como ressaltado por Giorgio Agamben, o pecado original da nossa cultura é a transformação da espécie em princípio de

identidade e classificação. Agamben, através da etimologia da palavra espécie, associa as aparências com mercadorias:

O termo *species*, que significa “aparência”, “aspecto”, “visão”, deriva de uma raiz que significa “olhar, ver”, e que se encontra também em *speculum*, espelho, *spectrum*, imagem, fantasma, *perspicuus*, transparente, que se vê com clareza, *speciosus*, belo, que se oferece à vista, *specimen*, exemplo, signo, *spectaculum*, espetáculo. Na terminologia filosófica, *species* é usado para traduzir o grego *eidōs* (como *genus*, gênero, para traduzir *genos*); daí o sentido que o termo terá nas ciências da natureza (espécie animal ou vegetal) e na língua do comércio, onde o termo passará a significar “mercadorias” (particularmente no sentido de “drogas”, “especiarias”) e, mais tarde, dinheiro (*espèces*).⁴

A fotografia seria então mais um “dispositivo de captura da espécie”,⁵ e através desse aprisionamento narcísico as relações estariam prejudicadas. No entanto a circulação da imagem pessoal na *web* pode estar acrescentando um novo dado à narcose coletiva contemporânea. O rosto da imagem agora comunica-se e interage com seu espectador, transformado em interlocutor através de *e-mails*, serviços de mensagens instantâneas e videoconferências, e seria então capaz de proporcionar uma subjetivação através da interação dos contatos virtuais. Segundo Susan Sontag, ao munirmos nosso mundo de uma duplicata feita de imagens, o sentimos mais acessível do que ele é na realidade.⁶

Como vem sendo observado nas últimas décadas desde a popularização da *web*, esses meios de interação têm propiciado a criação de aproximações e relacionamentos, proporcionando encontros reais e nos mostrando que o contato virtual, por vezes reificante, poderia ainda ser uma das ferramentas de convívio e relações interpessoais. A sensibilidade contemporânea, através das redes de contatos e relacionamentos, poderia estar adquirindo mecanismos de defesa aos reificantes simulacros do mundo imagético?

A longa exposição às imagens pode ter ensinado ao homem de hoje do que elas são feitas. Depois de quase dois séculos nos tornando objetos, talvez finalmente estejamos entendendo como nos diferenciar, como utilizar os meios reificantes e subverter o processo. Ao nos aproximarmos todos das mercadorias, nos compararmos a elas em “espécie”, poderíamos entender, enfim, o que nos torna outros. Após uma análise interna de seus processos de formação e com a subsequente identificação com os meios questionados, seria possível talvez a retomada da subjetivação.

O narcisismo latente na sociedade moderna e no dispositivo fotográfico torna-se ainda mais explícito e contundente no mundo contemporâneo. Somente após uma reificação tão intensa produzida pelo capitalismo industrial e amplificada em imagens pelo capitalismo global, seria possível pensar através da perspectiva do objeto, ausentar-se de si mesmo e obter um ponto de vista externo. Algo comparado ao que Hal Foster classifica como “capitalismo niilista” ao analisar o trabalho de Andy Warhol.⁷ A aceitação do sistema reificante, da repetição e da superficialidade do simulacro é tomada como mecanismo de defesa ante uma realidade traumática e embotante. Através dessa reificação, dessa desaparecimento do sujeito, poderíamos fugir, atingir uma ausência que permitiria que nos tornássemos os objetos fotográficos ideais, nos deixássemos violar.⁸ Ou melhor, que comandássemos nossa própria e inevitável violação.

A repetição e a serialidade próprias do meio fotográfico serviriam, então, de proteção ao “real traumático”. Segundo Jacques Lacan, somos protegidos do real, ao qual só temos acesso pelo símbolo, sendo o anteparo o mediador entre o sujeito e a realidade. Esse anteparo é formado pelas convenções sociais, pelos modos de ver que fazem com que o que observamos seja sempre mediado por códigos preexistentes. A fotografia cria um anteparo opaco que protege do real, impedindo o contato direto e consequentemente desestruturante. A figura na imagem não é capaz de nos tocar, e a repetição dos gestos serializados faz com que o sujeito se esvaia em meio aos ícones de gênero e máscaras sociais. No entanto, a utilização exacerbada do simulacro poderia trazer algum entendimento sobre o mesmo. É o acesso ao simbólico, enquanto lugar de fabricação e visualização das figuras, pretendido por Lacan, que permite ao homem a moderação do olhar, da máscara que o separa do real; paralelo a isso, a repetição do que é chocante ou traumático ressaltada por Foster seria capaz de tocar o espectador através de uma fenda no anteparo, da mesma maneira que o índice toca o referente na fotografia. Lacan chama de *touché* essa capacidade que o real tem de romper o anteparo e atingir o observador.⁹

Não deve ser desconsiderado também o impacto dos *softwares* manipuladores de imagens que vieram corroborar o domínio sobre as mesmas, expondo as particularidades do meio e reforçando a percepção das fotografias como signos híbridos. Hoje em dia, o termo “photoshopar”, referindo-se ao famoso programa de computador para edição de imagens, o Photoshop, já se tornou usual na discussão acerca das fotografias contemporâneas. A percepção das imagens enquanto simulacros é então facilitada pelo acesso que temos aos meios de produção do *trompe-l'œil*.

