

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**ROBERT MAPPLETHORPE: DIÁLOGOS E OLHARES SOBRE  
A SEXUALIDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA.**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Juzelia De Moraes Silveira**

**Santa Maria, RS, Brasil  
2009**

**ROBERT MAPPLETHORPE: DIÁLOGOS E OLHARES  
SOBRE A SEXUALIDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA.**

por

**Juzelia de Moraes Silveira**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Pesquisa em Arte e Visualidade, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Arte Visuais**

Orientador: Prof. PhD. Ayrton Dutra Corrêa

Santa Maria, RS, Brasil  
2009

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a Dissertação de  
Mestrado

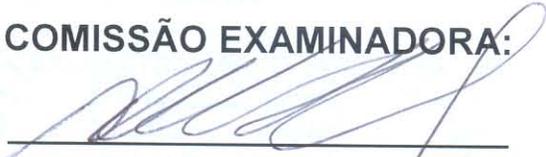
**ROBERT MAPPLETHORPE: DIÁLOGOS E OLHARES SOBRE A  
SEXUALIDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA.**

elaborada por

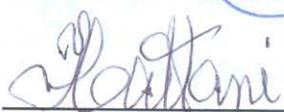
**Juzelia de Moraes Silveira**

Como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Mestre em Artes Visuais**

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

  
\_\_\_\_\_  
**Ayrton Dutra Corrêa, PhD, (Orientador/Presidente)**

  
\_\_\_\_\_  
**Alexandre Santos, Dr. (UFRGS)**

  
\_\_\_\_\_  
**Icleia Borsa Cattani, Dr<sup>a</sup>. (UFRGS)**

Santa Maria, 13 de março de 2009.

## RESUMO

Dissertação de Mestrado  
Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais  
Universidade Federal de Santa Maria

### **ROBERT MAPPLETHORPE: DIÁLOGOS E OLHARES SOBRE A SEXUALIDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA.**

AUTORA: JUZELIA DE MORAES SILVEIRA

ORIENTADOR: AYRTON DUTRA CORRÊA

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 13 de março de 2009.

A presente investigação desenvolvida na linha de pesquisa em Arte e Visualidade do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria/RS teve por objetivo principal analisar de que modo obras de artistas contemporâneos que abordam o mote da sexualidade dialogam com a obra de Robert Mapplethorpe, posto que este foi um dos mais significativos artistas que utilizaram o tema em questão como base do seu processo de criação em arte. A pesquisa teve como eixo principal a análise da trajetória de vida do artista, em que verifica-se a presença do temática sexual de modo determinante, observando-se a indivisibilidade de sua vida pessoal e sua produção artística. Destarte buscou-se tecer relações entre as obras de Mapplethorpe e obras de artistas contemporâneos que se utilizam do mesmo tema a fim de observar de que modo a obra do artista em questão permanece atual e relevante para a esfera artística. Foram estabelecidos paralelos entre as obras de Mapplethorpe e dos artistas selecionados, de modo a observar inúmeros aspectos da sexualidade por meio de olhares distintos, discutindo conceitos e preconceitos que circundam o tema. Para tanto foram utilizados como principais autores BATAILLE (1987 e 1988) FOUCAULT (1977, 1985 e 1990), PAGLIA (1993 1994) e CHAUI (1991) que abordam o tema da sexualidade, de sua repressão e do erotismo de modo abrangente; DIDI-HUBERMAN (1998) que sugere a capacidade espectral da obra; BARTHES (1984), FABRIS (2004, 2006), BENJAMIN (1993), LYRA e GARCIA (2002) que discutem questões acerca da imagem e MORRISROE (1996) que apresenta a sexualidade como questão determinante na biografia de Mapplethorpe. Estes, entre outros autores que subsidiaram a pesquisa possibilitando a discussão acerca dos conceitos discutidos. Deste modo foi possível observar que a obra de Robert Mapplethorpe permanece atual e em constante diálogo com obras contemporâneas. Nestas produções visuais observamos a sexualidade estabelecida, sobretudo pelo discurso criado sobre ela e as forças e poderes antagônicos que acabam por constituí-la.

Palavras-chave: Robert Mapplethorpe; sexualidade; arte contemporânea.

## **ABSTRACT**

Master Degree Dissertation  
Post Graduation and Master Degree Program in Visual Arts  
Federal University of Santa Maria

### **ROBERT MAPPLETHORPE: DIALOGUES AND GLANCES ON THE SEXUALITY IN CONTEMPORARY ART**

**AUTHOR: JUZELIA DE MORAES SILVEIRA**

**ADVISOR: AYRTON DUTRA CORRÊA**

**Date and Place of Defense: Santa Maria, March 13, 2009**

The present investigation developed in the Art and Visuality line of research of the Post Graduation Program in Visual Arts of the Universidade Federal de Santa Maria, RS, had the main purpose of analyzing how the contemporary artists works approaching the motto of sexuality dialogue with Robert Mapplethorpe's work, since he was one of the most significant artists to use such theme as the basis of his creative process in art. The research had as main axis the analysis of the artist's life path in which is verified in a determinant way the presence of the sexual thematic, being possible to observe the indivisibility between his personal life and his artistic work. We have tried to establish relationships between Mapplethorpe's pieces and the contemporary artists' works holding the same thematic in order to observe the way how the artist's art remains current and relevant to the artistic sphere. Parallels have been established between Mapplethorpe's pieces and the selected artists' ones so that we might observe several aspects of the sexuality by different glances, discussing concepts and prejudices around the theme. The main authors used were BATAILLE (1987 and 1988) FOUCAULT (1977, 1985 and 1990), PAGLIA (1993 and 1994) and CHAUI (1991) that approach the theme of sexuality, its repressing, and the eroticism in a comprising way; DIDI-HUBERMAN that suggests the work's spectral capacity; BARTHES (1984), FABRIS (2004, 2006), BENJAMIN (1993), LYRA and GARCIA (2002) that discuss issues about the image, and MORRISROE (1996) that presents the sexuality as decisive matter in Mapplethorpe's biography. These authors, among others, were the ones that have contributed for the research, allowing the discussion regarding the concepts analyzed. Thus, it was possible to observe that Mapplethorpe's work remains current and in constant dialogue with contemporary pieces. In these visual productions we have noticed the established sexuality, mainly by the speech created on it as well as the antagonistic forces and powers that end up for composing it.

**Keywords:** Robert Mapplethorpe; sexuality; contemporary art.

## Lista de Imagens

<b>Figura 1.</b> Vênus de Willendorf.....	22
<b>Figura 2.</b> Detalhe de pintura rupestre.....	23
<b>Figura 3.</b> O êxtase de Santa Teresa D' Ávila.....	24
<b>Figura 4.</b> Detalhe do Templo de Kandariya.....	26
<b>Figuras 5 e 6.</b> Gravuras em metal do séc. XVIII.....	28
<b>Figura 7.</b> Gravura em Metal de Marcantonio Raimondi.....	29
<b>Figuras 8 e 9.</b> Deus a perdoe: e era sua mãe e Bem esticada (de Francisco de Goya).....	31
<b>Figura 10.</b> Les Demoiseles d'Avignon (de Pablo Picasso).....	33
<b>Figuras 11 e 12.</b> Olympia e Almoço na Relva (de Edouard Manet).....	34
<b>Figuras 13 e 14.</b> O grande masturbador e Jovem Virgem Auto-sodomizada pelos cornos de sua própria castidade. (de Salvador Dalí).....	37
<b>Figuras 15 e 16.</b> Thomas e Self Portrait. (de Robert Mapplethorpe).....	52
<b>Figura 17.</b> Tulip. (de Robert Mapplethorpe).....	53
<b>Figura 18.</b> Perfect Moment. (de Robert Mapplethorpe).....	54
<b>Figura 19.</b> Jim e Tom, Sausalito (de Robert Mapplethorpe).....	64
<b>Figuras 20 e 21.</b> Ambas sem título (de Tom da Finlândia).....	68
<b>Figuras 22 e 23.</b> Lê Petit Jardinier e La tentation d' Adam (de Pierre et Gilles).....	72
<b>Figura 24.</b> Les amoureux (de Pierre et Gilles).....	76
<b>Figura 25.</b> Embrace. (de Robert Mapplethorpe).....	78
<b>Figuras 26 e 27.</b> Ken e Tyler e Sem título #1. (de Robert Mapplethorpe).....	80
<b>Figura 28.</b> Beach Triptych nº1. (de Alair Gomes).....	84
<b>Figuras 29 e 30.</b> Bondage e Dominick e Elliot. (de Robert Mapplethorpe).....	88
<b>Figuras 31 e 32.</b> Para a série Bondage e Tokyo Nouvelle. (de Nobuyoshi Araki).....	91
<b>Figuras 33 e 34.</b> La poupée e Poupée in Hayloft. (de Hans Bellmer).....	94
<b>Figuras 35 e 36.</b> Ambas sem título. (de Cindy Sherman).....	95
<b>Figura 37.</b> Auto-retrato. (de Robert Mapplethorpe).....	97
<b>Figura 38.</b> Skull. (de Robert Mapplethorpe).....	98
<b>Figura 39.</b> Série Sexo. (de David Wojnarowicz).....	100
<b>Figura 40.</b> Auto-retrato. (de Peter Schuyff).....	100

<b>Figura 41 e 42.</b> A pietá e O último desejo. (de J.A.M. Montoya).....	107
<b>Figura 43.</b> Los encantos del cartujo (de J.A.M. Montoya).....	109
<b>Figuras 44 e 45.</b> Bob Love e Calla Lyli (de Robert Mapplethorpe).....	119
<b>Figura 46.</b> Angelina Jolie - Lusty Spring (de David LaChapelle).....	122
<b>Figuras 47 e 48.</b> Brooke Shields e Paris Hilton and Popsicle (de David LaChapelle). .....	123
<b>Figura 49.</b> Niágara. (de Jeff koons) .....	127
<b>Figura 50.</b> Ken Moody. (de Robert Mapplethorpe).....	129
<b>Figuras 51 e 52.</b> Red Butt e Blow Job-ice (de Jeff koons).....	130

## Sumário

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2. CONSIDERAÇÕES ACERCA DA SEXUALIDADE COMO MOTE DA INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA NA HISTÓRIA DA ARTE – OS CAMINHOS QUE CONSTITUÍRAM O OLHAR DE ROBERT MAPPLETHORPE. ....</b>	<b>21</b>
2.1. Olhares sobre a sexualidade no decorrer da história da arte.....	22
2.1.1. Sob o olhar da moral – conceitos e pré-conceitos estabelecidos.....	38
2.2. A construção do olhar sobre a sexualidade. Os significativos primeiros anos de vida de Robert Mapplethorpe. ....	44
2.3. A repulsa garantida pela linguagem fotográfica na obra de Robert Mapplethorpe.....	48
2.3.1. A fotografia como captura do real pelo olhar sensível. ....	48
2.3.2. O logro do real e a particularidade espectral da fotografia.....	50
<b>3. OLHARES SOBRE O “EROTISMO DOS OUTROS”. ....</b>	<b>58</b>
3.1. A inscrição da sexualidade na corporeidade – primeiros indícios de “atos desviantes”.....	60
3.2. Olhares sobre a sexualidade ou olhares homossexuais.....	75
3.3. O limiar entre a dor e o prazer: estranhos prazeres. ....	85
3.4. Eros e Tanatos: a sexualidade sob impulsos antagônicos.....	96

<b>4. PRODUZINDO O SEXO – OLHARES SOBRE A TRANSGRESSÃO E GLAMOURIZAÇÃO DA SEXUALIDADE NA ARTE CONTEMPORÂNEA. ....</b>	<b>103</b>
<b>4.1. A transgressão impulsionada pela repressão sexual.....</b>	<b>104</b>
<b>4.2. A sexualidade onde o sexo não está: Explicitando o implícito.....</b>	<b>111</b>
<b>4.3. O espetáculo sexual na obra de Jeff Koons.....</b>	<b>125</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>134</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>139</b>

## 1. Introdução

A presente pesquisa teve origem no Trabalho Final de Graduação do curso de Artes Visuais – Licenciatura Plena, finalizado em 2004. Neste trabalho foram pensadas questões referentes à abordagem da sexualidade no decorrer da História da Arte, buscando por meio destas análises, meios de trabalhar o tema em ambiente escolar.

Desta pesquisa originaram-se algumas propostas de investigação da temática sexual por meio do ensino da arte, de modo a buscar pensar questões que tangem a sexualidade e que se colocavam relevantes à discussão. Observou-se deste modo a intensa produção artística que possuía como tema o mote da sexualidade, sobretudo na arte contemporânea. Disto, surgiu então o interesse em analisar de modo mais amplo as produções artísticas que se utilizam ou utilizaram do tema em questão para sua constituição.

Por muito tempo a História da Arte possuiu como um dos principais motes investigativos a sexualidade e questões que tangenciam esta. Nestas inúmeras pesquisas artísticas desvelaram-se não apenas posturas distintas acerca das concepções sexuais, bem como marcaram questões políticas, sociais e culturais de determinadas sociedades – o que sob um primeiro olhar parece não estabelecer relações com a sexualidade, mas que em um segundo momento comprova a relevância da sexualidade na constituição de paradigmas de uma dada sociedade.

O simples fato de, nos mais remotos registros da história da arte encontrarmos referências às práticas sexuais, comprova não apenas a inerência da sexualidade à raça humana, como também atesta a necessidade de se estabelecer um diálogo acerca destas práticas.

Como já afirmava Foucault em sua obra “A História da Sexualidade II” (1980), nós, seres sexuados, possuímos não apenas a necessidade da prática sexual, mas de criar um discurso em torno desta. Contudo, esta mesma sociedade que vê a necessidade pulsante de uma discussão de cunho sexual, vê-se também sob a ameaça de um rechaço frente à moral instaurada secularmente.

Este conflito entre um desejo constituinte do ser humano e sua concomitante repressão é evidenciado em obras de momentos distintos, sob olhares distintos, que encontram na expressão artística a possibilidade de estabelecer a almejada discussão em torno do tema. Por meio deste mote, ramificam-se inúmeras outras questões derivadas deste, estas, motivadoras da produção artística de sociedades e épocas distintas, que deixam-nos o testemunho sobre a sexualidade em seu contexto de vida.

Para tanto, colocou-se a possibilidade de investigação da utilização do tema nas Artes Visuais sob estes olhares que carregam em si uma história pessoal, determinante no processo de criação e abordagem do tema. Neste sentido, buscou-se observar a constituição de grupos (não necessariamente bem delimitados) caracterizados por suas práticas sexuais. Deste modo atentou-se para a relevância da moral vigente em nossa sociedade na constituição destes grupos.

Destarte, Robert Mapplethorpe coloca-se como artista que tocou estas questões de modo abrangente, possibilitando assim estabelecer relações com outros artistas que também deram à esfera artística suas contribuições acerca da investigação da sexualidade. Por meio destes olhares observamos concepções distintas acerca de uma mesma temática e o processo de constituição destas concepções.

Mapplethorpe nasceu em Hollis em 1946, sob a orientação religiosa severa de seus pais, mas em direção oposta, viveu o auge da efervescência sexual dos anos 60 e 70, utilizando-se desta para a construção de seu trabalho. Esta perspectiva da intensidade da prática seria o mote de sua investigação durante toda sua vida, a qual chegaria ao fim em 1989 como mais uma vítima da AIDS neste período tão marcado pelo assombro da doença.

Sua obra transita por questões como homossexualismo, relações sexuais sadomasoquistas, erotismo e pornografia, entre outras, que evidenciam a abrangente investigação do artista quanto à temática em questão. Tais particularidades referentes ao tema sexualidade vêm sendo abordadas freqüentemente por inúmeros artistas, sobretudo contemporâneos, que apresentam

por meio de suas obras opiniões distintas acerca da sexualidade, o que parece extremamente pertinente visto a carência de discussões referentes ao tema.

Deste modo, buscou-se estabelecer por meio do diálogo entre obras de artistas que trabalharam a temática e as diferentes etapas da obra de Mapplethorpe – tecendo deste modo sua trajetória de vida – uma análise da discussão em torno da sexualidade por meio do olhar da arte.

Os objetivos norteadores da pesquisa concentraram-se, deste modo, na investigação de artistas que trabalham a sexualidade e, sobretudo o olhar que apresentam sobre esta, em diálogo com a obra de Mapplethorpe. Partindo desta premissa, buscou-se pensar como tais artistas trabalharam a temática e como os discursos acerca da sexualidade se apresentam por meio de suas obras.

Por meio da análise da trajetória de vida de Mapplethorpe busca-se situar sua obra em um contexto social marcado por transformações relevantes para a questão sexual da sociedade ocidental. Assim sendo, procura-se pensar como tais transformações tiveram reflexo na obra do artista bem como na própria esfera artística.

A escolha de Robert Mapplethorpe deu-se devido às inúmeras particularidades da sexualidade trabalhadas pelo artista, como citado anteriormente. Tais questões buscam ser pensadas sob a repressão moral de nossa sociedade, questionando concomitantemente a liberdade para ser livre no uso dos prazeres, sendo estes prazeres das mais incomuns naturezas. Incomuns, posto que a sociedade em questão delimita e rotula de modo eficaz o que é compreendido como normal e aceitável quando se toca a questão da sexualidade.

Para tanto, foi utilizado como um dos principais autores para subsidiar a pesquisa acerca da sexualidade na sociedade, o filósofo **Michel Foucault** (1977, 1985, 1990). Por meio de seu estudo sobre a sexualidade, foi possível perceber nas raízes da concepção grega a discussão em torno das peculiaridades da sexualidade em sua origem. Nestas, percebemos inúmeras questões instauradas durante os séculos, oriundas do pensamento grego e que nos levam à reflexão tanto de sua surpreendente permanência, como de suas mudanças e razões que levaram a estas.

Aliado a Foucault, encontra-se **Lynn Hunt** (1999), que delimita em sua obra literária o desenvolvimento da Literatura e da Arte de cunho sexual, apontando em sua obra as questões políticas intrínsecas à produção artística erótica e pornográfica desde 1500. Ainda permeando a questão do início da produção artística de cunho erótico e pornográfico, contudo, mais centrado na apresentação de um acervo de obras que registram práticas sexuais, sobretudo nos séculos XVIII utilizou-se “Erótica- Uma antologia ilustrada da Arte e do Sexo” organizado por **Charlote Hill e William Wallace** (2003).

Um dos assuntos mais enfatizados na obra de Mapplethorpe diz respeito ao surgimento de uma nova cultura, em que se verifica não apenas uma mudança de condutas em relação ao sexo, mas que acaba por distinguir-se por outros aspectos que vão das vestimentas característica aos locais de freqüentação. Para esta análise utilizou-se entre outros **Camille Paglia** (1993, 1994), que aborda o surgimento de grupos distintos, sobretudo nas décadas de 70 e 80 e Unissexo, de **Charles Winick** (1972), que marca as características que demarcavam tanto os grupos, quanto as mudanças na época.

Traçando a trajetória de vida de Mapplethorpe, foi possível perceber o quanto sua obra foi determinadamente fruto de suas concepções e atitudes. **Patrícia Morrisroe** (1996) constrói na biografia de Mapplethorpe uma clara percepção de como o artista envolveu-se em sua pesquisa tornando indissolúveis sua vida e obra. Baliza o despertar de sua homossexualidade, fator determinante em sua obra, bem como a repressão dos pais do artista, exercida sobre ele. Repressão esta que, apesar de manter-se aparentemente oculta, o acompanharia por toda a vida.

A análise da sexualidade como mote para investigação artística suscita o estudo de conceitos que permeiam o tema. Entre estes se encontram os conceitos de pornografia e erotismo. Em um primeiro momento tais conceitos foram examinados possuindo como suporte teórico “O que é erotismo?” de **Lúcia Castelo Branco** (2004) e ainda **Lynn Hunt**, abordando o conceito de pornografia.

Foi realizada uma breve reflexão acerca da importância da fotografia na obra de Mapplethorpe por acreditar-se que a linguagem utilizada em sua obra é de significativa relevância para a força obtida na investigação da temática sexual.

**Annateresa Fabris** (2006, 2004), **Roland Barthes** (1984) e **Walter Benjamin** (1993), ao discutirem aspectos da fotografia, como sua reprodutibilidade, o *punctum* da obra e demais pontos que tratam do caráter mais formal e técnico da obra, permitem um diálogo mais preciso entre a utilização da linguagem e sua relação com a temática abordada por Mapplethorpe.

Para discussão da capacidade espectral sugerida pela obra de Mapplethorpe, bem como dos demais artistas analisados na pesquisa, evidentemente foi utilizado como principal referência **Georges Didi-Huberman** (1998) com “O que vemos o que nos olha.”, de modo a subsidiar questões referentes ao diálogo tecido entre obra e espectador.

Como a pesquisa visa à análise da sexualidade buscando observar de que modo esta se expande para outras esferas que ultrapassam a sexual, foi utilizado como base para a presente investigação os estudos de **Georges Bataille** (1987, 1988) referentes à sexualidade. Por abordar de modo abrangente a temática sexual, observando questões ligadas a ela como os instintos, a violência contida no ato, a abjeção, a repressão, entre outros, Bataille acaba subsidiando inúmeros aspectos discutidos no decorrer do texto. Bem como **Marilena Chauí** (1991), que ao tocar a questão da repressão sexual, nos apresenta as bases da constituição das concepções sexuais em nossa sociedade, bem como dos preconceitos e conflitos que tangem a sexualidade. Chauí ainda aborda a questão da constituição dos desejos em meio a sociedade de consumo, tecendo considerações relevantes acerca da propaganda e de seus dispositivos de sedução.

Ainda auxiliando na análise de questões referentes ao desejo, foram utilizadas as concepções de **Félix Guatarri** e **Suely Rolnik** (2004). Por meio de suas reflexões acerca do desejo e suas relações com outras esferas além da sexual, pode-se observar questões de poder oriundas da sexualidade e o desejo em meio à constituição de sistemas sociais. Questões referentes também a sexualidade e o poder em seus discursos foram reforçadas por meio de obras de **Judith Butler** (1997, 1999), que ainda aborda a construção de identidades por meio da sexualidade.

Evidentemente a pesquisa acabou por originar a discussão de inúmeros conceitos referentes à sexualidade. Entretanto alguns conceitos colocaram-se como mais pertinentes e sua análise se fez mais aprofundada, isto devido a relevância de discussões acerca de sua constituição para a compreensão de determinados aspectos da esfera sexual.

Além dos conceitos de **Erotismo** e **Pornografia**, em que se observou o marco de delimitação concentrado na questão do explícito e do implícito. Se por um lado o erotismo parece marcado muitas vezes pela forma velada com que a sexualidade é abordada, a pornografia parece definida por seu caráter explícito e abarcam as questões sexuais compreendidas como perversões, em outras palavras, práticas não pertencentes ao limite estabelecido pela moral.

Neste sentido a pesquisa suscitou a investigação do conceito de **Moral** em relação à sexualidade, bem como sua construção e instauração até os dias atuais. Desta investigação percebe-se a moral colocada como um conjunto de regras apresentadas de modo à regular, vigiar a sexualidade para conservar o controle do sistema social. Todavia observou-se a construção de uma moral com propósitos políticos bem definidos, de onde se originou boa parte dos conflitos da sociedade em relação à liberdade sexual.

Analisando-se a questão da liberdade sexual, a discussão acerca do conceito de **Repressão Sexual** colocou-se como necessária para que se pudesse compreender de que modo originaram-se preconceitos, temores, bem como comportamentos sexuais em meio aos impulsos naturais e interditos colocados ao sexo.

Deste modo surge a relevância de se observar a questão da **Transgressão** e seu conceito a fim de discutir impulsos e intenções que motivaram produções artísticas que abordam a sexualidade pelo prisma transgressivo. Observou-se nesta análise o intuito de transgressão estreitamente relacionado com a indignação perante o sistema moralista imposto pela Igreja, bem como nossa passividade frente a estas imposições.

Ainda é freqüente a análise de dois conceitos que se colocam relevantes para a discussão da sexualidade: **Fetichismo** e **Desejo**. Por meio de suas análises pôde-se

observar modos distintos de constituição da sexualidade, em que a sociedade e a relação com os objetos de consumo parece determinante na constituição de novos olhares sobre a sexualidade.

Tais termos requerem uma atenção maior devido às análises comumente realizadas sobre estes, estas marcadas freqüentemente por uma descrição genérica e um tanto limitada à estrutura científica. Destarte este aspecto se faz interessante para que se faça possível a crítica acerca do conceito, todavia torna um tanto inacessível a discussão devido ao caráter restrito em que é apresentado. Disto surge um dos principais **objetivos** que subsidiam o desenvolvimento da pesquisa.

O olhar lançado sobre estes termos se propõe à árdua tarefa de analisá-los aquém ao mero status de anomalia, que comumente lhes é conferido. Para tanto é necessário libertar-se do peso imposto pela moral cristã e a abertura para considerar determinadas práticas e particularidades sexuais como meios de obtenção do prazer e satisfação de consideráveis grupos de pessoas.

Busca-se a cada discussão sugerida outro olhar acerca de atos relacionados ao sexo. Atos que nos coloquem não apenas como observadores, mas, sobretudo como seres sexuados, buscando provocar nossos desejos tidos como inconfessáveis. Deste modo, busca-se o despir do olhar dos preconceitos instaurados, para então procurar um olhar mais investigativo sobre desejos e atos que aparentemente nos são incomuns e imorais.

Deste modo Robert Mapplethorpe, por sua significativa pesquisa acerca da sexualidade na arte e da abordagem de aspectos compreendidos frequentemente como mais peculiares do ato sexual acaba por nos apontar para outra questão, a qual diz respeito aos olhares distintos lançados por estes artistas acerca da sexualidade. E ainda, nos faz refletir sobre a intensa produção artística de cunho sexual em que acabam por surgir inúmeras questões, em que se estabelecem diálogos em torno das práticas sexuais e de assuntos que acabam por tanger este mote.

Como **questão de pesquisa** surge: Qual relevância de Robert Mapplethorpe para a discussão da sexualidade na produção artística contemporânea?

Por meio destas questões teve início a seleção de artistas que dialogassem com a obra de Robert Mapplethorpe e que apresentassem olhares distintos sobre a abordagem da sexualidade. Como eixo da investigação apresenta-se a análise da trajetória de Mapplethorpe. Segundo Barajas Zayas (1996) “(...) a importância das histórias de vida é a importância própria da reflexão sobre a natureza do homem e o sentido do ser humano. Por meio da análise da vida e obra de Mapplethorpe pôde-se observar de que modo a sexualidade se fez relevante para sua produção artística e as razões que levam sua obra a ainda ser tão atual e polêmica.

No **primeiro capítulo** da presente pesquisa buscou-se fazer um breve mapeamento do surgimento da arte erótica e pornográfica. Este se mostrou pertinente para o início de uma discussão acerca da sexualidade como algo que envolve inúmeros assuntos que acabam por ir além a questões sexuais.

Como já foi citado anteriormente, neste capítulo busca-se pensar os conceitos de moral, pornografia e erotismo, bem como sua instauração na sociedade. Buscou-se analisar obras de períodos distintos que faziam referência ou se utilizavam da sexualidade para sua criação. Nestas, percebem-se olhares distintos acerca da sexualidade, discursos acerca dela que acabam por definir períodos históricos e sociedades.

Não se buscou forçosamente propor um engajamento político de Mapplethorpe na produção de suas obras, todavia são incontestável as relações intrínsecas de seu trabalho com questões que se colocam cada vez mais em discussão na contemporaneidade. Destarte Mapplethorpe surge como talvez o principal representante de sua época de uma arte que ainda encontra na sexualidade questões a serem apresentadas e discutidas de maneira direta e corajosa.

Observados estes aspectos determinantes em sua obra, ainda foi realizado uma breve introdução acerca de sua trajetória de vida, buscando observar pontos determinantes que o conduziram a dedicar sua obra ao tema da sexualidade, bem como a questões que levaram à forma de abordagem do tema.

Para que se conheçam as razões da escolha de Robert Mapplethorpe pela temática sexual é necessária uma breve análise de sua vida particular, desde seu

princípio, bem como o despertar de sua atividade artística. Sendo assim, visou-se traçar seus primeiros anos de vida, percebendo nas referências familiares e na influência da doutrina religiosa a origem de conflitos que por muito atormentaram o artista.

Este capítulo busca também dar a conhecer os primeiros contatos de Mapplethorpe com a arte e, sobretudo, com a fotografia, não negligenciando suas primeiras investidas vocacionais que, acredita-se, também foram determinantes de suas futuras condutas e desejos. Por esta razão, percorrem-se sua primeira trajetória profissional, estas marcadas, também como em sua vida familiar, por uma intensa severidade.

Questão pertinente também abordada neste capítulo é sua relação com Patti Smith, a qual viria se tornar sua namorada, amiga e companheira. Patti seria uma das primeiras pessoas para quem Robert Mapplethorpe confidenciaria seu homossexualismo. Confissão esta, ainda carregada de medo e de um preconceito para consigo mesmo.

Mostrou-se relevante ainda realizar uma investigação acerca da linguagem utilizada por Mapplethorpe para a realização de suas obras. O subcapítulo que aborda a questão da fotografia também introduz a questão da capacidade espectral da obra de Mapplethorpe. Discute a questão da reação dos espectadores frente às obras do artista e da relevância da linguagem fotográfica neste sentido.

No **segundo capítulo** procurou-se dar início à análise da obra de Robert Mapplethorpe em diálogo com obras de artistas contemporâneos que abordam o tema da sexualidade. Nestas abordagens observamos na maioria dos casos aspectos da sexualidade e práticas sexuais observados freqüentemente sob olhares preconceituosos.

Todavia o que estes artistas nos mostram é outro olhar apresentado sobre estes atos que freqüentemente causam, no mínimo, estranhamento. Mostram-nos a possibilidade de uma satisfação sexual que por vezes ignora as regras morais. Apresentam-nos grupos que não apenas afirmam a sexualidade como determinante identitário, como a exalta em seus comportamentos. Deste modo foram utilizados Pierre et Gilles e Tom da Finlândia para observação das referidas questões. Em

ambos os casos observamos a constituição de grupos que se definem por seus comportamentos sexuais, entretanto os artistas mencionados nos apresentam olhares distintos para abordagem do tema.

Este capítulo discute ainda a questão da repressão sexual e dos interditos colocados à sexualidade, estes em conflito com os desejos e impulsos sexuais, de modo a observar a constituição de atos e discursos que se apresentam em relação ao tema. Neste sentido observamos os preconceitos presentes na fala da sociedade e os estereótipos oriundos destes preconceitos. São discutidas a questão da homossexualidade e da AIDS e os olhares que a sociedade frequentemente lança sobre estes dois assuntos.

Neste sentido é observada a questão da violência, que parece se dar muito mais pelo poder das palavras do que pelos atos. Ainda observa-se um outro aspecto da violência que decorre da necessidade do indivíduo de adequar-se aos padrões estabelecidos, ignorando por muito os seus verdadeiros anseios. Observamos estas questões por meio da obra de Cindy Sherman, que além de nos permitir um olhar feminino sobre o tema, nos sugere esta outra visão sobre a violência consentida.

Deste modo sugere-se a discussão da veracidade de nossas condutas morais. Observamos a necessidade imposta da conservação de atitudes moralistas, que por vezes vão contra nossos desejos. E de certo modo observamos certa revolta para com aqueles que afirmam seus desejos sem temor.

No **terceiro capítulo** buscou-se observar, bem como no capítulo anterior, a questão do poder dos discursos realizados por meio da sexualidade e para ela. Todavia neste capítulo é apresentado um olhar sobre a sexualidade muito mais marcado pela utilização do sexo como poder. Seja para o poder de contestação dos citados padrões morais, seja para o poder de sedução em meio a um sistema de consumo.

Em paralelo à obra de Mapplethorpe neste terceiro capítulo encontra-se J.A.M Montoya. Desta comparação busca-se a reflexão sobre o caráter transgressivo da obra de ambos utilizando o sexo como ferramenta para a ocorrência desta proposição. Foi realizado um princípio de análise de obras de J.A.M Montoya buscando pensar aspectos ligados tanto à provocação crítica, como ao peso da

moral cristã. Esta questão também seria significativa na produção artística de Mapplethorpe.

A sexualidade e seu poder de sedução utilizado no sistema de consumo é tema abordado por David LaChapelle, que se utiliza de recursos da publicidade para constituição de suas obras. Deste modo a questão do fetiche e do kitsch se colocou como pertinentes para a discussão do tema, podendo-se observar a substituição que por vezes ocorre de elementos próprios da esfera sexual, por elementos da cultura de massa e objetos de consumo.

Ainda neste capítulo é analisada a obra de Jeff Koons, que apresenta tanto o caráter explícito em suas obras, como uma sexualidade velada. Mas a questão mais relevante na obra de Koons concentra-se no espetáculo em torno destas. Koons alia a temática polêmica e imagens do gosto popular para a constituição de seus trabalhos. Coloca à sexualidade o cenário de um show, sugere a constatação da pornografia por meio do registro de suas práticas sexuais e lança um discurso totalmente distinto ao que as imagens parecem mostrar e ao que observamos.

Neste capítulo observamos que ao nos inserirmos em um padrão comportamental bem aceito socialmente quanto a questão sexual, acabamos também por nos infringir os interditos colocados à sexualidade, contudo de modo dissimulado e reprimido. Buscando em meios alternativos e facilmente vendáveis a realização de nossos desejos.

## **1. CONSIDERAÇÕES ACERCA DA SEXUALIDADE COMO MOTE DA INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA NA HISTÓRIA DA ARTE – A CONSTITUIÇÃO DO OLHAR DE ROBERT MAPPLETHORPE.**

Para que o estudo aqui sugerido seja analisado levando-se em conta os aspectos da obra de Robert Mapplethorpe que permeiam a sexualidade e que buscam suas relações com questões outras como a sociedade, a cultura e a política e, sobretudo, o modo com que a sexualidade adentra o campo artístico é necessário que antes se estabeleça as origens da arte de cunho sexual.

Para tanto, o primeiro capítulo da presente dissertação tem por objetivo traçar um breve histórico das imagens eróticas e pornográficas na história. Partindo deste ponto buscar-se-á realizar uma breve análise de propósitos motivadores da arte de cunho sexual e de possíveis razões que levaram à abordagem da sexualidade – marcada por seu caráter integrante do domínio privado – para o campo da arte, tornando-a aberta à discussão pública e coletiva.

Da mesma forma, serão investigadas neste primeiro capítulo as construções de determinados conceitos – como pornografia, erotismo e moral – para então, posteriormente serem analisadas suas mudanças no decorrer da história e a relevância de tais conceitos para a instauração da arte que se utiliza da sexualidade como mote.

Este capítulo terá como base uma breve análise de obras realizadas em diferentes períodos da história, buscando deste modo observar os distintos momentos e concepções que circundavam a questão da sexualidade, sua representação e investigação.

### 1.1. Olhares sobre a sexualidade no decorrer da História da Arte.

Surpreendentemente a sexualidade é encontrada nos períodos mais remotos da História da Arte, sendo possível inclusive encontrar registros visuais da prática sexual nos povos primitivos, nas primeiras manifestações artísticas das quais se tem conhecimento.

Não podemos ignorar evidentemente uma das características mais acentuadas da arte primitiva, a qual faz referência ao caráter mágico-religioso destas representações, possuindo estas – sobretudo as escultóricas – aspectos que remetem a criação de ídolos, como é o caso da Vênus de Willendorf.