Essa fenda há de se apresentar de maneira distinta em se tratando de fotografia digital. Segundo André Rouillé, na fotografia digital o referente não adere mais.¹⁰ Enquanto na fotografia analógica a noção de índice podia manter-se pela contiguidade física com o referente, na fotografia digital a constante releitura através de algoritmos e cálculos em programas de computador faz com que seu regime de verdade torne-se outro. “Com a fotografia digital, desaparecem as ancoragens e pontos fixos. Se as imagens ainda emanam de um contato com as coisas do mundo, a digitalização as desconecta de sua origem material ao torná-la inassinalável. O que compromete ainda mais seu valor documental.”¹¹

A fotografia digital passa a ocupar um espaço imaterial de anteparos cambiantes, em que as fendas serão observadas em forma de deformações causadas por *softwares*, pixelizações e conexões telemáticas. Com o fim do toque indiciário e o afastamento do toque fetichista da materialidade da foto impressa, o que resta à imagem luz das telas com as quais interagimos é a fenda originada através das alterações explícitas do real, o simulacro levado a tal ponto de ubiquidade, que é percebido, entendido e desejado.

A distribuição através da Internet pode estar acelerando esse processo de conscientização, fazendo com que a utilização de imagens pessoais contribua para uma nova postura que não é mais a do espectador passivo. O modo de fruição altera-se imerso na enxurrada de imagens produzidas, e a produção torna-se mais ativa à medida que as tecnologias estão mais acessíveis e difundidas. Dentro desse novo cenário o comportamento ante a captura de sua própria imagem e da própria formação subjetiva vai sofrer também uma alteração considerável.

Foi levando em consideração o apelo à circulação da imagem pessoal como uma realidade premente e a discussão em torno do rompimento do caráter indiciário da fotografia que o projeto artístico Rhiz'hommes¹² foi desenvolvido durante a pesquisa no mestrado do PPGArtes da UERJ, sob orientação do Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa. Essa pesquisa procurou estudar as relações propiciadas pelas tecnologias de convívio e a influência da proliferação do autorretrato digital nos conceitos estéticos da fotografia, bem como seu impacto na formação da imagem de gênero e dos códigos usados no cultivo da autoimagem enquanto objeto de atração sexual. Através do agenciamento dos usuários das redes sociais com uma posterior reelaboração de suas imagens pessoais, Rhiz'hommes buscou propiciar um instrumento que fosse capaz de discutir a subjetividade e a

sexualidade na era da informação em mundos virtuais que, como ressalta Pierre Lévy, podem ser enriquecidos e percorridos coletivamente.¹³

O trabalho é iniciado com a seleção das imagens dos *sites* de relacionamento sexual. Através de Foucault, que considera a potência subjetivante da sexualidade,¹⁴ a escolha dos participantes do projeto se deu em meio a um grupo em que as questões de gênero, narcisismo e sexo podem ser observadas de modo contundente na formação subjetiva. Diversos perfis de acesso às redes foram criados para alimentar e difundir o projeto, ampliando a rede de contatos e fazendo com que a fruição da obra fosse plural e facetada. As imagens buscadas no agenciamento inicial de Rhiz'hommes foram particularmente os autorretratos realizados com a ajuda do espelho direcionando a câmera para o próprio reflexo – prática que se observa extremamente popular e aparentemente crescente com a difusão dos dispositivos digitais de captação de imagens e o incentivo à autoexposição através das redes sociais. Em uma sociedade tão prolífica em imagens, a escolha foi baseada em uma resistência a produzir mais do mesmo, iniciando o questionamento da autoria e originalidade. O domínio da produção foi subvertido com o subsequente convite à participação através do envio dessas imagens especulares para o projeto. Os autorretratos eram então reproduzidos pelo proponente tendo como base as primeiras imagens selecionadas, realizando uma espécie de mimese do que é observado nas fotografias: a câmera usada como máscara e o corpo exposto ao espelho que cria um segundo enquadramento. Com isso, foi formado um arquivo fotográfico paralelo que dialoga com o primeiro arquivo de imagens apropriadas da *web*. As imagens pares foram então mescladas em *softwares* gráficos, sendo a transparência e a mistura exploradas em um jogo de exposição e disfarce; voyeurismo e narcisismo. A última etapa é constituída pela criação de um *website* que possui uma nova proposta de circulação e vínculos distintos dos originais com a publicação das fotos reunidas, em que a participação dos retratados como proponentes originais e como espectadores é articulada com sua participação através de comentários e novo envio de imagens para ampliar o conjunto já formado.

O *website* Rhiz'hommes busca a permeabilidade. Através do espelho pode-se apresentar um mundo até então alienado ao sujeito fotográfico e para que a falha seja assegurada, a mimese como ferramenta de relação¹⁵ vem reforçar o dispositivo enunciador. A reapresentação de sua encenação fotográfica pode trazer à tona os códigos formais e culturais presentes na imagem, e a relação interpessoal perdida na narcose

imagética retorna na troca virtual necessária ao agenciamento no trabalho e na mescla digital pela qual passam as imagens em questão. O sujeito se apercebe de si enquanto ser relacional, enquanto corpo que se relaciona com outros corpos, dependente de um aparato cultural formador de sua postura e conformação corporal.

Não só as nossas relações, mas também a maneira como nosso corpo será construído, passará pelo crivo da espetacularização, definindo “o que somos pelo corpo que exibimos”.¹⁶ Mas da mesma maneira que o corpo e sua representação vão oscilar constantemente entre o sujeito e o objeto, a relação com as imagens vai-se alternar entre diálogo produtivo e ausência estéril.