Fig. 01 - Vênus de Willendorf, autor desconhecido.  
30000-23000 a. C. (11 cm de altura)

Esta é considerada uma das primeiras referências à sexualidade na História da Arte, isto, devido à ênfase dada aos órgãos sexuais na citada imagem. É considerada por muitos autores como a Deusa da Fertilidade, o que neste sentido aponta para a concepção da sexualidade com fins reprodutivos. É importante destacar a significativa presença de representações escultóricas que remetem à forma fálica, constituindo espécies de ídolos.

Ainda encontram-se neste período imagens de pinturas realizadas nas paredes de cavernas que contam as práticas sexuais coletivas realizadas por civilizações pré-históricas. Nestas, sugere-se a realização de rituais sexuais,

podendo acrescer a esta concepção o aspecto mágico-religioso citado anteriormente, característico da arte primitiva.



Fig. -2 - Detalhe de pintura rupestre, sem data definida.  
(sem dimensões especificadas)

É interessante analisar que inúmeros povos de determinados momentos da história concebiam a prática sexual com relações a rituais religiosos, sendo esta concepção ainda distante de um olhar repressor sobre a sexualidade. Tal questão a respeito da sexualidade e dos ritos sexuais com associações à religiosidade foi retomada na Arte Contemporânea, sobretudo com Marina Abramovic, buscando a retomada de antigas concepções acerca das funções sexuais.

Seguindo esta associação da sexualidade a ritos religiosos, encontramos na Roma Antiga a figura mitológica de Príapo, deus da fertilidade. As paredes de seu templo são repletas de texto de caráter pornográfico, ideia do imperador Augusto, que governou entre 27 a.C. e 14 d.C. Além dos registros escritos que fazem referência à sexualidade, é conhecida a existência de desenhos representando práticas sexuais nos muros da histórica Pompéia. É perceptível em tais manifestações seu caráter de exaltação tanto à figura sagrada de Príapo, como do elemento (que em Príapo é sugerido pela representação de seu grande órgão fálico) que confere sua sacralidade: o sexo.

Esta associação, a priori aparentemente discrepante, entre erotismo e religiosidade aponta para existência de um ponto comum as duas esferas mencionadas: ambos parecem demandar uma entrega do corpo e da alma de seus

praticantes, uma busca por tranqüilidade e realização espiritual que são encontradas no êxtase desta entrega, o qual poderia ser considerado o gozo.

A arte Barroca neste sentido promove o ápice da discussão entre o erotismo e a religião, sobretudo por uma de suas mais significativas obras: O êxtase de Santa Teresa D' Ávila, de Gian Lorenzo Bernini. Não apenas pelo célebre e intenso relato da santa, o qual remete contundentemente ao ato sexual<sup>1</sup>, mas por sua representação escultórica realizada por Bernini, acrescida das aspirações da arte barroca quanto à exaltação e expressão das emoções, nos fazem presenciar o gozo alcançado pela experiência divina.



Fig. 03 - Gian Lorenzo Bernini, O êxtase de Santa Teresa D' Ávila (1598 – 1680).  
Escultura. (11,6 x 3,5m)

Inúmeros foram os estudos realizados sobre a obra e o gozo religioso nela perceptível, com freqüência apontando para a expressividade corporal de Santa Teresa em que sua expressão de sofrimento confunde-se com uma possível confissão de prazer denotado no semblante da personagem. De mesmo modo, no ato sexual comumente as expressões de dor denotam sensações de prazer, ressaltadas pelos movimentos voluptuosos dos corpos que se contorcem ao sabor de sua desordem.

---

<sup>1</sup> O relato da experiência divina de Santa Teresa D'Ávila remete claramente ao ato sexual, como podemos verificar no seguinte trecho: “Vi nele uma comprida lança de ouro e sua ponta parecia ser um ponto de fogo. Parece que ele a enterrou muitas vezes em meu coração e perfurou minhas entranhas. Quando retirava a lança, parecia também retirar minhas entranhas e me deixar toda em fogo do grande amor de Deus. A dor era tão grande que me fazia gemer, porém, a doçura dessa dor excessiva era tal que eu não podia pensar em ficar livre dela...” (Santa Teresa de Jesus, *Livro de sua vida*, cap. XXIX)

Bataille (1987), em *O Erotismo*, comenta a relevância dos movimentos corporais para as concepções do ato sexual como um momento comandado por uma determinada desordem da consciência e dos atos. Bataille por vezes associa os movimentos presentes no ato sexual sugerindo a semelhança destes movimentos aos realizados pelos animais, o que aponta de certo modo para sua concepção acerca deste ato como sendo um momento em que a razão sucumbe às emoções.

Tais aspectos que apontam para a relação entre sexualidade e religiosidade e que se situaram na arte em períodos mais longínquos da história, sugerem-nos a reflexão sobre o desencadeamento de questões que se colocam na arte contemporânea acerca desses dois temas aparentemente díspares.

Para tanto, parece necessário fazer uma breve referência não apenas à religiosidade enquanto prática cristã, mas concebendo-a como um conjunto de práticas e concepções determinadas pela fé em um corpo sagrado (não compreendido aqui como um corpo carnal), o que é debatido por muitos como uma diferenciação entre religiosidade e espiritualidade.

Deste modo coloca-se interessante uma breve reflexão acerca de práticas religiosas que tem o sexo como seu fundamento principal, encontrando na cultura indiana talvez sua maior representante.

Em sentido oposto ao da concepção acerca da sexualidade sob a ótica cristã, na cultura indiana e, de certo modo em significativa parte da cultura oriental, a prática religiosa estaria relacionada mais ao autoconhecimento e à elevação do espírito por meio da prática sexual. Isto estaria diretamente ligado a uma compreensão do ato sexual como fonte da vida, grosso modo, sob o foco da capacidade reprodutiva. Neste ponto não se apresentando tão distinta esta percepção dos paradigmas cristãos, todavia não sendo dominado pelo fator fundamental da questão da sexualidade no mundo ocidental: o pecado.

Bem como nas culturas antigas da Grécia e de Roma, a arte indiana aborda o tema da sexualidade em seus templos sagrados. Tão diferentemente dos santuários cristãos, são comuns nos templos indianos imagens que exaltam a prática sexual e sua relação intrínseca com a espiritualidade.

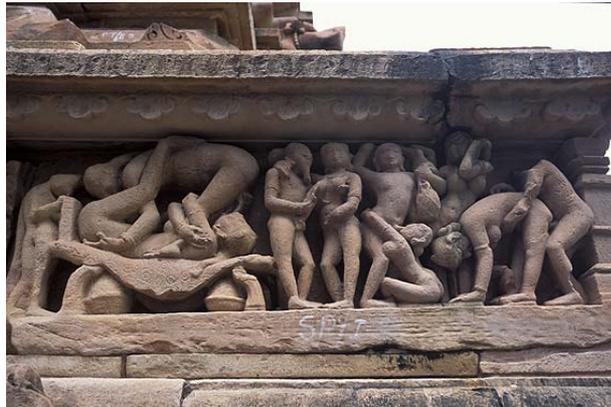


Fig. 04 - Detalhe do Templo de Kandariya (aprox. 1017 e 1029 DC.)  
(sem dimensões especificadas)

Nota-se não apenas a presença de grupos na realização do ato sexual, bem como a concordância quanto a práticas sexuais não convencionais (se é que isto realmente é algo possível de convencionar), parecendo isenta a necessidade matrimonial para a realização do ato sexual.

Na cultura ocidental estes aspectos mencionados na imagem ainda carregam consigo uma forte repressão. Observamos que tais práticas aparentemente são mais comuns na atualidade e que a questão matrimonial não se coloca tão fundamental na possibilidade de realização do ato sexual, contudo ainda parece permanecer em torno de tais questões o peso de uma repressão que aponta para o caráter no mínimo irregular de tais práticas. E, de modo algum a cultura ocidental cristã permitiria associações entre religiosidade e sexualidade.

Até o presente momento buscou-se realizar uma sucinta discussão acerca das primeiras manifestações da sexualidade na arte (buscando não estender-se as demais antigas civilizações), sendo possível observar as constantes relações entre a religiosidade e a sexualidade e voltando a atenção para aspectos referentes à questão moral, conceito que será mais amplamente abordado posteriormente, compreendendo sua relevância para a consistência do presente estudo.

Como já citado anteriormente, a sexualidade na arte teve sentido outros além da mera representação do ato sexual ou de fins estimuladores sexualmente. Buscou-se observar em um primeiro momento as relações entre arte e religiosidade e questões como o pecado, a sacralidade, o profano, as relações entre o êxtase místico e o sexual, entre outros.

Dando seguimento às abordagens da sexualidade na arte e os aspectos que levaram à atual discussão acerca desta na arte contemporânea, um ponto que parece merecer atenção em relação à sexualidade na arte, diz respeito à sua utilização como tema para discussões políticas e sociais.

A arte erótica, marcada pela diversidade de linguagens que a utilizam como mote para investigações artísticas contemporâneas, possuiu como grande linguagem impulsionadora a gravura, determinando normas e padrões que conferem a atual estrutura cultural ocidental. Comumente estas normas seguiram uma estrutura definida por objetivos políticos, estabelecendo entre o erotismo e a pornografia, aliados ao caráter reprodutivo da gravura, um meio de expressar oposição aos poderes dominantes. Deste modo a pornografia e arte erótica surgiram como um meio de protesto, como uma forma de criticar tanto a Igreja, como os poderes vigentes em determinados períodos.

Fato importante a salientar-se a respeito da posição de muitos fiéis em relação à Igreja neste período, é que muitas obras do século XVIII apresentam, como forma de demonstrar sua oposição ao Iluminismo, romances repletos de gravuras onde monges e padres aparecem praticando atos sexuais. Tais registros confirmam o relevante papel da gravura em discussões de cunho político, e permitem um olhar diferenciado acerca da função das imagens eróticas e pornográficas, em que se confirma a utilização da sexualidade como tema de obras deste período com função prioritariamente crítica perante os grandes poderes da sociedade.

Hunt (1999) na obra *A Invenção da Pornografia*, traça um histórico da pornografia, sobretudo no ocidente e aponta para esta utilização de imagens de cunho sexual como forma de crítica política. Hunt, por meio de um paralelo entre a sociedade – suas crenças e ideologias – e o desenvolvimento do material impresso

contendo atos sexuais, nos afirma a utilização da sexualidade como meio de criticidade perante padrões impostos que, por muito tomavam sentido oposto aos desejos (não apenas carnavais) de uma determinada sociedade.

Contudo, Hunt demarca o surgimento da pornografia apenas no século XVI e comenta que esta se desenvolveu simultaneamente à cultura do material impresso. Esta utilização de imagens pornográficas, com intuito político, contendo nobres e clérigos em atos considerados pecaminosos também é abordada em “Erótica – uma antologia ilustrada da arte e do sexo”, citada nas seguintes imagens:



Fig. 5

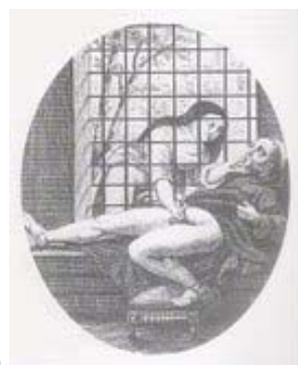


Fig. 6

A figura número 5 e 6 são gravuras em metal do séc. XVIII e ambas possuem autor desconhecido. (sem dimensões especificadas)

Grande maioria destas imagens contendo atos sexuais possui autor desconhecido, o que evidencia tanto o temor da classe contrária aos poderes, devido à utilização destas imagens de forma a criticá-los, como o temor gerado pela ousadia de abordar a sexualidade de forma tão explícita, ignorando as condutas impostas pelas leis morais. Neste caso, independente de propósitos crítico-político, estas imagens acabavam por transgredir as leis novamente, mesmo que de modo não intencional.

Um vasto material contendo não apenas plebeus e prostitutas, mas inúmeros nobres em atos sexuais pode ser encontrado em obras que registram certa dissimulação quanto a posturas morais e ousadia em burlar imposições, tendo em vista a era tão marcada pela mão-de-ferro da Igreja, que se opunha veementemente a práticas sexuais sem propósito reprodutivo.

Como exemplo destas imagens, tão rechaçadas pela Igreja, pode-se observar a obra de Giulio Romano, que confirma a importância da gravura na disseminação de concepções sexuais.



Fig. 07 - Da série de Giulio Romano chamada "I Modi" (1524). Gravura em Metal de Marcantonio Raimondi utilizando o desenho de Giulio Romano.(21.5 x 15.1 cm)

A obra atribuída a Giulio Romano, gravada posteriormente por Marcantonio Ramondi, integra uma série de desenhos realizados por Giulio Romano em paredes do Vaticano. Conta à história que, após o Papa Clemente VII (1478-1534) ter demorado a pagar por um trabalho feito pelo artista, este teria realizado estes desenhos como forma de demonstrar sua insatisfação, que por sua vez teriam inspirado os famosos "Sonetos Luxuriosos" de Pietro Aretino, versos estes que falam, precisamente sincronizados com as imagens, de atos sexuais que revelam um total desprendimento do conceito moral da época em que foram produzidos.

Nesta imagem de cunho erótico, pode-se observar o modo como se deu o processo de abordagem da sexualidade na arte, que em determinados momentos surpreende pela aproximação com o que é produzido na arte contemporânea e, em determinados momentos demonstra com considerável carga explícita, o que ainda tememos proferir em relação ao sexo e as questões que o permeiam.

Além dos inúmeros artistas que trabalharam o erotismo utilizando a gravura como linguagem para suas criações, vale ressaltar a importância de Francisco de Goya, que em meio a uma sociedade ainda comandada pela tirania da Igreja e por uma moral um tanto dissimulada do poder imperial, nos aponta, ao contrário da

grande maioria dos artistas deste período, uma burguesia ao qual contesta por meio de sua arte, fazendo por vezes da ironia sua aliada na crítica velada ao poder vigente.

Contrária à forma com que critica os imperiais, ao abordar questões que tangem a sexualidade na dada época, Goya coloca-se de modo mais moralista sob os padrões estipulados pela Igreja, em que não apenas as obras nos causam certo espanto e simultaneamente certo inconformismo, como quando incorporados a seus títulos acabam por definir esta sensação com maior intensidade, como se nos comprovasse, por meio de um escárnio sutil, os vícios de uma sociedade em torno da questão sexual no período em questão.

A obra “Deus a perdoe: e era sua mãe”, da série “Os Caprichos”, nos demonstra com maior clareza a questão comentada, quando a imagem da mãe aconselhando uma filha a prostituir-se, provoca certa indignação por parte do espectador, mas que, entretanto se apresenta significativamente atual. Já na obra “Bem Esticada” percebemos uma possível cafetina a instruir uma moça que arruma sedutoramente sua meia, dando início a um ritual um tanto precoce e possivelmente pouco prazeroso de erotização.



Fig. 08 - Goya, “Deus a perdoe: e era sua mãe”  
Gravura em metal. (1797-1799).  
(20 cm. x 15 cm.)



Fig. 09 - Goya, “Bem esticada”  
Gravura em metal. (1797-1799)  
(25 cm. x 15 cm.)

Interessante apontar, como já foi comentado anteriormente, que a cena datada há mais de duzentos anos não nos parece tão distante às situações vivenciadas na contemporaneidade, sobretudo em nossa cultura visual. Contudo, surpreende-nos por um momento pela distância temporal, mas logo depois confirma o óbvio muitas vezes ignorado, ratificando que os problemas que evocam a sexualidade na contemporaneidade têm suas raízes mais profundas na sociedade burguesa, em que a preocupação com a propriedade privada deu moldes de atividade comercial à sexualidade, questão amplamente abordada por Carlos Winckler em seu livro “Pornografia e sexualidade brasileira”, em que comenta a questão da sexualidade sem ligações com o prazer e aliada a questões lucrativas.

O sexo podia estar dissociado de sentimentos de ternura, o ato sexual com conotações de sensualidade era mal visto. O casamento na forma de um contrato unia o casal para sempre, além de estar vinculado a interesses econômicos mesmo quando alimentava imaginariamente o amor romântico. (WINCLER, 1983, p. 30)

Esta associação do sexo com funções econômicas, além de restituir-lo à condição de método reprodutivo, também acaba por incentivar sua prática com finalidades que visem o lucro, neste caso, incentivando a prostituição, visto que esta confirma relações de poderes determinados pelo dinheiro. Retornando novamente ao foco da sociedade burguesa, esta demonstra claramente a questão apontada, em que se sabe que era comum a utilização de serviços prestados por prostitutas.

O modo com que Goya nos aponta a questão da sexualidade, independente do fato de muitos autores defenderem que o artista não tinha o propósito de colocar-se criticamente frente à sociedade, demonstra um intenso julgamento acerca da postura moral. No caso da prostituição, Goya ainda nos coloca duas diferentes posturas, na primeira demonstra certa compaixão pelas prostitutas de uma camada mais simples, que sofrem além das penas da profissão, extorsão das autoridades.

Na outra situação, quando nos apresenta cafetinas e prostitutas da alta sociedade, coloca sob suas faces certo prazer no exercício de suas profissões, desta forma, condenando suas condutas por colocarem-se nessa situação sem o descontentamento esperado, sugerindo certo prazer ao exercer a profissão.

A relevância da obra de Goya, no que tange à questão de um olhar sobre a sexualidade no período em que viveu se dá pelo fato de, como artista renomado, ter

rompido barreiras que garantiam sua produção dentro de uma esfera limitadora, em que sua função era de um pintor à serviço da realeza, para propor diferentes olhares sobre um tema tão polêmico.

Apesar da impossibilidade de se comensurar os reflexos da atitude do artista tanto na sociedade em geral, como no âmbito da arte, temos o registro de que entre os tantos artistas influenciados por Goya encontra-se Picasso, que detém em sua obra como uma das características mais definidas a alta carga erótica e que, quase dois séculos depois, chocaria novamente o mundo com uma arte em que apresentava cinco prostitutas Les Demoiselles d'Avignon, em uma sexualidade um tanto estranha para as concepções estéticas da sociedade da época.

Pablo Picasso, ao propor um olhar diferenciado sobre a sexualidade, quando em uma das modelos da obra citada, pinta uma máscara africana transgredindo os padrões estéticos vigentes, sugere como defendem alguns autores<sup>2</sup>, a união de Eros e Tânatos. Este discurso em que são tecidas relações entre o erotismo e a morte aparecerá com frequência em um segundo momento amparado, sobretudo pelos estudos de Otávio Paz, Sigmund Freud e Georges Bataille.

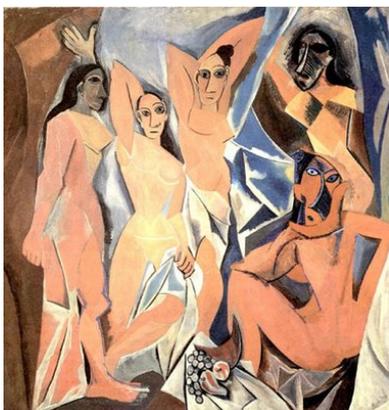


Fig. 10 - Picasso, Les Demoiseles d'Avignon, 1907. Pintura.  
(243,9 X 233,7 cm)

---

<sup>2</sup> Podemos citar como um destes autores Giulio Carlo Argan. ARGAN, G.C. [Arte moderna](#). São Paulo:Companhia das Letras, 1992 (1988).

A obra em questão tem como seu autor um dos principais nomes da História da Arte também reconhecido pela exaltação da sexualidade em suas investigações poético-plásticas. Não se poderia aqui ter a pretensão de falar sobre sexualidade na obra de Pablo Picasso elegendo duas ou três obras. Certamente a sexualidade no trabalho deste artista renderia uma vasta pesquisa. Entretanto, por outro lado, seria impossível tratar de sexualidade na arte e não mencionar o referido artista.

A sexualidade em sua obra aponta questões como: a prostituição, fetiche, submissão, masturbação, sexo grupal, entre outras. Picasso nos mostra uma sexualidade não dissimulada, pelo contrário, parece querer exibi-la como se merecesse exaltação. Deixa evidente a relação entre a sexualidade e a vitalidade dos corpos, a energia emanada da atividade sexual.

Neste sentido, Picasso é um dos responsáveis não apenas por sugestões de novas concepções estéticas na arte, mas pela abertura para assuntos que não se limitem a abordagem de temas compreendidos como pertencentes tradicionalmente ao campo da arte. O mesmo Picasso que faz de sua arte uma arma política, quando toca a sexualidade em sua obra não parece reivindicar a liberdade sexual, parece sim afirmar sua existência e importância. Picasso compreende a beleza, a vitalidade e energia presentes no ato sexual e a reverência por meio de sua obra nos permitindo um olhar sobre o sexo onde este se apresenta como uma qualidade inerente e louvável do ser humano.

Como para tantos outros artistas, a sexualidade se torna mote das investigações de Picasso não pela luta na qual ela freqüentemente se insere buscando alcançar uma suposta liberdade. Para muitos artistas, a sexualidade evoca a energia da natureza e, deste modo, ela surge como ato a celebrar. Não parece haver uma preocupação com a sua discussão, com o seu domínio, pois ela não parece derivada de um problema a ser pensado e sim de um aspecto que eleva nossa vitalidade e fertilidade.

Partindo desta última reflexão, uma questão ainda parece colocar-se necessária para introduzir os principais pontos que serão discutidos posteriormente. Esta questão trata do domínio estabelecido pela sociedade destinado à esfera sexual, domínio este que parece determinado por limites rígidos, mas que parece cada vez mais abalado por uma imprecisão na delimitação de seu território.

Para esta reflexão parece importante fazer referência a Edouard Manet, que não apresenta uma obra marcada significativamente pelo erotismo, mas que possui grande relevância para este estudo devido a duas de suas obras que nos remetem à questão do domínio da sexualidade: “Olympia” e “Almoço na Relva”.



Fig. 11- Edouard Manet, Olympia. (1863)  
Pintura. (130,5 X 190 cm)



Fig. 12 - Edouard Manet, Almoço na Relva. (1863)  
Pintura. (214 X 270 cm)

As duas obras, em que a referência à sexualidade se dá aparentemente pela representação de mulheres nuas – aspecto comum na História da Arte – apreendem na verdade uma discussão relevante quanto ao tocante da sexualidade na arte, em que se colocam em jogo além da questão da prostituição, do gênero, do pudor, a questão do limite da esfera privada destinada ao sexo.

No caso de Olympia nos apresenta uma conhecida cortesã, com seu olhar que mira provocativamente o observador, ou ao apresentar com naturalidade uma mulher nua, à vontade entre distintos senhores, Manet não apenas rompe com paradigmas técnicos da produção artística de seu período, mas também coloca em discussão questões que abarcam as concepções sexuais deste período.

Se o escândalo rebentou em relação a este quadro, não foi por causa do nu da mulher, mas do assunto escolhido. Zola nos escrevia, acerca dele. “O seu grave defeito foi parecer-se com muitas donzelas que conheceis”. Os contrastes entre coloridos sombrios e claros tornavam ainda mais perturbador o erotismo da pose. (BRAUNSTEISN e PEPIN, 1999, p. 160)

Freqüentes eram as relações de homens, distintos e renomados, com cortesãs não menos renomadas. Homens com família constituída, com cargos públicos importantes, com naturalidade se utilizavam dos serviços prestados por estas senhoras. Porém, com uma única ressalva: esta vida boêmia deveria

permanecer dentro do reduto dos *saloons*. Ou seja, era sabida a todos a existência destas práticas, bem como eram compreendidas como naturais e aceitáveis, desde que fossem utilizadas como um serviço prestado de modo encoberto.

Na obra de Manet e dos demais artistas deste período não se viam mais os corpos nus de anjos ou figuras mitológicas. Constituíam-se de imagens de mulheres reais, marcadas por condutas reprimíveis sob o ponto de vista da moral do período em questão. Coloca-se em evidência uma mulher dotada de sexualidade (mesmo que esta possa parecer subjugada pela sexualidade masculina) uma mulher capaz não apenas de prover filhos por meio do ato sexual, mas de proporcionar prazer pela liberdade de não necessitar se encaixar nos moldes da figura de esposa.

Mas Manet traz à tona um ponto fundamental quanto à discussão da sexualidade, a qual trata da questão dos limites impostos à sexualidade. Manet nos leva à reflexão sobre o comportamento adotado até os dias atuais, em que a sexualidade está cada vez mais presente na esfera pública, mas que parece carecer constantemente da reprovação constante como nos coloca Bataille:

Tudo vai bem se o erotismo é condenado, se antecipadamente nós o rejeitamos, se nos liberamos dele, mas se (como ela o faz freqüentemente) a ciência condena a religião (a religião moral) que se revela, nesse ponto, ser o fundamento da ciência, deixamos de nos opor legitimamente ao erotismo. Não nos opondo mais a ele, devemos deixar de fazer dele uma coisa, um objeto exterior a nós. Devemos encará-lo como o movimento do ser em nós mesmos. (BATAILLE, 1988, p. 35)

Buscando observar a sexualidade enquanto este “movimento do ser em nós mesmos” é importante atentar para a relevância dos estudos científicos acerca da sexualidade que tiveram ênfase, sobretudo no final do século XIX, onde se percebe a significativa relevância dos estudos psicanalíticos. Deste modo a concepção da sexualidade como objeto de análise científica ganha força e o sexo em dado momento da história provoca a sensação de ter assumido caráter de patologia, mesmo que não se afirmasse esta concepção.

Os estudos realizados por Sigmund Freud acerca da sexualidade e do inconsciente influenciaram determinantemente no movimento do Surrealismo, do qual fazia parte o renomado artista Salvador Dalí. Dalí sugere, dissimula e enfatiza a sexualidade em sua obra de modo significativo. Sugere a intrínseca relação da sexualidade com as manifestações do inconsciente.

Nas obras de Dalí as referências à sexualidade parecem ancoradas na exploração do corpo como objeto de análise e criação. Observando a sexualidade como tema marcante da sociedade moderna, Salvador Dali acaba por abordar por meio da visão surrealista aspectos referentes à sexualidade e seu desenvolvimento no dado momento.

É comum em suas obras o jogo entre o elemento fálico em dois estados opostos: inativo e ereto. Dalí por muitas vezes aborda pontos da sexualidade observando aspectos que também detinham a atenção da psicologia. Entre a pulsão sexual e as forças implicadas nesta, ou a impotência que por vezes é despertada pelo intenso impulso sexual (como faz referência a obra “O grande masturbador”) Dalí tece um olhar intenso sobre a sexualidade, sem a preocupação em tocar de modo enfático o tema melindroso.

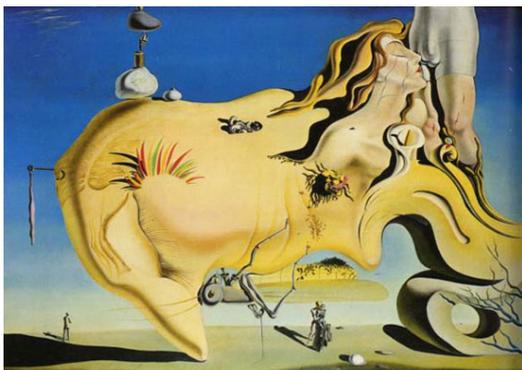


Fig. 13 - Salvador Dali, O Grande Masturbador. 1929. Pintura. (110 x 150 cm)



Fig. 14 - Salvador Dali. Jovem Virgem Auto-sodomizada pelos cornos de sua própria castidade. 1954. Pintura. (40,5 x 30,5)

Evidentemente os estudos científicos acerca da sexualidade acabaram por tornar o assunto um tanto mais discutível, sem um olhar vigilante tão rigoroso sobre as abordagens de aspectos da sexualidade. Salvador Dalí explora com clareza sua visão sobre os estudos do inconsciente, sobre a investigação determinante dos sonhos em que a sexualidade se revela e acaba por revelar identidades.

Por mais que a sexualidade apareça em suas obras, muitas vezes de modo imperceptível em um primeiro olhar, esta é tocada freqüentemente, trazendo

inclusive aspectos polêmicos como a masturbação, o sexo anal e oral, entre outros. Ainda é importante observar que a abordagem da sexualidade na obra surrealista enfatiza e intensifica a questão do desejo tão atentada pelos artistas do movimento. Relação sexualidade e sociedade de consumo que nos parece ainda muito atual.

No decorrer da pesquisa tal questão entre a sociedade de consumo e suas relações com a sexualidade será mais amplamente abordada, sobretudo por parecer uma questão que merece atenção na atualidade, em que o desejo aparece cada vez mais a serviço da sociedade de consumo.

Como pudemos perceber no presente sub-capítulo, a sexualidade como mote no decorrer da História da Arte possuiu distintos impulsionadores e argumentações como base dos processos artísticos. Pudemos observar aspectos como os instintos primitivos e a sexualidade como aspectos naturais da vida cotidiana, as relações entre o êxtase místico e sexual, os olhares moralistas definindo questões sociais e políticas que tangem a sexualidade até os dias atuais, a instauração de preconceitos por meio da sexualidade e a influência dos estudos científicos acerca da sexualidade, questões estas que visavam observar os olhares distintos da arte sobre a sexualidade no decorrer da história.

Evidentemente não foram citados todos os momentos em que a sexualidade se mostrou significativamente abordada no âmbito artístico, todavia este breve histórico elucida as inúmeras questões que se relacionam com a esfera sexual e a constante presença do olhar artístico sobre algumas questões que foram desenvolvendo-se e transformando-se ao longo da história. Deste modo, acredita-se que podemos estabelecer uma perspectiva acerca de razões históricas que impulsionaram os olhares artísticos sobre a sexualidade na atualidade.

#### **1.1.1. Sob o olhar da moral – Conceitos e pré-conceitos estabelecidos.**

Ao longo da História da Arte observa-se a utilização da temática sexualidade como meio de protesto, como já foi citado anteriormente. Bem como em demais lutas onde a liberdade surge como objeto de conquista, a sexualidade – sua

liberdade – envolta por uma gama de proibições, preconceitos e imposições acaba por ganhar lugar de destaque nas significativas conquistas da humanidade. Todavia esta denominada liberdade sexual é contestada veementemente por alguns teóricos.

Neste processo de conquista da almejada liberdade sexual foram colocados em discussão aspectos determinantes de uma sexualidade que era tida como reprimida. Entretanto discute-se a possibilidade de muitos destes aspectos terem ganhado novos moldes, o que não os anularia, mas apenas possibilitaria uma falsa aparência de desestabilização e enfraquecimento.

Aparentemente, ao passo que eram, em cada período histórico, questionadas e combatidas novas imposições morais acerca da sexualidade, simultaneamente eram edificadas novas barreiras, tão sólidas quanto às anteriormente vigentes. Deste modo construíram-se e reconstruíram-se conceitos presentes na esfera sexual que denotariam características distintas em seu emprego se observados sob pontos de vista culturais e temporais.

Tais transformações foram acompanhadas e investigadas ao longo de produções artísticas que buscaram no mote sexual a reflexão sobre os interditos e regras colocados a esta atividade da natureza humana. Nestas produções evidenciava-se a reflexão acerca da naturalidade do impulso sexual.

Em inúmeras obras do século VIII percebe-se a considerável divergência entre posturas morais do Ocidente e do Oriente perante a sexualidade e seu caráter cultural. Enquanto a compreensão da importância da instrução sexual e a naturalidade de abordagem do tema mostravam-se imperativas na educação dos orientais, a Europa, por sua vez, marcada pela severidade e intransigência, conferidas pela Idade Média, demonstrava em suas rígidas leis e concepções o desprezo pelo desejo carnal como um ideal a ser seguido e exaltado, um caminho totalmente adverso ao da cultura oriental.

No Japão do século VII – enquanto a Europa ainda apreciava todos os outros aspectos da Idade Média –, livros didáticos e manuais sexuais muito bem produzidos e romances eróticos elegantes já estavam amplamente disponíveis. (..) No Japão a idéia de educação sexual não é apenas tradicional. Trata-se de um conceito cultuado nos mitos de criação do país. (HILL e WALLACE, 2003, p. 41)

A cultura oriental permite compreender que a pornografia, o material teórico e de imagens sobre sexo, apresenta-se anterior ao século XVI, como aponta Lynn Hunt (1999) em seu livro “A Invenção da Pornografia - A obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800”, e que tal fator é de suma importância para se estabelecer uma análise que se proponha a observar a cultura sexual e seu desenvolvimento em etnias distintas.

É importante ressaltar que não se pretende aqui a investigação e a comparação entre as distintas culturas. A referência à cultura oriental aqui é utilizada como forma de reforçar a milenar repressão sexual na cultura ocidental e, a notada discrepância entre os desejos humanos e as posturas adotados frente a estes desejos, marcados no ocidente. No decorrer da investigação tratar-se-á da conceituação da moral em nossa sociedade, esta virá evidenciar a relevância do paralelo entre culturas distintas, neste caso, delimitado pelos dois extremos globais: Oriente e Ocidente.

Embora o erotismo fosse visto sob as concepções moralistas e repressoras da Idade Média – marcada pelas concepções de Santo Agostinho<sup>3</sup>, que compreendia o ato sexual como uma ruptura entre o corpo e a alma – a arte erótica e a pornografia faziam-se presentes na sociedade, mesmo que de forma velada e muito receosa.

Por meio dos estudos de Kant<sup>4</sup>, pode-se traçar uma reflexão acerca da moral e de sua relevância na instauração de concepções no que tange à sexualidade em âmbito social. Para Kant a moral era definida pela pujança da razão sobre as ações humanas, onde a sensibilidade e as atitudes impulsionadas pelo prazer (compreendido aqui não apenas em seu caráter sexual) seriam totalmente estranhas às condutas morais. Desta forma, pode-se perceber que os instintos e, neste caso, sua ligação com a sexualidade, seriam contrárias à razão e, conseqüentemente, alheias à moral.

---

<sup>3</sup> Os estudos de Santo Agostinho foram significativamente marcados pela condenação ao ato sexo, que aponta o Pecado Original, de Adão e Eva, como o início da corrupção do corpo pelo ato sexual. [www.consciencia.org/agostinhoangelo](http://www.consciencia.org/agostinhoangelo). (capturado do site no dia 28/06/2007).

<sup>4</sup> Segundo Fernando José Menezes Bastos em seu livro “Panorama das idéias estéticas no ocidente. De Platão e Kant”.

Percebemos de acordo com a teoria de Kant uma razão quase castradora, como se os desejos e instintos estivessem totalmente aquém à racionalidade, o que comumente é apontado no que diz respeito à sexualidade, como se esta estivesse limitada invariavelmente aos instintos, totalmente adversa à razão. É nesta questão, que por muito parece ancorado o preconceito em torno da sexualidade, quando esta nos leva a negação do atributo que nos garante a diferença (e superioridade) entre os animais: a razão.

Quando Kant discorre sobre a liberdade, a consciência e emprego individual da razão, mesmo quando estas são tomadas de acordo com considerações em relação ao outro, de certa forma parece ignorar que quando se põe em jogo os desejos mais intensos, estes acabam por definirem uma concepção racional e, pensando por este viés, a sexualidade poderia ser utilizada como bem se entendesse, apenas tomando como princípio o respeito para com os demais indivíduos da determinada sociedade. Assim, o grande ponto fundamental da questão seria definido pelo binômio público/privado, o qual será o eixo da presente investigação.

Retornando ao domínio da moral, percebe-se que não há como limitar os preconceitos que circundam a sexualidade a uma moral que julga-nos pela resistência à utilização da razão, pois desde os tempos mais remotos a sexualidade esteve intrinsecamente ligada a questões políticas e freqüentemente marcada pelos interesses da Igreja. Por meio de uma concepção forjada, com propósitos bem definidos, a Igreja instaurou a culpa sobre o ato sexual, conferindo a determinadas práticas sexuais o aspecto pecaminoso.