Considerando no objeto em questão o interesse pela sexualidade, as práticas que se destacam são as que tratam do corpo, de suas próteses (sendo o falo uma delas) e do narcisismo. Os materiais de pesquisa são, portanto, os autorretratos, a lógica moderna e contemporânea do corpo na publicidade e no culto às celebridades, a fotografia erótica e pornográfica (como se tal distinção fosse possível) e a produção laica e prosaica de imagens.

Cabe ressaltar a já observada relação da sexualidade masculina com as imagens, sendo através do estímulo visual que o desejo masculino, com maior ênfase, é manifestado. Sendo um componente cultural ou biológico, é através dessa suposta ligação que Rhiz'hommes se desenvolve. O fascínio erótico de um fetiche, de uma imagem substituta da experiência total ou complementar a ela parece ser um atributo do desejo de um sexo que, por natureza, já nasce à mostra, para fora. Intensidade visual que vai ser incentivada em uma sociedade patriarcal e falocêntrica, fazendo com que o poder chocante e paralisante da imagem desse sexo se confunda com a narcose enrijecedora do reflexo. Philippe Dubois analisa os mitos de Narciso e Medusa caracterizando o narcisismo como “o princípio de uma aderência real do sujeito a si mesmo como representação, em que o sujeito só pode se perder” e, através de Freud, ressalta o poder apotropaico¹⁷ da imagem do órgão sexual, que espanta e atrai simultaneamente, congelando o observador como no mito da Medusa. Ambas as instâncias dessas imagens teriam o poder de entorpecimento, paralisação como nos dois mitos comparados.¹⁸ Ainda sobre o caráter sexual da fruição da imagem, Arlindo Machado expõe:

o espectador ideal do sistema figurativo ocidental é sempre pressuposto ser um homem; mesmo quando se trata de uma mulher, é preciso que seu olhar assuma a identidade masculina, sem a qual os arranjos do corpo no quadro não

demonstrariam sentido. Pesquisadoras feministas que atualmente investigam o poder de sutura da imagem figurativa já se perguntavam desconfiadas se esse delicioso antegosto da onipotência [...] não esconde sob a máscara da masturbação ótica, a ordem falocrata que o fomenta.¹⁹

Além disso, o caráter violador do ato fotográfico é investigado juntamente com a característica fálica da câmera. Rosalind Krauss observa o espelho na fotografia como um reenquadramento da imagem, atestando a virtualização do sujeito fotografado e criando o chamado efeito *mise en abyme*, uma operação que “consiste em colocar no interior de uma representação outra representação, que duplique a primeira”.²⁰ Essa operação, além de instituir a fotografia como um campo representativo capaz de emular seu próprio procedimento, reafirma em sua essência, com sua lógica da captura e enquadramento, a polaridade masculina. É importante enfatizar que essa análise empreendida por Krauss é feita através de um autorretrato feminino de Florence Henri, em 1928:

O espelho com seu quadro serve de substituto à máquina fotográfica que reproduz o mundo por meio de enquadramentos e fragmentações. [...] o dispositivo do enquadramento, com a insistência fálica de sua estrutura, intervém como um elemento que subjuga e domina o sujeito que escolheu. Mesmo quando se imiscui por substituição no interior do campo fotográfico, pode-se ver que a imagem da máquina não nos parece constituir um simples elemento formal e neutro e sim, ao contrário, simboliza a dominação, a autoridade e o controle.²¹

IMAGEM 2 – Florence Henri

Melody Davies estende a análise de Rosalind Krauss, ao ressaltar que a androginia das imagens de Florence Henri são expressas através do dispositivo especular que se apresenta, ao mesmo tempo, como falo e útero. Na análise de Davies o espelho citado por Krauss não expressa o enquadramento impositivo e fálico (com a verticalidade da moldura e as bolas de metal em sua base), mas sim o profundo e aconchegante útero (tornando o espelho uma fenda e as bolas os olhos refletidos do observador).

Além disso, através de Virginia Woolf, Davies analisa a associação que a autora americana fez da mulher com o espelho que duplica e amplifica a imagem do homem, sem o poder de refletir a si mesma, apenas servindo à formação da imagem enaltecida do masculino. Segundo Woolf, esse espelho seria a própria condição da existência masculina:

sem seu respaldo enaltecedor, os feitos heroicos, a coragem e a força do homem desapareceriam.²²

O espelho é usado em Rhiz'hommes para refletir a respeito da já desestabilizada condição do homem contemporâneo após os movimentos feministas do século XX, da liberação sexual e do espaço público que a homossexualidade veio tomando desde então, culminando na dissolução de gênero advinda da Teoria Queer. O espelho, mais que um símbolo da androginia ou bissexualidade, seria o local da transexualidade, em que se poderia atingir o mito da totalidade bissexual prevista por Maffesoli,²³ na qual se poderia transitar entre um gênero e outro através das posturas assumidas e ações tomadas. O corpo produtivo das polaridades binárias de reprodução cederia espaço então ao corpo erótico próprio do “ludismo dionisíaco”.²⁴

Assumir a postura de fotógrafo se apresentaria então, como a afirmação do controle da produção estética e, conseqüentemente, da masculinidade do sujeito que não se deixa capturar por outra perspectiva que não a sua própria. Atualmente sabemos como são frágeis e permeáveis os conceitos de autoria e gênero, portanto a pesquisa das relações homoeróticas e do compartilhamento da criação vem tentar derrubar as certezas do sujeito cartesiano e heteronormatizador, fazendo mais maleáveis as noções de criatividade, de imagem corporal e de gênero.