Dentro desta perspectiva surgem discussões acerca de aspectos possivelmente relacionados à sexualidade, como a nudez, por exemplo. Nestas questões, limiares muitos tênues definem os contornos que delimitam o sagrado e o profano, o erótico e o pornográfico. Questões que perduram até a atualidade e, sobretudo, que se colocam cada vez mais em evidência por meio da arte contemporânea. Todavia, parece relevante uma análise que sugira definições, mesmo que de modo não estanque, de alguns conceitos que circundam a sexualidade.

Quanto à questão do explícito em conteúdos visuais sexuais, este aponta para a relevância de se estabelecer uma diferença entre o que é compreendido por arte erótica e pornografia, mote para inúmeras discussões na Arte Contemporânea e, que sob uma herança moral incutida, defende freqüentemente qualquer produção que utilize o sexo para sua construção, como erótica e não pornográfica, como forma de fugir ao pejorativo.

Historicamente a pornografia<sup>5</sup> tem seu significado ligado ao caráter comercial do sexo. O termo deriva do grego, onde *pórne* designaria prostituta enquanto *grafe* significaria representação, explicitando a questão comercial presente no termo, visto que a prostituição é caracterizada pelo ato sexual realizado como um serviço prestado, evidentemente com determinado valor. Entretanto, na atualidade este significado é acrescido ao caráter de representações explícitas, o que seria seu grande diferencial em relação ao erótico, que por sua vez seria compreendido como uma insinuação do sexo, com características românticas, isto conferido, sobretudo pelo fato do termo ser originário da figura mitológica de Eros – Deus do amor.

Lúcia Castelo Branco (2004) comenta ainda a respeito da diferenciação dos termos estabelecida pela sociedade, que “uma das distinções mais corriqueiras que se fazem entre os dois fenômenos refere-se ao teor “nobre” e “grandioso” do erotismo, em oposição ao caráter “grosseiro” e “vulgar” da pornografia.” (p. 19)

Seguindo esta concepção, grande parte do material produzido na História da Arte (sobretudo na Arte Contemporânea) estaria muito mais ligado à pornografia do que ao erotismo. Todavia, o limiar sutil que se coloca muitas vezes entre as definições dos termos, sugere o emprego de ambos, como forma de se ampliar à possibilidade investigativa acerca da utilização do tema na arte e, sobretudo visa não esbarrar no corriqueiro preconceito comentado, em que apenas o sexo não explícito poderia ser dotado de valor artístico.

Observando-se a questão do caráter explícito ou implícito, abre-se ainda a discussão acerca do que pode ser colocado a público, o que é julgado passível de ser visto dentro de um domínio comum e de fácil acesso. Esta questão acaba por

---

<sup>5</sup> Extraído de <http://www.nodulo.org/ec>. e comentado por Carlos Pérez Jara Capturado do site no dia 20/07/2008.

tocar também um ponto relevante, o qual compreende o poder que circunda a esfera sexual, no sentido em que o acesso ao explícito determina este caráter de poder.

Quando Hunt (1999) discorre acerca desta questão, deixa clara a constituição do privado quanto ao acesso de imagens eróticas e pornográficas, quando estas fariam parte de acervos de nobres, que deteriam o poder de exposição deste conteúdo visual sobre sexo, por meio de um quase ritual da nobreza, em que um público seletivo seria convidado a apreciar estas obras, criando assim certa aura em torno destas imagens (o que fortaleceria o interesse do público sobre estas) e, colocando a pornografia e a arte erótica como mais um artifício excludente de uma sociedade estigmatizada pela desigualdade entre classes sociais.

É importante observar que grande número de obras que denotam um caráter erótico foi produzido em um período em que, ao contrário dos atuais, não havia grande circulação de imagens que explicitassem ou sugerissem sexualidade. Obviamente não se pode ignorar o fato de que os meios de comunicação ainda não possuíam a considerável abrangência que possuem hoje, contudo, também é necessário lembrar que as concepções acerca da sexualidade apresentavam-se de forma mais radical quanto à moral. Desta forma, as gravuras como registro de práticas sexuais, freqüentes nestas épocas, vêm a demonstrar o quanto as concepções contemporâneas que permeiam questões referentes à sexualidade, estão estreitamente próximas às de tempos de outrora marcados por certo “puritanismo”.

Na contemporaneidade o que se encontra é uma arte freqüentemente desenvolvida sob o ensejo de provocação, que por vezes se dá através de imagens que buscam chocar o espectador, deste modo, é comum a utilização de imagens que busquem na sexualidade esta reação de assombro e, sucessivamente desgosto ou desaprovação, questão comentada por autores como Hal Foster (2007) e Júlia Kristeva (2007)<sup>6</sup>, quando analisam o realismo chocante da arte atual e, assinalam a presença determinante da sexualidade neste processo.

---

<sup>6</sup> Hal Foster desenvolveu suas pesquisas, sobretudo acerca de uma análise do real na arte. Uma de suas principais obras foi “O retorno do real” em que comenta o resgate do realismo na arte na atualidade por meio da abjeção.

Contudo, observando o quanto a sociedade atual aborda o assunto, o quanto é atraído por ele e, contraditoriamente reage com revolta ou choca-se com sua explicitude, perceberemos que o intervalo de tempo entre a Idade Média e contemporaneidade não se diferencia significativamente quando o tocante é a sexualidade. Ao contrário, demonstra-se surpreendentemente tão moralista quanto a sociedade dos séculos anteriores.

A presente análise permite que se compreendam as posturas da sociedade sobre desejos, aspirações, conceitos e preconceitos. Deste modo é possível traçar aspectos referentes à sexualidade que nos levam a vislumbrar os pontos anteriormente citados e que contam as atitudes de uma sociedade contrária a determinados assuntos que tocam a sexualidade, mas curiosa quanto a estas questões.

O legado histórico da arte erótica e pornográfica, quando analisada pelo prisma da intencionalidade crítica e política, por vezes deixa dentro do cenário artístico contemporâneo a sensação de em meio a sua trajetória, ter tomado um caminho mais voltado para a transgressão sem propósitos, do que seguido seu princípio inicial fundamentado na crítica, retirando em dados momentos o propósito crítico-social da arte.

## **1.2. A construção do olhar sobre a sexualidade. Os significativos primeiros anos de vida de Robert Mapplethorpe.**

Do latente erotismo dos lírios e orquídeas aos registros de práticas sado masoquistas capturados em inúmeras boates noturnas que freqüentou durante sua intensa vida sexual, a obra de Robert Mapplethorpe sempre foi marcada e conhecida pelo modo intenso com que tratava o sexo, seja na delicadeza erótica sugestiva de suas flores, ou no extremismo chocante das imagens onde dor e prazer se mesclam.

É possível que a rigidez sob a qual viveu durante sua infância e adolescência seja a responsável pelo desencadeamento de uma vida que, dentro de padrões morais norte-americanos<sup>7</sup>, fosse reprovável não apenas pelas práticas sexuais diversas, como a utilização constante de drogas, mas sobretudo pelo fato de – como na maioria dos casos ainda é aceitável perante a sociedade – não ter mantido sua vida às escuras, mas assumido-a publicamente.

Seus pais, Harry e Joan Mapplethorpe o criaram sob uma educação cristã rígida. Robert semanalmente freqüentava as aulas de doutrina cristã e, segundo amigos de infância, parecia realmente interessado nas crenças religiosas, que exerciam seu fascínio, sobretudo devido aos rituais presentes na religião.

Eu diria (...) que as perversões severas, e ainda assim altamente estimulantes dos sentidos, do catolicismo deram a Robert Mapplethorpe sua visão especial; essas tensões e limitações permitiram-lhe olhar diretamente dentro da realidade sexual universal. Ele viu e aceitou a crueldade e agressão em nossa natureza animal, nossa ligação não evoluída com o passado pagão e primevo. (PAGLIA, 1993, p.54-55)

Mas para a infelicidade dos pais, Robert não apresentava os mesmos interesses e qualidades viris tal como seu irmão Richard, pois se demonstrava desajeitado para esportes em geral e, desde cedo se interessou por atividades artísticas. O pai de seu amigo de infância Jim Cassidy foi um dos primeiros incentivadores de Mapplethorpe ao gosto pela arte. Passava com Jim, os sábados no Metropolitan Museum e no Museu de Arte Moderna, acompanhados pelos pais de Jim.

No início da carreira como artista e sob a influência do dogma cristão, passou a produzir suas primeiras criações tendo como referência madonas e Cristos. Segundo Cassidy

Não eram lindas madonas do gênero Botticelli (...) mas criaturas grotescas com perfis recortados. Suponho que fossem religiosas na medida em que eram madonas, mas havia algo de perturbador no modo com que ele partia seus rostos. (MORRISROE, 1996, p. 38)

Após ter se formado na escola Pública 172, em 1960 e ingressado no Ginásio Martin Van Buren tornou-se integrante dos Columbian Squires, uma organização

---

<sup>7</sup> Robert Mapplethorpe nasceu em Hollis, Queens (NY), em 1945.

fraternal católica do qual fazia parte seu irmão Richard, a fim de afirmar sua masculinidade, visto a fama que carregava a confraternização.

Sem deixar de lado suas investidas artísticas, continuava a produzir obras com caráter um tanto religioso, a seu modo, solicitando constantemente a avaliação de padres da instituição em que estudava, bem como da mãe de seu novo amigo Terry Gray. Ambos o desestimularam em suas tentativas artísticas e lhe deram sugestões nada atrativas, como pintar uma águia americana sobre o medidor de luz no porão da família.

Neste período Mapplethorpe ainda vivia sob o olhar vigilante dos padres do Ginásio e Robert pouco sabia sobre sexo, isto devido também ao fato de seus pais nunca mencionarem o assunto. Sua primeira experiência sexual deu-se ao encontrar, para sua surpresa, um exemplar de o Amante de Lady Chatterley, de D. H. Lawrence<sup>8</sup> no armário de seus pais. Neste episódio, Mapplethorpe teve sua primeira masturbação, a qual se repetiria inúmeras vezes após descobrir a existência no mesmo armário de inúmeras revistas contendo nus masculinos e femininos, as quais o fizeram perceber sua atração por ambos os sexos. Mais tarde, viria a observar que seu interesse no sexo feminino seria apenas enquanto objeto de estudo para sua obra, enquanto o sexo masculino interessaria tanto para este mesmo propósito bem como para sua prática sexual.

Finalizados os estudos no Ginásio, Harry convenceu Robert a ingressar na Pratt Institute, universidade a qual ele próprio havia freqüentado. Robert passou a trabalhar como mensageiro do National City Bank. Certo dia deparou-se com uma revista pornográfica gay, em uma loja na Rua 42. A revista era freqüentemente embrulhada em celofane e os modelos possuíam tarjas pretas sobre seus órgãos genitais. Tais particularidades determinavam ainda mais o caráter atrativo sexual existente nestas revistas e, em Robert despertariam uma sensação a qual mencionaria inúmeras vezes ao longo de sua vida a fim de explicar a inserção do erotismo em seu trabalho:

---

<sup>8</sup> Romance escrito em 1926 que conta a história de uma senhora casada com um oficial inglês que, logo após a lua de mel é convocado para a guerra, de onde volta inválido. Compreendendo a situação de sua esposa, autoriza-a a encontrar um amante. Após relutar, a esposa entrega-se às mais tórridas atividades sexuais com um empregado da casa.

Uma criança tem um certo tipo de reação que, é claro, uma vez exposto a todas as coisas, não se tem mais. Eu tinha aquela sensação em meu estômago, não uma coisa objetivamente sexual, é algo mais potente do que isso. Pensei que se pudesse, de algum modo, trazer aquele elemento para a arte, se conseguisse de alguma maneira preservar aquele sentimento, eu estaria fazendo algo que era unicamente meu. (MORRISROE, 1996, p. 43)

Tal acesso de Robert a estas revistas para o público gay não apenas lhe despertou sensações que viriam a ser determinantes em seu trabalho, como lhe possibilitou ainda perceber a existência de um grupo que compartilhava de seus mesmos interesses e desejos homossexuais.

Mesmo relutando contra seus impulsos gays, inscreveu-se no instituto Pratt no treinamento de oficiais da reserva do campus. Concomitantemente, para desgosto de seu pai, o filho se matriculou na escola de artes do Pratt, mais conhecida como Escola de Artes Gráficas e Design.

Foi lá que Mapplethorpe, depois de algum tempo abandonou a carreira militar e iniciou estranhos hábitos tanto no vestuário, como em suas próprias atitudes. Foi também neste período que começaram suas primeiras experiências com drogas, estas, das mais variadas.

Com a utilização de LSD, principalmente, Mapplethorpe chegava a dedicar-se a um único desenho durante seis horas ininterruptas, conferindo-lhe – devido aos efeitos alucinógenos<sup>9</sup>– um considerável detalhamento. Os professores não o consideravam um artista promissor, apesar de seu desenho ser considerado bom, sua produção artística perdia quanto à má utilização da cor.

Em 1967, após conhecer Patti Smith<sup>10</sup>– talvez possivelmente a única pessoa a quem Mapplethorpe tenha dedicado realmente seu amor – passou a consumir drogas mais freqüentemente, intensificando sua vida consideravelmente excêntrica, apoiado então pela também peculiar personalidade de Smith.

Em seu abjeto apartamento, chamado pelos dois de “pequena fábrica de artes”, produziam desenhos, poesias e demais manifestações artísticas, nomeando-

---

<sup>9</sup> Um dos efeitos mais característicos do LSD é o aumento da sensibilidade ótica e auditiva, provocando ainda alucinações, delírios.

<sup>10</sup> Patti Smith foi uma reconhecida roqueira punk dos anos 70. As letras de suas músicas marcadas por um senso intelectual e feminista conferiram-lhe o título de “poetisa do punk”.

as artes. Ao encontrar Patti Smith, era como se Mapplethorpe tivesse encontrado sua personalidade por tanto tempo sufocada devido ao medo da censura da sociedade.

Mas somente quando foi abandonado por Smith é que Mapplethorpe entregou-se veementemente a sua homossexualidade. Partiu para São Francisco, onde após anos de intensa repressão aos homossexuais, na década de 60, havia se tornado uma cidade em que se encontrava maior liberdade sexual. Sua atitude intuía a confirmação de que era realmente homossexual e, após o relacionamento com um rapaz chamado Terry, mergulhou em um universo homoerótico, fazendo questão de aderir aos mínimos estereótipos, tais como a utilização de uma vestimenta característica, repleta de indumentárias de couro e tachas, e a freqüente visitação a bares e casas noturnas destinadas ao público gay.

Quando Mapplethorpe e Patti Smith passam novamente a morar juntos, agora no Chelsea Hotel, Robert conhece a mentora que viria a iniciá-lo como fotógrafo, Sandy Daley. A princípio, Mapplethorpe mostrou-se um tanto preconceituoso quanto a fotografia como forma de arte, mas sucumbiu à persuasão eficaz de Daley e, com a Polaróide emprestada por ela, Robert realizou seus primeiros trabalhos fotográficos utilizando como objeto de estudo as flores que haviam no apartamento extraordinariamente branco de Daley.

### **1.3. A repulsa sugerida pela linguagem fotográfica na obra de Robert Mapplethorpe.**

#### **1.3.1. A fotografia como captura do real pelo olhar sensível.**

Tão freqüentemente obras de arte contemporâneas são responsáveis por reações totalmente adversas às pretendidas tradicionalmente em alguns períodos da História da Arte, em que não mais é o gosto puro e desinteressado<sup>11</sup> a levar

---

<sup>11</sup> Conceituado por Kant como a base para a apreciação estética.

espectadores a exposições e, tampouco a busca pelo belo a mover a produção artística.

Contudo, mesmo frente às colossais mudanças ocorridas com o passar dos anos no âmbito artístico, o espectador, o público geralmente não-iniciado busca ainda o deleite proporcionado (acreditam eles) pela arte e, deparam-se de modo aterrorizador com uma produção artística que é capaz de provocar reações tão intensas (senão mais) do que a que buscavam. Todavia, estas reações parecem surgir de um lado mais obscuro de seu subconsciente, em que a repulsa e a aversão são os sentimentos alcançados, mas que surpreendentemente encontram-se concomitantes com a atração.

Neste processo de atração e repulsão não seria possível ignorar um fator tão importante quanto à linguagem visual utilizada nestas obras, no qual comumente percebemos uma característica determinante para que este processo ambíguo se dê: trata-se de obras que, quando não utilizam-se do registro fotográfico de pessoas, valem-se de imagens em movimento destas. O que no caso é fundamental para que se garanta o choque proporcionado pelo realismo obtido nestas não-representações, mas sim apresentações.

O fato de estas obras não mais apresentarem, como em momentos passados, representações de situações um tanto perturbadoras, mas sim situações com pessoas reais, em possíveis situações reais, acaba por possibilitar com maior eficácia a identificação do espectador com a situação apresentada. Para Roland Barthes (1980, p. 42) “ao fazer (re) aparecer a espessura material da realidade, é a intensidade da coisa mesma.” Este caráter indicial da realidade, quando proposto pela linguagem visual, desperta o efeito mesmo do real sobre o espectador, com a “intensidade da coisa mesma” citada por Barthes. Não raro esta intensidade vale-se da linguagem utilizada para alcançar com maior precisão esta aproximação do visível em uma obra, com seu referencial de origem.

Ignorando-se o fato de que o processo fotográfico é passível de alterações técnicas que permitem modificar o “real” capturado pela câmera, o espectador adentra a obra como se esta não pudesse ser mais do que um registro de um fato verídico. Este registro, em toda sua plenitude, inevitavelmente estabelece uma

relação de troca com o espectador, em que este é convidado a assumir o papel dos atores da cena, a colocar-se na situação vivenciada pelas pessoas que se compõe a determinada fotografia.

Já discorria Walter Benjamin (1993), em seus estudos, sobre o fascínio exercido pela fotografia, como se esta fosse realmente capaz de apreender o real, capturar um momento perdido no tempo. Edmond Couchot (apud Fabris, 2006, p.163) coloca dois pontos fundamentais que estabelecem o estatuto realista conferido à fotografia: um que diz respeito à semelhança do registro com seu modelo, enquanto outro refere-se à possibilidade da fotografia de fazer reviver momentos, de modo quase automático, em que se encontram reunidos em um mesmo espaço o sujeito o objeto e a imagem.

Na contemporaneidade, após as inúmeras tormentas pelas quais passou a fotografia até estabelecer-se como linguagem no âmbito artístico, inúmeras linguagens contemporâneas (performances, vídeo arte,...) dão continuidade à polêmica em torno desta captura do real. Esta concepção do registro fotográfico como uma captura do real, vai ao encontro da postura adotada pela sociedade na dada época de origem da fotografia, em que, segundo Fabris (2006):

Em vez de explorar todas as possibilidades de transformar a ordem convencional do visível de que a nova imagem era portadora, a sociedade acaba por subordiná-la às categorias e aos cânones da visão tradicional do mundo. (FABRIS, 2006, p. 163)

Neste caso percebe-se o interesse da sociedade em utilizar a nova linguagem apenas como um registro, este, sobretudo incluso nos contornos de uma visão tradicional, colocando neste caso limites ao que deveria ser registrado e, posteriormente divulgado. Excluía-se assim qualquer apresentação de uma realidade indesejável, reduzindo a fotografia apenas a um caráter funcional e, por vezes remetendo a idealizações tão presentes na história da arte.

Surpreende o fato de que, passados cem anos, freqüentemente a sociedade atual ainda demonstre tal conduta, esta, em direção oposta à esfera artística, que parece buscar justamente nas situações em que o real se apresenta mais chocante,

o mote de investigações. Como já apontava Hal Foster<sup>12</sup>, o retorno do real na contemporaneidade parece assegurado pela abjeção das obras. Seu caráter cru e repulsivo conta um momento em que, certa liberdade expressivo-artística, ligada a uma sociedade que cada vez mais expõe aspectos que em períodos anteriores seriam rechaçados, estabelecem uma união que traduz o momento atual, rejeitando convenções dissimuladoras utilizadas no passado para investigar o realismo por meio da arte.

### **1.3.2. O logro do real e a particularidade espectral da fotografia.**

A fotografia não apreende o real em sua plenitude, mas sim a superficial aparência de um fato, instante. Não captura a abrangente totalidade de um situação, posto que capte apenas aquilo que é visível. Os atores que compõem a cena, sem exteriorizar necessariamente os sentimentos motivadores de seus atos, colocam-se de forma a criar possíveis personagens, a dissimular esta aparente realidade. Destarte, o que a fotografia apreende é apenas um ato, sem atingir os motivadores psicológicos de modo efetivo. Não é capaz de deter (de modo indefectível) os sentimentos e sensações envolvidos em um ato, uma vez que estes podem ser forjados.

Não raro é possível encontrar em obras que se utilizam da linguagem fotográfica na contemporaneidade simulações de situações chocantes, mas que se aproximam significativamente do real, causando assim a almejada (por parte do artista) repulsa dos observadores.<sup>13</sup> Entretanto, este aspecto dissimulador não é

---

<sup>12</sup> Citado por Mário Perniola (apud Fabris), quando este discorre sobre a “idiotice e o esplendor” presentes na arte atual, utilizando-se de estudos e conceitos acerca do real, sobretudo de acordo com a pesquisa de Lacan, mas também apontando o aspecto “traumático” e ligado à abjeção citados por Hal Foster, como determinantes do atual realismo.

Estes aspectos também são citados por Kelly Xavier em “Sobre a Abjeção: tendência ambígua da produção plástica contemporânea”, em que também faz referência aos estudos de Hal Foster e reforça-os citando Julia Kristeva, que igualmente associa o realismo à abjeção.

<sup>13</sup> Um exemplo de investigação fotográfica que se utiliza de situações chocantes forjadas pode ser encontrada na obra de Rodrigo Braga, sobretudo em sua obra “Fantasia de Compensação” em que o artista mostra uma seqüência de fotos apresentando a transformação de seu rosto por meio da inserção da face retirada de um cão, através de um procedimento cirúrgico. Nestas imagens, chocantes por demonstrar momentos da cirurgia em que aparecem suturas e incisões, Rodrigo cria um novo rosto (trabalhado na verdade em computador) onde sua

comum a todas as produções artísticas contemporâneas, pelo contrário, muitos são os artistas que buscam na nua apresentação do real, a intensidade de suas obras.

Na obra de Mapplethorpe, que traduz ideologias e aspectos psicológicos do artista, as situações fotografadas parecem contar a vida sexual do artista, bem como apontar suas concepções acerca da sexualidade. Estas, colocando-se estranhas aos olhares mais conservadores e, até mesmo, aos que não se percebiam como tal.

Para a sociedade contemporânea, tão habituada ao perfil preconceituoso adotado sobre a sexualidade, as obras de Mapplethorpe parecem não apenas possivelmente causar repulsa, como parecem exigir esta sensação. Todavia esta sociedade vive sob o peso de posturas e desejos discrepantes em que a inerência sexual humanidade, choca-se com a moral instituída secularmente.

Possivelmente as fotografias em que Mapplethorpe registra plantas em um movimento sexualmente sugestivo, podem provocar a olhares abertos à sexualidade um constrangimento tão intenso quanto o provocado por suas obras mais explícitas, propriedade essa que determina o caráter pornográfico de algo.

O simples fato de Mapplethorpe utilizar a nudez de modo transgressor, com certo teor agressivo, seria suficiente para despertar descontentamento por parte do público. Frequentemente, uma nudez que não se deixa envolver pelo véu do termo “artístico”, que não busca o refúgio na dissimulada proposta de um olhar mais puro e voltado a uma estética um tanto Platônica, por vezes caracterizadora do dito “nu artístico”. Annateresa Fabris (apud Santos e Santos, 2004), ao abordar a questão histórica da nudez aponta que:

A primeira função é, sem dúvida, a erótica, construção do olhar do espectador, que logo se reveste de atributos artísticos para poder ser exibida socialmente. (...) Graças à pose e a referências derivadas da pintura, o nu se torna aceitável socialmente. (FABRIS, 2004, p. 25)

Mapplethorpe não recorre a tais atributos, pelo contrário, sua obra parece não se subjugar a um disfarce para a exposição, permitindo-se percorrer diferentes olhares estéticos exibidos em obras distintas de um mesmo período. Se em um

---

imagem funde-se à do cão, criando um ser, no mínimo, bizarro. A obra de Rodrigo não será aprofundada nesta pesquisa, apenas foi mencionada com o intuito de exemplificar a questão mencionada.

momento sua obra é caracterizada pela agressividade, em outro rememora obras clássicas da Grécia Antiga.



Fig. 15 - Robert Mapplethorpe, Thomas. 1987.

Fotografia. (47.9 x 47.9 cm)



Fig 16 - Robert Mapplethorpe, Self Portrait, 1978.

Fotografia. (35.5 x 35.5cm.)

Tal atitude faz pensar sobre a intencionalidade do caráter abjeto das obras de Mapplethorpe. Não defendendo obviamente, uma ingenuidade do artista no momento em que revela sua obra pelo choque, mas sim, percebendo que em sua concepção sexual havia tanto o lugar para uma sexualidade marcada pelo agressivo, como uma tecida pelo aspecto mais lírico. Ambas as particularidades constituem uma esfera sexual, integrando-se e coabitando um mesmo espaço, como ocorre com grande parte da humanidade.

Mapplethorpe (...) acaba por lembrar à sociedade que o que ela vê na imagem nada mais é do que uma projeção de seu próprio olhar. Não há imagens belas, assim como não há imagens obscenas. A nudez da imagem, como diz Bernard Noël, nada mais faz do que desvestir nossos olhos, desvelando no corpo do outro aquilo que, em nosso olhar, é objetivo de nosso olhar. (FABRIS, 2004, p. 30)

Entretanto, o que parece conferir repulsa apenas às obras mais explícitas do artista é o fato de que nas imagens em que Mapplethorpe apresenta suas flores, o jogo espectral da obra com o espectador parece não ocorrer, pois não trata diretamente de pessoas, deste modo impossibilitando a identificação com os componentes da cena. Outra questão é a de que nas imagens que apresentam flores por um prisma sexual tácito, não sugerem um ato sexual, apenas aludem à associação da forma das flores em questão, às de genitais humanos.



Fig. 17 - Robert Mapplethorpe. Tulip, 1984. Fotografia.  
(40.6 x 50.8 cm)

A proposição de Didi-Huberman (1998) quando afirma que a obra que olhamos também acaba por nos olhar, parece aqui apreender o cerne da repulsa e atração existentes na obra de Mapplethorpe. Quando frente a uma obra do artista o espectador se remete à sua prática sexual e a seus desejos mais íntimos, este é convidado a uma nova situação proposta por um terceiro, neste caso, quase que tendo sua intimidade violada e observada por um estranho. Este observador, freqüentemente vê a necessidade de, frente a estas obras, sobretudo quando as observa em público, apresentar uma reação pujante, colocando em evidência sua postura.

Algumas das obras de Mapplethorpe, quando não atingem a repulsa por meio de práticas sexuais ditas não convencionais, rechaçadas pelas leis da moral vigente em nossa sociedade atingem no mínimo por uma atmosfera sádica, que parece provocar os instintos de defesa do observador, por sugerir atos em que o sexo é atrelado à dor.



Fig. 18 - Robert Mapplethorpe. Perfect Moment, 1988. Fotografia.  
(sem dimensões especificadas)

Na obra de Mapplethorpe que tocam a cultura S&M, por mais que as imagens abordem o prazer, a seleção de imagens e atos constituintes destas parece se propor a mostrar um prazer (aparentemente) mais incomum, marcado por relações em que dor e satisfação complementam-se. Não raro, nestas obras, o prazer é sugerido por um viés que se opõe às práticas sexuais compreendidas como convencionais. Destarte remete-se à história da pornografia e seus fins, que historicamente definiram-se muito mais como uma prática com propósitos políticos, do que assinalada por intenções propriamente sexuais.<sup>14</sup>

Evidentemente as obras de Mapplethorpe podem tocar estas fantasias citadas, que comportam em si uma certa propensão à ojeriza concomitante à atração, e, mais uma vez remeter à questão cultural tão determinante neste processo de aversão à suas obras. Uma vez que a civilização ocidental foi determinada pela moral religiosa imposta, responsável pela instauração de inúmeros preconceitos e por moldar posturas, esta cultura apresenta-se na atualidade sob o peso de atitudes previamente ditadas, sobretudo em relação ao sexo. Culturalmente foram estabelecidos desejos aceitáveis e rechaçáveis. Nestes, a obra de Mapplethorpe, sob o peso da cultura em questão, suscita o desprezo, sobretudo por ser contrário a uma conduta moral estabelecida há muito.

No momento em que estas obras estabelecem com o espectador o jogo proposto por Didi-Huberman, não apenas colocam em jogo dois atores –observados

---

<sup>14</sup> Lynn Hunt, citada anteriormente, quando aborda o processo de instauração das concepções pornográficas, coloca a pornografia como marcada significativamente por seu caráter de protesto, possuindo grande relevância nos processos políticos-sociais em momentos da história humana.

e observadores – mas ampliam esta rede situando este espectador dentro de uma dada sociedade e cultura. Didi-Huberman quando discute o caráter aurático das obras faz referência a Benjamin, que afirma:

Aurático seria o objeto, cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas *imagens*, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente. (1998, p. 149)

Partindo desta afirmação, pode-se vislumbrar um imaginário determinante nas significações acrescentadas às obras, no momento em que estas constituem-se dentro de uma esfera social, como condutas determinadas. Neste caso, a obra de Mapplethorpe atinge sua característica repulsiva por evocar imagens outras que previamente associam-se ao desprazer, por razões já anteriormente comentadas. “A produção de significados é um valor acrescentado ao real por uma projeção imaginária”, reforça o filósofo francês Clément Rosset (apud Fabris, p. 312), possibilitando uma maior compreensão da relevância de um imaginário coletivo na instauração do caráter repulsivo na obra de Mapplethorpe. Estas significações que constituem esta “obra do inconsciente” ocorrem devido a um circuito criado socialmente, em que gostos, opiniões, são incorporados naturalmente aos comportamentos humanos.

Por este prisma reforçam-se as atitudes frente às obras, uma vez que estas não são representações, o que seria (mesmo sob recusas) mais aceitável à sociedade. Tratam-se de registros de práticas sexuais verdadeiras. O fato de apresentarem possíveis situações reais surge quase como uma afronta ao público. Sua obra, de caráter provocativo, busca a afronta e alcança-a facilmente no momento em que abala uma estrutura que deveria ser sólida e a qual envolve sentimentos muito íntimos.

Quando Mapplethorpe vale-se da linguagem fotográfica para propor ao observador um olhar mais ousado sobre a sexualidade, acaba por afrontar e despertar, no mínimo, incômodo por parte da sociedade. No momento em que constitui suas obras de modo indiferente a uma exposição do belo tradicional, compreendido ainda por grande parte da sociedade como o fator primordial da verdadeira arte e, em outro momento, transforma esta linguagem, tão reconhecida

por sua utilização em registros de situações agradáveis, possibilitando quando olhados em outros momentos, o reviver destas sensações.

No entanto, no momento que esta sociedade ignora desejos e impulsos que não se apresentam dentro das condutas estabelecidas, instaura a incompreensão de uma possível beleza e do registro de uma situação prazerosa sugerida sob a ótica de Mapplethorpe, bem como impõe uma tarja preta à lente da câmera.

## 2. OLHARES SOBRE O “EROTISMO DOS OUTROS”.

A abordagem da sexualidade na contemporaneidade toca por vezes de modo incômodo em inúmeros aspectos que desejam ser ignorados por boa parte da sociedade. Ao apontar estes temas o artista faz com que o público, bem como o próprio artista, coloque-se não apenas na posição de espectadores, mas como seres atuantes no universo sexual.

Quando Alain Robbe-Grillet (*in* ABREU, 1996, p. 16) postula a célebre frase “a pornografia é o erotismo dos outros” sugere a postura moralista social e evidencia a preocupação do indivíduo em não ultrapassar os limites do moralmente aceito quanto ao tocante sexual. Neste sentido, as práticas sexuais não convencionais são observadas como pornográficas àquelas práticas às quais os indivíduos saudáveis não deveriam se entregar.

Ao nos colocarmos frente a obras que abordam estas possibilidades sexuais não convencionais, somos convidados e de certo modo inseridos inevitavelmente em um universo compreendido como pornográfico. Universo ao qual evitamos com veemência, sobretudo por ser a atitude correta de acordo com as regras morais.

Como já foi mencionado no princípio desta pesquisa, a obra de Didi-Huberman, “O que vemos, o que nos olha” (1998) parece dialogar de modo coerente com o presente estudo ao passo que discorre sobre o ato de ver e de, em pelo movimento que toma o sentido oposto, ser olhado pelo por este objeto ao qual entregamos o nosso sentido ótico.

Didi-Huberman, ao nos sugerir que a obra nos toca de modo a vemos pelo ato de fechar os olhos, aponta para o modo como a obra nos atinge e nos permite criar relações com nossa vida. “(...) devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui. (p.31, 1998)”

Neste sentido as obras que tocam a sexualidade fazem com que toquemos a nossa própria frente às imagens que os artistas nos propõem. E neste jogo estão

implicadas as contraditórias forças do impulso sexual, em sentido oposto ao da repressão sexual por meio da moral.

As obras de Robert Mapplethorpe ao transitarem por questões que se apresentam polêmicas, estas já inseridas em meio ao tema polêmico da sexualidade, abrem a discussão à olhares diferenciados sobre o sexo e suas particularidades.

Robert Mapplethorpe transpõe para sua obra suas práticas e desejos sexuais e as coloca frente ao público, sem o esperado pudor que envolve tal tema. Aborda esses assuntos por meio de suas imagens como se nos quisesse contar algo que desconhecemos ou que ainda tememos em conhecer, aceitar a existência.

Suas fotografias são registros de práticas sexuais incomuns aos padrões ditos aceitáveis da sexualidade. Todavia o que Mapplethorpe desejava era justamente ser tocado por um instante do ato sexual que não se mostrasse óbvio, mas que apreendesse em si a criatividade de mais uma ação humana.

Não era suficiente que alguém chegasse ao orgasmo – ele queria que o orgasmo fosse produzido por algum ato “criativo”, como por exemplo um cateter, ou uma agulha, introduzido no pênis. (MORRISROE, 1996, p. 170)

O desejo de chocar parece evidente em sua obra, (e Mapplethorpe compreendeu desde cedo o alto valor que atingia por meio do espetáculo), todavia a preocupação maior concentrava-se em abordar a sexualidade de modo amplo, intenso, sem ter que se submeter aos paradigmas morais. Destarte, não deixou de contemplar em sua investigação temas pertencentes à esfera sexual que não fossem vistos com bons olhos pelo público.

Ao exhibir o universo sado masoquista, homossexuais, desejos sexuais que aparentemente são incompreensíveis para boa parte da sociedade ou simplesmente por evidenciar o órgão sexual masculino em suas fotografias, Mapplethorpe afronta o público não apenas por tocar publicamente o tema melindroso, mas por tratar com naturalidade algo que parece exigir a vigilância moral e, destarte certa reprovação.

Bem como Mapplethorpe, inúmeros artistas abordaram em suas obras peculiaridades<sup>15</sup> do ato sexual, conferindo a estas um olhar contrário aos preconceitos colocados à sexualidade. As obras que serão abordadas apresentam aspectos da sexualidade que aparentemente são incomuns e que possivelmente despertariam indignação. Todavia estas obras abordam os aspectos em questão sem colocá-los de modo a parecerem temas a debater, questões a discutir.