A comunidade na qual a poética de Rhiz'hommes está articulada é, para o estudo das questões expostas anteriormente, a que compartilha o hábito de relações homossexuais masculinas, enxergando na homossexualidade um dos caminhos para superar o “sexo tipificado”.²⁵ A categorização de uma multiplicidade de sexualidades distintas sob um único rótulo é logicamente insuficiente e até certo ponto preconceituosa e heteronormativa. Como Pierre Bourdieu observa, a categorização socialmente imposta é reforçada ao se aceitarem os limites criados pelos padrões normativos quando, na verdade, o que se deveria buscar para maior liberdade de gêneros e subjetividades é uma nova ordem sexual em que a distinção entre os diferentes estatutos fosse indiferente.²⁶

No entanto é particularmente através da categorização que se busca entender as ficções de gênero. Como observa Díaz-Benitez, “corpo, pornografia e sexo são lugares de ressignificação política para mulheres e para outras minorias sexuais, e o prazer transforma-se em objeto de reflexão”.²⁷ O corpo masculino com suas representações, possibilidades e fronteiras imprecisas apresenta-se com desvelada nitidez nesse ambiente

em que é preciso questionar e reconstruir constantemente a própria subjetividade, alternando entre o gênero feminino e o masculino. É por ser necessário, na vivência homossexual, experimentar essas construções de maneira antinormativa que as questões acerca de dissolução do gênero e construção de subjetividades distintas das polaridades vigentes vão-se apresentando com maior ênfase. O corpo, portanto, se mostra a encruzilhada entre o ego e a sociedade.²⁸

Além das questões de gênero, a associação da sexualidade com a arte sempre foi tema de discussões, e a produção artística por inúmeras vezes ao longo da história responde a esse clamor. A figura do homossexual, como observa Christopher Reed²⁹ foi “inventada” junto com a figura do artista de vanguarda. A homossexualidade, através de análises médicas e psicanalíticas, deixa de ser um comportamento para tornar-se uma identidade a partir do século XIX, momento que faz eclodir em grandes metrópoles como Paris ou Berlim os clubes e bares em que o travestismo e o comportamento homossexual eram facilmente encontrados e encorajados.

No fim do século XIX, a condenação de Oscar Wilde por sodomia serve para corroborar a associação das artes com a homossexualidade, e o movimento artístico europeu chamado Esteticismo, que abrangia literatura e artes decorativas e do qual Wilde fazia parte, era então comumente associado aos homossexuais, avaliação que notoriamente ainda impregna de preconceito em nossos dias, segundo Reed, o ramo profissional dos decoradores de interiores, por exemplo.³⁰

Essa nova identidade será utilizada até por parte da vanguarda artística europeia que visava acentuar suas associações com posturas transgressoras e exotismos, chegando a ponto de um dos seus maiores representantes, Marcel Duchamp, associar-se às transgressões de gênero através do seu conhecido alterego Rose Sélavy. O artista, que era reconhecidamente heterossexual por seus dois casamentos e inúmeros envolvimento amorosos com mulheres, utilizava-se, para fins artísticos, do que Reed chama de “segredo aberto” no qual os artistas associavam-se às transgressões sexuais tão caras ao público da vanguarda ao mesmo tempo em que resguardam sua vida social.³¹

O que se observa desde o século XIX é que a associação da homossexualidade com as práticas artísticas conferem à figura do homossexual poderes estéticos ou transgressores diferenciados, que criam uma espécie de visão peculiar. A então recém-criada identidade homossexual foi investida de poderes e características específicas que

iriam transitar entre a feminilidade mimetizada e, mais recentemente, a masculinidade exagerada.

Desde a década de 1950 vem-se observando a distensão ou reelaboração do imaginário homoerótico masculino através da fotografia. O que no século XIX era velado sob a forma de estudo acadêmico nas fotos de modelos vivos utilizadas pelos estudantes de belas-artes (mas que acabavam circulando entre os apreciadores da nudez masculina)³² foi então transformado no culto à forma física e à saúde atlética através de revistas de fisiculturismo que se tornaram vetores do homoerotismo.

Nos Estados Unidos os fotógrafos das chamadas *physique magazines*, revistas destinadas ao *bodybuilding* masculino, já exploravam essa estética, alcançando grande sucesso entre o público *gay* que começava a requerer uma identidade máscula na mesma época. Essa produção fotográfica vai influenciar o ilustrador finlandês Touko Laaksonen, mais conhecido como Tom da Finlândia, que com suas histórias em quadrinhos pornográficas e ilustrações para as mesmas *physique magazines* contribuiu para a criação de um estilo que perdura até os dias de hoje: a chamada estética *Leather* na qual a masculinidade dos personagens homossexuais torna-se exagerada através das vestimentas e acessórios de couro e as figuras dos *cowboys*, policiais e militares estabelecem-se no imaginário homoerótico, contribuindo para a construção de uma suposta identidade *gay* hiperlativamente masculina. Richard Meyer chega a citar um artigo da revista *gay The Advocate*, que afirma ser a primeira vez na história da arte que imagens produziram uma subcultura.³³ Como já visto, é no século XIX que a categoria homossexual vai ser inventada através das análises psicanalíticas e médicas que categorizam os comportamentos;³⁴ é no século seguinte, no entanto, que vamos presenciar a transformação dessa identidade, o que fará com que a figura homossexual adquira *status* social e cultural que será explorado de maneira mais ampla e aberta pelos artistas que, apesar de ainda recorrerem ao “segredo aberto” citado por Reed, poderão explorar sua própria sexualidade em suas criações de novas formas.³⁵