Destarte o que o capítulo a seguir objetiva é estabelecer relações entre a obra de Robert Mapplethorpe e de artistas que lançaram olhares sobre a sexualidade, sobre aspectos aparentemente incomuns e os apresentaram com a naturalidade de um impulso inerente à raça humana. Entretanto, a própria abordagem sob este ponto de vista acaba por definir de modo muito claro, posição acerca destes temas.

O que observamos nestas obras é de certo modo uma defesa acerca da sexualidade como fonte de prazer, muito mais do que como conflito interno. O que vemos são abordagens da sexualidade que se propõe à liberdade ao passo que se expõe provocando a crítica, mas sem subjugar-se a regras determinadas pela moral.

## **2.1. A inscrição da sexualidade na corporeidade.**

Mário Perniola em seu ensaio sobre o real “A idiotice e o esplendor da arte atual”, afirmava corretamente o que parece constituir as premissas para a inserção de um novo paradigma da arte contemporânea, o qual diz respeito à questão da repulsa provocada por imagens produzidas na arte atual. Para Perniola “Quem só capta a abjeção na arte extrema, sem ver seu esplendor, fica prisioneiro de uma idéia ingênua do real.” (apud FABRIS e KERN, 2006, p. 317). Tal apontamento nos remete a uma significativa parcela de imagens que, por meio de um realismo a priori chocante, acabam por produzir nos espectadores asco e baixeza, aviltamento, como encontra-se a definição de abjeto no dicionário Aurélio.

---

<sup>15</sup> Utilizo o termo “peculiaridade” por tratarem-se de aspectos da sexualidade que não são considerados comuns, ou assumidos como praticados por significativa parte da sociedade.

Não é na contemporaneidade que a fealdade insere-se no âmbito artístico como uma característica aceitável, mas pelo contrário, na maioria dos casos reforçando a força e impacto das obras. Sabe-se que este propósito de adotar o feio nas pesquisas artísticas precede a Arte Contemporânea, surgindo em momentos anteriores da história da arte, nos quais o papel do artista na sociedade começa a modificar-se, não se limitando mais a um mero retratista e, em que a arte começa a compreender a necessidade de mudanças que acompanhem o espírito de seu tempo.

Quando Toulouse Lautrec<sup>16</sup>, por exemplo, coloca em suas telas mulheres reais, com características humanas e não idealizadas, explorando, sobretudo suas feições decadentes, propõe uma nova estética baseada na diferença e na representação do real. Nesta representação, feio e belo distinguem-se e imbricam-se posteriormente, para então estabelecer uma estética voltada para a exaltação das condições autenticamente humanas, valorizando o ser em sua condição real.

Não apenas Toulouse é responsável por essa mudança nas bases estéticas (mesmo que o modernismo tenha sido marcado muito mais por investigações formais) os inúmeros artistas verificam nas transformações temporais de suas sociedades, os novos caminhos a serem dados à produção artística. Fato este que se comprova no presente momento.

De acordo com Marc Jimenez (1999), cada época inventa sua modernidade, buscando um futuro capaz de libertá-la da rotina e do peso dos tempos presentes. Deste modo, os artistas, influenciados pelas mudanças de sua época, apresentam sua visão de mundo através de sua arte. Convidam-nos a outras possibilidades de olhares antes aparentemente inacessíveis.

A estética atual parece conferida, sobretudo pela utilização de temas que buscam tocar o espectador, mais do que propriamente por uma visão *gestáltica*, por exemplo. Quando uma obra compreendida como bizarra e distante dos padrões de beleza tradicionais desperta o encantamento do espectador, sugere não apenas que o gosto é definido muitas vezes por tocar sensivelmente alguém, como indica que a atualidade é marcada por uma nova poética de criação destas obras.

---

<sup>16</sup> Giulio Carlo Argan aponta em sua obra “Arte Moderna” as transformações ocorridas na esfera artística decorrentes das concepções modernistas, marcadas sobretudo por desejos de renovação no âmbito estético.

Esta poética diz respeito também à consciência crítica da arte em relação a um momento histórico-social, marcado pela fealdade de acontecimentos na esfera social e que por sua vez, impulsionam a investigação artística de modo coerente com o que a sensibilidade capta e alia ao intelecto.

Comumente ocorre certa resistência dos espectadores em relação à aceitação de obras que possuem na exploração de aspectos da realidade, na abjeção, o cerne de suas propostas. Frequentemente este público é marcado por desconhecimento acerca da arte e arraigado a preconceitos instituídos pelos já comentados padrões tradicionais.

Estas questões possivelmente sejam o motivo do distanciamento do público em relação à arte contemporânea, que ainda procura no belo tradicional as razões para a experiência artística. Deste modo, verifica-se a estética tradicional como uma das principais vias que anulam o acesso à compreensão e aceitação da arte contemporânea.

Fernando Cocchiarale (2006) assinala as mudanças da arte e sua estreita relação com a sociedade contemporânea quando aponta:

(...) um dos grandes obstáculos da arte contemporânea é o fato dela ter-se tornado parecida demais com a vida. É como se, num processo de integração entre arte e vida, a arte tivesse doado tanto sangue para a estetização da vida que ela se desestetizou. (COCCHIARALE, 2006, p. 39)

Esta constatação, de que o mundo atual se tornou aterrorizante o bastante para transformar uma arte marcada pela exaltação da beleza em algo tomado pelo horror do real, sugere também certa coragem e bom senso em assumir a fealdade social e a parte que cabe a cada um na constituição desta.

De modo coerente, a Arte Contemporânea acaba não apenas por apontar tais questões, como percebe a necessidade de renovação em toda estrutura da produção artística, em que certamente há uma mudança (não originada, mas instaurada por ela) nos materiais utilizados para a criação. Deste modo torna-se freqüente a utilização ou sugestão de fluídos corporais, tais como urina, fezes e esperma.

Tais utilizações de fluídos corporais como materiais plásticos que aparentemente abandonam seu contexto de origem, nos remetem a questões de convenções sociais, em que se espera, por exemplo, que urina e fezes sejam compreendidas apenas como excreções do corpo, devendo provocar sensações de asco.

Não podemos falar facilmente dessas coisas que não são *nada* por si mesmas. Elas se manifestam, entretanto, freqüentemente com uma força sensível, inexistente nas coisas inertes que só nos atingem por suas qualidades objetivas. Como dizer que não é *nada* essa coisa fétida? Mas se protestamos, é porque, humilhados, nos recusamos ver. Acreditamos que uma dejeção nos enoja pelo mau cheiro. Será que federia se, antes, ela não tivesse se tornado o objeto de nosso nojo? Parece que esquecemos depressa o trabalho que é comunicar aos nossos filhos as aversões que nos constituem, que fizeram de nós seres humanos. Eles podem não gostar de um alimento que recusam. Mas devemos lhes ensinar por gestos e, se preciso for, pela violência, a estranha aberração que é o nojo, que nos toca a ponto mesmo de nos fazer perder o controle e cuja transmissão data dos *primeiros homens*, continuando através de inumeráveis gerações de crianças repreendidas. (BATAILLE, 1987, p. 55)

A citação acima nos leva a compreensão da construção de concepções e relações que se estabelecem acerca das nossas funções naturais e vitais e de como, por muito tais concepções internalizadas são repassadas por gerações sem que nos demos conta de suas origens. Dentro desta perspectiva, compreende-se com maior clareza as relações dos excrementos do corpo com a ojeriza provocada sobre as pessoas.

Para o sexo, sua atividade, já cercada por inúmeros interditos, a associação do prazer sexual por meio de relações com excrementos parece ser ainda mais incompreensível, posto que se trate de temas que de antemão, já são analisados sob olhares inquisidores. Deste modo, a obtenção do prazer por meio do contato com excrementos além da mera incompreensão gerada, ainda parece atingir com intensidade uma dupla condenação, como se representasse um dos maiores exemplos de anormalidade.

Patrícia Morrisroe (1996) nos comenta na biografia de Mapplethorpe seu fascínio pela prática, conhecida como “Chuva Dourada” e cientificamente denominada Urofilia, que consiste no ato de urinar sobre o parceiro e também sua predileção pela prática da Coprofilia – excitação pelo contato com as fezes do parceiro. O que aparentemente foge aos costumes tradicionais da prática sexual, para Mapplethorpe despontava (apesar da existência destas práticas há muito

tempo nas civilizações) em meados da década de 70 e 80 como um meio de obtenção de prazer.

Um exemplo desta prática pode ser visto na obra Jim e Tom Sausalito de Mapplethorpe. Trata-se de um tríptico com umas de suas fotografias mais rechaçadas pela opinião pública contendo a imagem de dois homens, em trajes tipicamente sado masoquistas, em que um destes aparece urinando frente à boca do outro. Estas fotografias são integrantes do Portfólio X, uma de suas séries mais polêmicas.



Fig. 19 - Robert Mapplethorpe. Jim e Tom, Sausalito, 1977-1978. *Fotografia* (40,6 x 50,8 cm)

Certamente o furor causado pela fotografia não se limitou ao fato de jorrar urina do pênis de um dos modelos, todavia a composição se configura partindo deste ato, em que a posição do receptor, ajoelhado frente ao sujeito que expele o líquido, este por sua vez com as pernas flexionadas para frente a fim de lançar o líquido à boca do outro, estabelecem movimentos que acabam por instituir a urina como ponto determinante da composição.

O propósito da abordagem da obra “Jim e Tom, Sausalito” destina-se mais ao fato de, por abranger em si inúmeras das questões sexuais trabalhadas por Mapplethorpe, permitir compreender por meio da abordagem da sexualidade como se davam as transformações de uma determinada época. Deste modo visa-se observar comportamentos e características estéticas de determinados grupos que tiveram como base para seu surgimento o mote sexual.

Evidentemente, se o objetivo do presente capítulo se propõe a investigar aspectos da sexualidade abordados na obra de Mapplethorpe e olhares distintos

apresentados sobre o mesmo tema por outros artistas contemporâneos, parece fundamental observar o momento social em que Mapplethorpe desenvolveu sua obra, sobretudo por se tratar de um momento de intensas transformações na esfera sexual.

A obra em questão nos permite pensar pontos intrínsecos à sexualidade, que a priori parecem não estabelecer relações com ela, sugerindo que o ato sexual vai muito além da mera concupiscência, existente nela. E é justamente este o ponto que procura aqui ser discutido: a sexualidade, suas relações políticas, sociais, religiosas e demais analogias que se apresentem à discussão, bem como o peso das interdições colocadas sobre as práticas sexuais.

“Jim e Tom, Sausalito” acaba por apreender em si uma série de características que denotam um momento de intensas transformações na sociedade da década de 70. A atmosfera recôndita em que se encontram os dois modelos acaba por remeter aos locais destinados a práticas sexuais não-tradicionais que despontam neste período. Marcados por redutos um tanto ocultos, reafirmando o caráter de submundo – que parece neste período ter tornado-se de certa maneira algo exaltado - estes locais acabaram reconhecidos por promover práticas sexuais liberais.

O que a princípio mostrava-se como uma necessidade – refugiar-se em locais obscuros para satisfazer desejos – acabou por conferir a tais ambientes características interessantes ao sexo (quando não mais era necessário se esconder).

Além da ambientação da fotografia, apresenta-se como características das transformações deste período a questão da homossexualidade não mais ocultada e disfarçada, mas em inúmeros momentos afirmada e exaltada. Quando um artista renomado (mesmo que sob o rechaço da sociedade) utiliza com naturalidade a homossexualidade como ponto de destaque de seu trabalho, certamente acaba por impor o olhar e conseqüentemente a discussão em torno do assunto.

Talvez este seja um dos fatores que fazem de Mapplethorpe um artista tão significativo quando se aborda a sexualidade na arte, o fato de que por mais desprezado e agredido que tenha sido por suas imagens, promoveu a discussão em

torno do assunto, dando voz aos que não se encontram inseridos nos padrões ditos “normais”.

As célebres roupas de couro vestidas por Jim e Tom definem o grupo que toma conta de boates neste período, conhecido como grupos Leather, que acabam por definir este perfil gay masculino marcado pela virilidade. Esta questão é abordada por Charles Winick, em *Unissexo* (1972) em que comenta o surgimento de grupos distintos, definidos pelo modo de vestir e, sobretudo pelas boates e músicas que ouviam. Ainda reforçado por Baudrillard, compreende-se a relevância do corpo, da sua sexualidade denotada por meio dos signos que ele apresenta identidades e concepções que buscam se afirmar.

O “estatuto do corpo”, recorda-nos Baudrillard, é “um facto da cultura”, e é através dele que toda a sociedade se reflecte e se simboliza, porque “o modo de organização da relação com as coisas é o das relações sociais”. (BRAUNSTEISN e PEPIN, 1999, p. 140)

Este corpo que se utiliza de apetrechos e signos para falar sobre sua sexualidade, que se movimenta seguindo ideologias e buscando o refúgio em grupos análogos, cria-se em meio a uma determinada cultura e, por sua vez, transforma-a, cria nela seu espaço e sua voz e nos mostra também os espaço que lhe é concedido pela sociedade da qual é integrante.

Ainda em “Jim e Tom, Sausalito” encontramos outro tabu de nossa sociedade, o qual diz respeito à prática de sexo oral. Esta, por mais praticada que seja, ainda possui em torno de si uma gama de preconceitos, seja pela associação à falta de higiene, ou por ser concebido como um ato de submissão.

Bataille, quando comenta a possível abjeção contida no ato sexual (e a compara com o horror que temos dos cadáveres devido a seu carácter putrefato), faz referência á essa falta de higiene a qual nos remetemos quando pensamos aspectos determinados da atividade sexual:

O horror que temos aos cadáveres se parece com o que sentimos diante das dejeções alvinas de origem humana. Esta aproximação tem sua razão de ser, visto que temos um horror semelhante aos aspectos da sensualidade que qualificamos de obscenas. Os condutos sexuais evacuem dejeções; nós os qualificamos de “partes pudentas”, e a eles associamos o orifício anal. (BATAILLE, 1987, p. 54)

Na segunda hipótese, a qual faz referência à questão da submissão, a fotografia torna-se ainda mais impactante pelo fato da submissão se dar com um homem, ao contrário do instaurado culturalmente, em que as mulheres assumem o papel de submissas. Neste caso é reforçado o homossexualismo masculino na concepção preconceituosa e arquetípica em que o homem despe-se de sua virilidade e dominância para tornar-se tão passivo quanto uma mulher deveria ser.

Tal questão é comentada por Michel Foucault em “História da Sexualidade II” (1990), em que se percebe com clareza no estudo que faz sobre a sexualidade na Grécia Antiga, onde o homossexualismo era uma prática comum, concebido nesta civilização com fins pedagógicos, mas que, todavia o sujeito passivo adulto era visto de modo desprezível. A relação homossexual saudável ocorreria como um ato educativo em que o homem mais velho serviria como mestre a seu jovem aprendiz.

A questão da homossexualidade será abordada no decorrer da pesquisa, posto que a priori parecesse interessante abordar anteriormente o surgimento destes novos comportamentos e estilos aos quais o dado subcapítulo se propõe. Todavia, como neste momento de transformações mostra-se relevante a questão homossexual, esta não será ignorada, apenas será aprofundada no decorrer da investigação.

Mapplethorpe teve como influência a obra de Tom da Finlândia<sup>17</sup>, que tem sua obra reconhecida pela investigação do universo homoerótico em sua condição clichê. Tom nos mostra com clareza os aspectos aqui comentados, também abordados por Mapplethorpe em sua obra, os quais representam uma cultura homoerótica estabelecida, que literalmente “saiu do armário” na década de 80.

Seus desenhos e litografias são freqüentemente marcados pela representação de homens, viris e robustos e na maior parte das imagens aparecem vestidos com roupas militares, de operários e demais figurinos que remetam a homens másculos. E é justamente este o ponto primordial desta cultura que surge: um homem gay, que não necessariamente apresenta-se efeminado<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Seu nome verdadeiro era Touko Laaksonen.

<sup>18</sup> Neste período surge a célebre música do grupo Village People “Macho, Macho, Man” que demonstra com clareza um novo perfil do homossexual masculino e acaba por tornar-se um hino do movimento gay. “*Você pode*



Fig. 20 - Tom da Finlândia, Sem título, 1982.  
Litografia. (33 x 24.2 cm)



Fig. 21 - Tom da Finlândia, Sem título. 1985.  
Litografia. (29.2 x 20.3 cm)

Pela obra de Tom da Finlândia percorrem homossexuais masculinos marcados pela exaltação de suas virilidades. Como Tom cresceu em uma comunidade rústica em sua terra natal, a Finlândia, a presença de fazendeiros e lenhadores era comum em sua rotina. Deste modo, descoberto seu desejo homossexual, Tom não somente percebeu nestes homens robustos e um tanto brutos um fetiche, como também acabou por transpô-lo para sua arte.

Seus desenhos e litografias são registros de práticas de abordagem de conquista comuns ao universo gay, todavia não se percebe com precisão os sujeitos ditos passivos e ativos presentes nas cenas representadas por Tom. Trata-se de homens em que é perceptível uma exaltação da masculinidade evidenciada em corpos musculosos em paralelo a trejeitos compreendidos como pertencentes à características do universo *gay*.

Estas cenas também acabam por nos confirmar muitas vezes a necessidade destas práticas sexuais se darem em lugares recônditos, como estábulos ou em meio à vegetação. É possível que isto venha a confirmar não apenas um determinado gosto por estes locais, mas também nos leve à compreensão de como se dão estas práticas, que tendo como atores homens marcados por sua virilidade,

---

*dizer para um macho que ele anda meio reboativo, que suas camisas e roupitchas de couro São meio caretinhas... mas sacolejando o seu corpão, ele é um rei!"* ([http://village\\_people.hipermusicas.com/macho\\_man](http://village_people.hipermusicas.com/macho_man))

exemplos de masculinidade diante de uma sociedade, entregavam-se a seus desejos homossexuais.