O fotógrafo americano Robert Mapplethorpe vivenciou e construiu grande parte de seu trabalho dentro do imaginário *leather* com imagens que tencionavam dissolver os limites entre o erótico e o pornográfico, bem como abalar o reinado formalista e falocêntrico moderno, que pretendia a universalização através das formas. Utilizando as estratégias pós-modernas de apropriação de cânones estéticos, Mapplethorpe fotografava os seus modelos em poses fetichistas e seus sexos em closes reveladores, utilizando

enquadramentos clássicos que, normalmente usados para dignificar o retratado, criavam no seu caso um violento embate entre as regras artísticas formais supostamente universais e as visualidades periféricas e excluídas dos homossexuais em roupas de couro ou dos falos dos modelos negros representados como naturezas mortas.

Através da idealização formalista de suas imagens o fotógrafo fazia convergir duas visões distintas da sexualidade: de um lado o caráter metafísico e transcendente de suas imagens fazia do corpo algo inatingível e digno de culto erótico. Por outro lado, a escolha dos fetiches sadomasoquistas, dos genitais em primeiro plano e das cenas de sexo traziam-no de volta ao mundo físico e palpável da obscenidade.³⁶ Além de explorar a sexualidade alheia através de seus retratos, Mapplethorpe utilizava comumente seu próprio corpo como instrumento. Em um de seus inúmeros autorretratos endossa a associação da câmera com o falo ao utilizar uma câmera *Polaroid* para capturar um retrato instantâneo e especular de seu próprio pênis.

IMAGEM 3

Contemporâneo e amigo de Mapplethorpe (tendo, aliás, servido de modelo para suas fotografias), Andy Warhol, normalmente celebrado por sua visão artística da sociedade consumista, também dotou parte de sua obra com uma potência sexual homoerótica normalmente ignorada por parte dos teóricos, como ressaltado por Meyer.³⁷ Uma das referências mais diretas e explícitas é feita através do vídeo *Blow Job*, que mostra durante vários minutos um ator em cena como mais uma personagem *leather* sendo felado. O que vemos é apenas o rosto idealizado da personagem enquanto a obscenidade (realmente mantida fora de cena) é somente sugerida pelo título e pela expressão de gozo do ator. Meyer também cita a célebre pintura de Elvis Presley como o *cowboy* de arma em punho que normalmente seria associado aos signos de masculinidade, mas que é transformado em uma figura andrógina e afetada através do colorido exagerado do *silk screen* de Warhol.

A associação da obra de Warhol com a homossexualidade ainda é defendida por Reed, que o compara aos contemporâneos Robert Rauschenberg e Jasper Johns que, segundo alguns, teriam vivido uma relação homossexual, mas mantiveram, em prol da aceitação no *hall* modernista, sua postura heterossexual. Segundo o autor, Warhol matinha uma postura mais efeminada, que o manteve afastado da dupla e que serviu para que sua produção pop recebesse duras críticas, por vezes homofóbicas, comparando o estilo do artista ao de vitrinistas e associando a obsessão warholiana por produtos industrializados

com as práticas domésticas femininas. Reed também associa o formalismo modernista de Jackson Pollock ao estereótipo de masculinidade buscada nos anos 50 por parte de críticos como Clement Greenberg. Enquanto Warhol se divertia com as revistas de celebridades e os produtos no mercado, artistas do expressionismo abstrato, como Pollock, eram responsáveis por ações criativas ditas genuínas.

Após os movimentos de liberação sexual nos anos 60, que incluíram as iniciativas dos *gays* para reivindicar um espaço na sociedade, e da luta contra a Aids nos anos 90, que durante muito tempo foi considerada doença que atingia exclusivamente os homossexuais, a figura do *gay*, especialmente do homossexual masculino, foi-se delineando e popularizando enquanto as investidas contra o preconceito e a normatização sexual se multiplicavam. É notório que vários países do mundo ocidental realizam ou reconhecem hoje o casamento entre pessoas do mesmo sexo e as passeatas do Orgulho Gay multiplicam-se em várias capitais ao redor do mundo.

O universo *gay* ganhou notoriedade e algum *status* ao longo das últimas décadas, o que faz com que possamos perceber uma estética peculiar desde o *Glam Rock* ou *Glitter Rock* dos anos 70, estilo musical popular entre os jovens ingleses em que a androginia e o exagero eram estimulados pelos trajes extravagantes e comportamentos efeminados, tendo como representante máximo o cantor inglês David Bowie e seu alterego Ziggy Stardust.³⁸ A política do “segredo aberto” observada por Reed³⁹ volta com força redobrada, e o visual efeminado ganha espaço e notoriedade. A abertura sexual permitiu, por exemplo, que o homoerotismo velado dos trabalhos de Andy Warhol fosse transformado na pornografia celebrada da série de *Torso*, de 1977, em que o artista retrata, em serigrafias, cenas explícitas de sexo entre homens, bem como pênis eretos em suas tradicionais cores brilhantes.

No Brasil, enquanto a estética *Glam* ecoava na produção de grupos musicais como Secos e Molhados e teatrais como Dzi Croquettes, Hélio Oiticica contribuía com o imaginário homoerótico por meio de sua série de rapazes andróginos e seminus chamada *Neyrotikas*, de 1973. Preparada para ser exibida como projeção de *slides* acompanhada de trilha sonora, a série faz parte das experimentações de Oiticica chamadas *Quasi-cinema* que buscavam contrariar a pretensão modernista de pureza artística desafiando as categorias de fotografia, cinema e pintura, fazendo com que os trabalhos resultassem em instalações que agrupavam essas formas artísticas em uma só obra. O olhar masculino homossexual se faz notar através da série de *slides* que mostram os

“garotos/amantes/amigos de Hélio”⁴⁰ por vezes maquiados e feminilizados, mas acima de tudo sexuados, homens que se entregam ao olhar de outro homem que os fotografa e objetifica seus corpos criando uma linguagem andrógina, mas simultaneamente masculina.

Apesar de não se poder tratar de algo como “estética *gay*”, já que a própria identidade *gay*, apesar de aparentemente buscada durante as últimas décadas do século XX, é discutível, não se pode negar a existência de especificidades dentro do interesse homoerótico, seja por questões narcísicas, como diriam alguns psicanalistas freudianos, ou por questões culturais que levariam o homem a um enfoque peculiar e escopofílico do sexo e que permitiriam e estimulariam a exploração da sexualidade de uma maneira específica no âmbito masculino. Reed, por exemplo, considera razoável imaginar que pessoas que compartilham desejos sexuais e sofrem o mesmo tipo de reprovação e preconceitos devem desenvolver padrões comuns de pensamento e sentimento⁴¹ e prossegue ressaltando que os artistas podem expressar identidades redutoras como as nacionalistas ou raciais e ainda assim permanecer como indivíduos; portanto, tratar de uma visão *gay* deveria ser encarado sob a mesma perspectiva.⁴²

Como ressaltado por Douglas Crimp, porém, não existe nada especificamente intrínseco à homossexualidade, uma categoria científica que possibilite sua determinação, algo que a delimite, o que faz repercutir a pergunta já feita pelo autor: como somos? Com que representação nos sentiríamos satisfeitos?⁴³ A coletividade é naturalmente uma das mais ricas formas de construção da subjetividade experimentadas pelo homem. Então, como delinear esse grupo?

Muito já foi discutido a respeito do comportamento sexual masculino, e o estereótipo mais difundido, especialmente entre os povos latino-americanos, é de que o homem seria mais sexual que sensorial, categoria essa que estaria reservada às mulheres. Mais uma vez não se pretende corroborar ou contrariar tal suposta constatação. O interesse é justamente investigar a permanência e/ou pertinência dessa classificação cultural para os gêneros. Esses estereótipos, como não poderia deixar de ser, estão presentes também, e talvez com maior ênfase, no imaginário homoerótico masculino. Bourdieu observa nas relações homossexuais a reprodução dos papéis masculino e feminino, que leva a reforçar as posturas de ativo e passivo e à caracterização de papéis binários similares aos de marido e mulher.⁴⁴

Essas características binárias vão sendo reveladas através da imagem que se escolhe construir para si em sociedade. A vivência do corpo como identidade e representante da subjetividade é acentuada e específica em grande parte do grupo homossexual masculino. O que pode ser atestado através da publicidade direcionada a esse público ou pelas dezenas de *sites* de relacionamento em que a imagem do corpo é ostentada e explorada constantemente. O autorretrato no espelho após a popularização da câmera digital tornou-se comum na web, especialmente entre os “grupos *gays*”. Um sintoma dessa constatação é o *site* Guys with Iphones que existe apenas para que homens exibam seu corpo no reflexo do espelho em imagens produzidas com o famoso aparelho celular da Apple. Vale lembrar a análise que faz Arlindo Machado através de Bourdieu ao afirmar que o modo de fotografar constitui um “inventário precioso dos valores de cada grupo”.⁴⁵

Essa relação entre homens certamente terá suas características específicas e a formação da autoimagem apresentará um reflexo dos embates presentes nesse vínculo. Esse é um rizoma de homens que lidam, no entanto, com questões femininas e masculinas, em um eterno embate entre o passivo e o ativo. O objeto de Rhiz'hommes é o homem que escolhe se fotografar em uma tentativa de escapar da violação do ato fotográfico. Um homem que quer ser dono de sua própria imagem como é dono do seu próprio falo e o ostenta, da mesma maneira que a máquina, a arma, o enquadramento.

Além da posse da própria imagem é o direito de expô-la que parece também nortear a produção desse tipo de fotografia. No caso homossexual, a negação ou ocultação de sua existência pública pode levar à expressão de seus desejos através de imagens refletidas nos banheiros, nos quartos, nos recintos íntimos e fechados. O reflexo, mais do que ajudar a formar sua subjetividade, atesta a sua existência como uma espécie de intergênero que não encontra espaço nas dualidades sectaristas da sociedade que, mesmo que aparentemente aceite sua presença, impõe a discrição como norma de convivência.⁴⁶

Apesar da maior aceitação e popularização da homossexualidade em vários países, não é todo homem que assume publicamente um desejo homossexual, e comumente quando assume é o padrão heteronormativo que faz valer sua dignidade. No imaginário homossexual masculino questões acerca da imagem máscula permeiam as relações. O macho, o “bofe”, por sua aproximação mimética com o heterossexual, ainda é a moeda mais forte, enquanto a “bicha” em sua associação com o feminino, ou por

desestabilizar as noções de gênero, ainda é objeto de escárnio, criando o que Díaz-Benitez classifica como “díade bicha/bofe” na classificação dos tipos homossexuais masculinos.⁴⁷

Um dos estereótipos dos homens *gays* na sociedade ocidental hoje em dia é o do exagero. Da mesma maneira que o falo é um sexo à mostra, esse *gay* seria um homem ao quadrado, “hipergênero”⁴⁸ elevado em sua potência de pelos, pênis e músculos. Basta uma visita a uma boate *gay* para saber que macheza é um dos atributos homossexuais. Nada mais natural um Narciso que tem como ídolo Apolo e como líder Dionísio. O feminino também é exacerbado nessa comunidade. A mulher torna-se a Diva, a *Lady*, a Santa, *Madonna*. Mulher ao quadrado que, tornada estereótipo pode vestir o corpo daquele que se despoja de sua masculinidade para se tornar a *Wonderwoman*, a rainha da noite envolta em brilhos, raios e labaredas, a *Drag*.⁴⁹ A perspectiva é a de um indivíduo que já esqueceu as nuances de seu *self*, perdido no espelho transformado em símbolo de seu desejo homoerótico, como as “*barbies*”⁵⁰ na boate dançando com o seu próprio reflexo.

Se existe um grupo específico, à parte, que se possa chamar de *gay*, essas personagens certamente o habitarão e não estarão sozinhas. Destacadas dentro do globo espelhado da *disco*, no brilho do *glitter* ou no reflexo do suor dos músculos, tais personagens provocarão certamente o repúdio ou o estranhamento por sua vivência extremada, mas não devemos esquecer que essa é a sociedade do espetáculo.⁵¹ Essas relações não se caracterizam necessariamente como de amizade, mas a sensação de pertencimento é algo que se pode observar de positivo na identificação com determinados grupos e eles são vários em um ambiente *gay*. A exclusão ou representatividade distorcida dentro da sociedade pode ser o que leva à criação desses grupos. A anomia presente na vida diária é o que empresta hospitalidade aos ambientes escuros e oníricos das casas noturnas que recebem as *barbies*, os *bears*,⁵² as “bichas” e as *drags*. Nesses ambientes tudo é coletivo. O indivíduo que não encontra lugar em uma sociedade heteronormativa busca um encaixe, nem que seja só por uma noite ou apenas nos *sites*.

No meio de tantas fantasias, personagens e máscaras, a Internet é o ambiente ideal para a vivência e exploração de todas essas facetas. Um ambiente em que a identidade pode ser preservada, permitindo contatos e encontros que a vivência social diária veta. É notável a profusão de *sites* de relacionamento para homens *gays* na rede. Quer esses homens possam ser reunidos sob o nome de uma comunidade ou não, é através da associação mimética que Rhiz'hommes prossegue.

O espelho vem então apresentar-se como símbolo dessa (des)construção de gênero. Sob a perspectiva lacaniana, serviria para a reconstrução ou afirmação dessa imagem corporal identitária que se perde cada vez mais na contemporaneidade. No entanto, mais do que reafirmar uma polaridade, esse dispositivo, assim como a prática fotográfica especular, serviria para criar uma ambiguidade ainda maior por conta de suas próprias características. Não somente a indefinição dos gêneros será ampliada por essa prática, mas a da dimensão temporal, que já se apresentava mais complexa pela natureza do dispositivo fotográfico, também sofrerá um esgarçamento.

¹ Lichtwark, apud Benjamin, 1994, p. 103.

² Benjamin, 1994, p. 104.

³ Bourriaud, 2009, p.36.

⁴ Agamben, 2007, p. 54.

⁵ Idem.

⁶ Sontag, 2004, p. 126.

⁷ Foster, 2005, p. 162..

⁸ Baudrillard, 1997, p. 34.

⁹ Lacan, apud Foster, op. cit.

¹⁰ Rouillé, 2009, p. 453.

¹¹ Id., ibid., p. 454.

¹² Disponível em: <<http://www.cristianoflopes.com.br/rhizhommes>> Acesso em: 2 fev. 2012.

¹³ Lévy, 1999, p. 145.

¹⁴ Foucault, 1984, p. 10.

¹⁵ Gebauer, Wulf, 2004. A questão da relação através da mimese será mais extensamente analisada no capítulo 2.

¹⁶ Kehl, 2006, p. 115.

¹⁷ Apotropaico. Adj. Que tem poder de afastar (influência maléfica, desgraça etc.). In: Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Versão 2.0a. Rio de Janeiro: Objetiva; [s.d.].

¹⁸ Dubois, 1993, p. 154.

¹⁹ Machado, 1984, p. 73.

²⁰ Krauss, 2002, p.154.

²¹ Id., ibid., p.127.

²² Woof, 1929, p. 25.

²³ Maffesoli, 1985, p. 20.

²⁴ Id., ibid., p. 34.

²⁵ Id., ibid., p. 70.

²⁶ Bourdieu, 2002, p. 142.

²⁷ Díaz-Benitez, 2010, p. 119.

²⁸ Porter, 1992, p. 294.

²⁹ Reed, 2011, p. 69.

³⁰ Id., Ibid., p. 93-104.

³¹ Id., ibid. p. 136.

³² Rouillé, 2009, p.113.

³³ Meyer, 2004, p.23.

³⁴ Foucault, 1988, p. 50.

³⁵ Reed, 2011, p. 167.

³⁶ Medeiros, 2008, p. 33.

³⁷ Meyer, 2004, p. 95.

³⁸ Fraga, s.d.

³⁹ Reed, 2011, p. 136.

⁴⁰ Bentes, 2009.

⁴¹ Reed, 2011, p. 198.

⁴² Id., ibid. p. 204.

⁴³ Crimp, 2005, p. 149.

⁴⁴ Bourdieu, 2002, p. 141.

⁴⁵ Machado, 1984, p. 47.

⁴⁶ Bourdieu, 2002, p. 139.

⁴⁷ Díaz-Benitez, 2010, p. 182.

⁴⁸ Id., ibid., p. 117.

⁴⁹ *Drag queen*: gays que se vestem de mulher, de maneira caricatural ou “politicamente” crítica, sem buscar a imitação perfeita, inventando um “modo de vida” particular. Ver: GONTIJO, Fabiano. **O arco-íris e o Rei Momo**: etnografia da construção social de imagens identitárias homossexuais através das bandas do carnaval do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.armariox.com.br/conteudos/artigos/029-arcoirisereimomo.php>>. Acesso em: 22 jan. 2012.

⁵⁰ *Barbie*: gays viris e musculosos. Ver: Gontijo, s.d.

⁵¹ Debord, 1997.

⁵² *Bear*: Urso em inglês. Homossexual assim denominado em função de algumas características físicas como barba e pelos corporais e por não cultuar ou até mesmo ser avessos à modelagem do físico. Em: Crocco, Guttman, s.d.

Bibliografia:

AGAMBEN, Giorgio. Profanações. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

- BAUDRILLARD, Jean. A arte da desapareição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENTES, Ivana. H.O. e o cinema-mundo. Disponível em: <http://midiarte.blogspot.com/2009/10/ho-e-o-cinema-mundo_17.html>. Acesso em: 20 jan. 2012.
- BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2009.
- BURKE, Peter (Org.). A história da escrita: novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992.
- CRIMP, Douglas. Posiciones criticas: ensayos sobre las politicas de arte y la identidad. Madrid: Ediciones Akal, 2005.
- CROCCO, Luciano; GUTTMAN, Erik. O processo de escolha de casas noturnas em São Paulo para público gay masculino e suas implicações estratégicas. Disponível em: <<http://www.unisantos.br/mestrado/gestao/egesta/artigos/53.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2012. S.d.
- DAVIES, Melody. Androgyny and the mirror: photographs of Florence Henri 1927-1938. Part. Journal of the Cuny PHD Program in Art History. V.8. Disponível em: <<http://web.gc.cuny.edu/arthistory/part/part8/articles/davis.html>>. Acesso em: 5 set. 2011.
- DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: the logic of sensation. London: Continuum, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DÍAZ-BENITEZ, María Elvira. Nas redes do sexo. Rio de Janeiro. Zahar, 2010.
- DOBAL, Susana M. Pele, cinema e fotografia. Comunicação e espaço público, Brasília, Ano 11, n.1 e 2, p. 22-35, 2008.
- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. São Paulo: Papirus, 1993.
- FOSTER, Hal. O retorno do real. Concinnitas, Rio de Janeiro, v. 1, ano 6, n.8, p. 162-186, jul. 2005.
- FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. História da sexualidade II: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FRAGA, Danilo. Glam rock. Disponível em:

<<http://www.petcom.ufba.br/dicionario/glam.htm>>. Acesso em: 14 fev. 2012. S.d.

GEBAUER, Gunther; WULF, Cristoph. Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas. São Paulo: Annablume, 2004.

GONTIJO, Fabiano. O arco-íris e o Rei Momo: etnografia da construção social de imagens identitárias homossexuais através das bandas do carnaval do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.armariox.com.br/conteudos/artigos/029-arcoirisereimomo.php>>. Acesso em: 22 jan. 2012. S.d.

KEHL, Maria Rita. O corpo na arte contemporânea brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

KRAUSS, Rosalind. O fotográfico. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LÉVY, Pierre. Cibercultura. São Paulo: Editora 34, 1999.

MACHADO, Arlindo. A ilusão especular. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAFFESOLI, Michel. A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

MATESCO, Viviane. Corpo, imagem e representação. São Paulo: Jorge Zahar, 2009.

MEDEIROS, Afonso. O imaginário do corpo: entre o erótico e o obsceno: fronteiras líquidas da pornografia. Goiânia: Funape, 2008.

MEYER, Richard. Outlaw representation: censorship & homosexuality in twentieth-century american art. Boston: Beacon Press, 2004.

PORTER, Roy. História do corpo. In: BURKE, Peter (Org.) A história da escrita: novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992.

REED, Christopher. Art and homosexuality: a history of ideas. New York: Oxford University Press, 2011.

ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOOLF, Virginia. A room of one's own. Boston: Harcourt, 1929.



Imagem 1: Rob Eisdorfer e Cristiano Lopes. Rhiz'hommes, 2010, arquivo pessoal



Imagem 2: Florence Henri



Imagem 3: Rob Eisdorfer e Cristiano Lopes. Rhiz'hommes, 2010, arquivo pessoal