Neste período – e na obra de Tom isto é perceptível – surgem figuras clichês referentes ao universo homoerótico, marcados por personagens que são identificados como exemplos de masculinidade. Policiais, marinheiros, motoqueiros, freqüentemente acompanhados de símbolos que são associados ao universo masculino como botas, roupas de couro, chapéus e, um dos elementos mais marcantes – o bigode – acabam por definir um novo modelo de homossexual masculino.

De acordo com José Carlos Barcellos quando faz um estudo acerca deste modelo de ideal masculino, encontra na modernidade sua raiz e seus princípios, os quais estariam ligados à relação íntima entre corpo e espírito, de modo que a exaltação física pudesse denotar aspectos relacionados à valores morais, ideais cívicos e nacionalismo.

Seguindo esta concepção ficaria de certo modo claro os personagens presentes na obra de Tom da Finlândia e a construção deste imaginário homoerótico. Outro ponto que parece fundamental a ser observado na obra de Tom da Finlândia diz respeito à constante ênfase dada em suas obras ao elemento fálico sobressalente. Este, não apenas por apresentar-se com volume significativo, mas também por aparecer como um elemento dotado de força e vitalidade.

Freqüentemente o elemento fálico apresenta-se em suas obras sob as calças de couro, ou uniformes de oficial, mas o volume do pênis, bem como o volume sugerido pelos demais músculos das personagens, é salientado pelo jogo de luz e sombra de modo que parece quase a romper o tecido da roupa, impulsionado pelo sangue que o eleva com vigor.

A ereção evidente é como que mais um código que constitui o jogo da conquista, esta aliada ao processo gestual e silencioso que parece tão comum nestas situações.

(...) a cultura *gay* afirma-se por um estar-aí que veicula-se preferencialmente em códigos gestuais e visuais que dispensam longos discursos, justificações ou argumentações elaboradas: um olhar, um toque, um gesto, um pequeno sinal e tudo está dito. (BARCELLOS, 2002, p. 129)

Frequentemente estes gestos são compreendidos pela sociedade como marcados por determinada feminilidade, o que parece caminhar em sentido oposto ao padrão homossexual marcado por sua virilidade mencionado anteriormente. O que parece ocorrer é a criação de padrões nos quais devem ser adequados os desejos sexuais. Estes padrões delimitariam normas e condutas que definiriam de modo quase imperativo como se portariam pessoas com determinados impulsos e práticas sexuais, como se estas fossem possíveis de se restringir a um único padrão, ignorando-se entre outras questões aspectos culturais.

Barcellos comenta que:

(...) é preciso ter em mente que a diversidade de desejos, identidades e práticas homoeróticas é muito grande. Por isso mesmo, não se pode ter a pretensão de situá-los num espaço ou num tempo homogêneos. Pelo contrário, para captar este amplo espectro em suas diferentes configurações, é preciso respeitar a especificidade dos tempos, espaços e articulações das experiências histórico-culturais do homoerotismo. (BARCELLOS, 2002, p. 130)

Destarte parece aqui interessante sugerir um paralelo entre a obra de Tom da Finlândia e da dupla Pierre et Gilles, por se tratarem de obras que estabelecem um diálogo entre suas propostas, contudo parecendo servir-se de símbolos comuns sob olhares distintos.

Nas fotografias de Pierre et Gilles também são comuns a presença de personagens marcados por elementos simbólicos do universo masculino. Bem como nas obras de Tom da Finlândia, percebemos marinheiros, *cowboys*, heróis mitológicos e até mesmo jogadores de futebol; todos os arquétipos que remetem à masculinidade.

Suas obras são marcadas por uma atmosfera altamente estetizada, lembrando coloridos comerciais e vídeo-clipes, deste modo colocando claramente desde o primeiro olhar sua referência à cultura pop. Ao contrário das obras de Tom da Finlândia, as imagens não são representações das práticas sexuais de determinado grupo. A construção cenográfica, os modelos selecionados, os adereços coloridos e a iluminação inebriante criam um universo de glamour para o espetáculo que tem como eixo a sexualidade e, como ênfase a homossexualidade.

A presença destes arquétipos, que acabaram tornando-se clichês do universo homoerótico com o passar dos anos, nas fotografias de Pierre et Gilles ganham

outro olhar que não a mera afirmação da existência destes grupos (e aqui parece confirmar-se a citação anterior de Barcellos). Pierre e Gilles colocam em evidência a constituição destes clichês, lançam o olhar sobre esses padrões que foram estabelecidos e definidos por uma sociedade.

Não se pode ignorar a relevância da sociedade heterossexual no estabelecimento destes clichês, que evidentemente carregam consigo uma certa dose de preconceitos e acabam por determinar paradigmas dos processos de sexualidade.

O processo de heterossexualização do desejo ocorre através da veiculação de normas que, como elos de uma cadeia de significação, procuram regular, delinear, delimitar a forma de percepção do corpo, impelindo o indivíduo a um processo identificatório que se caracteriza por obedecer a uma dinâmica reinterativa e restritiva. Isto implica dizer que o processo para a materialização do corpo, ou seja, seu ingresso para o domínio do simbólico, estrutura-se a partir do repúdio a certas formas de identidade e desejo. (BUTLER, 1993, p. 166)

Não por acaso determinadas figuras da esfera gay são envoltas por uma atmosfera que parece ancorada em uma vertente cômica, o que não as torna menos oprimidas pelo preconceito, mas que parece ocultar uma repressão. Isto é evidenciado pelo humor cáustico com que Pierre et Gilles apresentam os personagens (neste caso modelos) em meio a flores, céus azuis surreais repletos de nuvens que parecem saídas de histórias infantis e, sobretudo, personagens envoltos por uma luz que parece conferir-lhes uma sacralidade artificial como se esta fosse proveniente diretamente da mão divina.



Fig. 22 - Pierre et Gilles. Lê Petit Jardinier. Fotografia, 1996. (123 x 103 cm)

Fig. 23- Pierre et Gilles. La tentation d' Adam. Fotografia, 1993. (sem dimensões especificadas)

É fato que um dos temas comuns ao trabalho destes dois artistas também se refere à religião, contudo esta também sob este olhar crítico que parece apontar para um mundo que se pôs a idolatrar seus deuses, ídolos, conferindo-lhes uma aura de santidade que parece possuir frequentemente estreitas relações com os sistemas de consumo.

De acordo com a concepção de Jean Baudrillard (1995) acerca da estética na contemporaneidade, esta possuiria relação direta com o sistema de consumo. Esta estética estaria pautada em um sistema de signos construídos sob o desejo acerca de bens de consumo. Em outras palavras, determinados signos seriam responsáveis pela aura mágica lançada sob produtos e marcas. Destarte, estes signos, sempre que colocados em jogo, funcionariam como um dispositivo responsável pelo “encantamento” conferido ao produto, que por sua vez estaria associado com a obtenção de elementos necessários para alcançar a felicidade.

Nas obras em questão estes aspectos aparecem de modo irônico, em que o excesso destes signos que remetem à felicidade, criam uma situação marcada pela artificialidade da perfeição idealizada. Os rostos perfeitos (cuidadosamente selecionado) dos modelos, seu gestual cênico e calculado, o local paradisíaco em que se dá a cena acaba por inquietar o espectador que, aos poucos é levado a desconfiar da aparente intencionalidade meramente estética das obras.

Os rostos dos modelos são freqüentemente marcados por expressões que lhes aparentam figuras frágeis, românticas. Isto imerso em um universo juvenil que remete a olhares e aos encantamentos das primeiras paixões. Todavia, sabemos que estas expressões facilmente são associadas a características homossexuais, posto que vivessem em uma sociedade que pouco compreende demonstrações de sensibilidade masculina.

Este misto de inocência e concupiscência presente na postura e feições apresentadas pelos modelos que compõem a cena, como mais um dos aspectos comuns do desejo sexual, habita amiúde as fantasias de muitos homossexuais masculinos. Estes comportamentos, aliados ao bucólico ideal de “um amor e uma cabana”, flores e raios de sol, soam como saídos de preces da menina mais romântica ou do homossexual mais sensível.

Mas mais do que habitar as fantasias, estas imagens acabam por fazer parte de questões instituídas como pertencentes aos anseios homossexuais, onde já não se compreende mais se estes desejos começaram a vigorar porque realmente eram comuns nos aspectos homossexuais, ou se foram criados e instituídos como padrões do comportamento homossexual por serem associados ao excesso de feminilidade.

Neste sentido, retornamos à questão da postura de um homossexual masculino que não necessariamente encaixa-se nas características determinadas como pertencentes à esfera homossexual.

(...) não é possível falar sobre ou conceptualizar “sexualidades”, “desejo”, ou “identidades sexuais” somente no plano do abstrato uma vez que “nossos corpos são sempre corpos no mundo, e no mundo em que vivemos nossos corpos estão sempre expostos a algum tipo de leitura que os dividem em termos de gênero. Por isso se materializam como corpos sexuais [por um contexto político-histórico-social específico]”. (SANTOS, 2002, p. 201)

Se observarmos os contextos histórico-sociais em que foram produzidas as pesquisas citadas anteriormente, de Pierre et Gilles e Tom da Finlândia perceberemos a construção muito mais de padrões determinados por uma sociedade que parece observar de fora, do que propriamente de grupos propriamente definidos por uma gama de características comuns.

Não se pode negar a existência de sujeitos que parecem ajustar-se nos “moldes” citados, tanto no que compreende ao homossexual efeminado e romântico, quanto no que se refere ao homossexual marcado por sua conduta veementemente masculina. Todavia, ao deter-se em características comportamentais com o intuito de determinar padrões e grupos, acabamos por, de modo quase automático e imperceptível, delimitar fronteiras e estabelecer teorias quase normativas.

Destarte surge a necessidade de se pertencer a um grupo, bem como a sociedade sente-se comprometida em situar cada pessoa em determinada facção, não compreendendo deste modo a possibilidade da existência de identidades que colocam-se totalmente alheias à qualquer tipo de divisão. A individualidade não chega a ser compreendida em sua dimensão real e a generalização de identidades, enquanto pertencentes a limites definidos por suas características comuns, induz ao

preconceito ao passo que qualquer desvio destes limites desperta olhares de estranhamento.

Pré-conceituar indivíduos e ações parece característica de nossa sociedade, seja sob o intuito de estabelecer sistemas de organização, seja pela ilusória intenção de melhor compreender questões sociais. Entretanto este impulso habitual de classificar coisas e pessoas de certo modo constitui-se muito mais por um caráter excludente do que propriamente includente, como se acredita.

Neste sentido, o surgimento de grupos que a priori tinham como origem comum seus interesses sexuais e que acabaram caracterizando-se pela busca de uma identidade que visava o reconhecimento, por vezes sugere o questionamento acerca da conquista de uma verdadeira aceitação.

Na intenção de alcançar uma suposta liberdade de comportamento sexual estes grupos por vezes deixam a sensação de ter erigido muros e alicerçado o preconceito quanto a suas condutas. O que parece discutível neste sentido são os meios que foram utilizados para buscar a almejada liberdade, que acabaram constituindo-se por meio da exaltação da diferença e do ensejo de provocação, mesmo que esta não fosse assumida. Por outro lado, observa-se que as vozes destes grupos só puderam ser ouvidas quando se colocaram aos brados, quando se evidenciaram.

Na atualidade os reflexos deixados pelo estabelecimento de tais grupos parecem ressaltar olhares preconceituosos acerca de práticas sexuais ditas incomuns e do público praticante. Ainda aparece reforçado o grande preconceito quanto à homossexualidade, conceituando-a cada vez mais como uma questão que possui base sexual e desprovendo-a cada vez mais de possibilidade de origens afetivas.

## 2.2. Olhares sobre a sexualidade ou olhares homossexuais.

Compreende-se de maneira quase universal a homossexualidade como a realização de práticas sexuais com indivíduos de mesmo sexo. Neste caso sendo ignorada a possibilidade de uma relação entre um casal homossexual pautado nos mesmos sentidos possíveis para o início de uma relação heterossexual, em que se compreende a relevância de aspectos como afetividade e afinidade para que uma relação se torne algo além de um mero flerte.

Ainda recorrendo a Pierre et Gilles em uma de suas obras vemos dois homens se beijando de modo sutil e romântico, somos levados a um olhar que questiona a relação homossexual tendo como base apenas o aspecto sexual. Na cena em questão, os dois modelos, em meio à luz do luar que os toca tão sutilmente quanto o entrelaçamento dos braços que se envolvem, sugerem um momento íntimo em que o afeto parece comandar a situação.

Não se vêem atitudes enérgicas envoltas pela lascívia, tampouco o beijo que começa a se dar é marcado por línguas (as quais poderiam despertar referências ao sexo). As bocas começam a se tocar suavemente e mesmo que a cena possa vir a sugerir a continuidade por meio do ato sexual, este não pareceria um ato desprovido de afeto.



Fig. 24 - Pierre ete Gilles, Les amoureux, 1998. Fotografia  
(sem dimensões especificadas)

Contudo, o fato da cena em questão dar-se entre dois homens já poderia ser simplesmente um aspecto definidor de uma constatação de que, o ato remete a questões sexuais. Possivelmente seriam observados mais atentamente pontos como a camisa entreaberta, a posição da perna do personagem de branco cobrindo a do outro rapaz, possivelmente a luz noturna, bem como as plantas que compõem o cenário possuiriam outra conotação.

Não se está aqui negando a possibilidade de que a imagem possa conter em si realmente uma intenção mais erótica e com intencionalidade sexual, entretanto o que se pretende tocar é o fato de que é comum a referência a aspectos sexuais tomados apenas pelo fator da homossexualidade presente. Talvez, substituídos os personagens da fotografia por um homem e uma mulher, fosse possível observar indícios de afetividade no ato.

Quando Bataille (1987) comenta a questão dos interditos, de forças contrárias aos impulsos sexuais, observamos em sua fala a instauração de preconceitos oriundos destes interditos. A homossexualidade parece sofrer o peso do preconceito ao passo que se abre à transgressão de inúmeros interditos, afirmando-se ainda mais como uma questão que possui como base o sexo.

Bataille (p. 200, 1987) afirma que “O interdito, sendo de natureza sexual, acentuou, de acordo com a aparência, o valor sexual do seu objeto. Ou melhor, deu um valor *erótico* a esse objeto”. Neste sentido, o termo homoerótico pareceria mais claro, posto que se pauta na homossexualidade, marcada por inúmeros interditos e, seguindo a concepção de Bataille, conseqüentemente erótica.

Neste sentido, a fotografia em questão poderia constituir-se em uma fotografia erótica, muito mais do que afetiva, possivelmente pela exaltação dos interditos oriundos da homossexualidade. Observamos de antemão o que se tende a concluir como uma transgressão, que é o fato de apresentar-se abertamente, ao público, um ato homossexual. Observamos o interdito e, por meio dele, possivelmente concluimos a carga erótica.

Em se tratando da questão da afetividade nos relacionamentos homossexuais, uma fotografia de Mapplethorpe se destaca para esta discussão.

Trata-se de “A Fleeting Tender Moment” em que dois homens encontram-se abraçados, como se demonstrassem grande afetividade devido à maneira calorosa com que entrelaçam os braços, que unem seus corpos. Não se sabe se são amigos, irmãos ou namorados, mas a pouca freqüência com que observam cenas deste tipo ocorrendo entre homens, acaba sugerindo que é mais provável que se trate de um casal, do que de uma demonstração de afeto entre parentes ou amigos.

A imagem em questão foi citada devido a uma possível associação que alguns olhares possam ter sobre esta, tornando-a uma imagem com conteúdo erótico. Tal afirmação se dá sem evidentemente sugerir uma generalização, todavia não parece infundado visto a questão que discutimos anteriormente, a qual diz respeito ao afeto entre homossexuais. Parece confirmar-se a suposição de que a imagem de dois homens se tocando ainda acaba por aludir ao ato sexual, mesmo quando não há evidência alguma de sexo.



Fig. 25 - Robert Mapplethorpe. Embrace. 1982. Fotografia.

(sem dimensões especificadas)

Quando se trata da obra de Robert Mapplethorpe, tão reconhecida por seu caráter significativamente erótico, torna-se ainda mais difícil alguma possibilidade de observação de atos de afeto e não de necessariamente sexuais. Por mais que tenhamos conhecimento acerca de obras de Mapplethorpe que abordam questões outras que não a da sexualidade, sabemos que o artista tornou-se reconhecido sobretudo por suas obras em que a sexualidade é apresentada de modo intenso,

frequentemente impactante e direto. E é justamente desta série de fotografias que o presente estudo se utiliza para discussão.

Neste sentido, a obra de Mapplethorpe, tanto por este se tratar de um fotógrafo homossexual, como por constituir-se de fotografias marcadas por uma sexualidade um tanto chocante acaba por enfatizar o aspecto sexual das relações homossexuais, mesmo que sua obra não se concentre na ênfase à homossexualidade.

A descoberta da homossexualidade de Mapplethorpe em meio a sua conturbada adolescência, marcada pela cobrança e desejo pessoal de igualar-se ao irmão Richard, deu-se de modo arrasador visto que pertencia a uma família de moral ilibada, que seguia categoricamente os ensinamentos cristãos.

Como já foi comentado em capítulo anterior, Harry, pai de Mapplethorpe, sempre buscou no filho mais novo o reflexo de seu outro filho, Richard, considerado um menino reconhecido por sua beleza, virilidade e demais atributos que o constituiriam um belo modelo de masculinidade. Por mais que Robert tenha, até determinado período de sua vida, tentado seguir os passos de Richard, não conseguiu deter sua homossexualidade a qual, uma vez descoberta, despontou contundentemente tornando-se base para suas novas condutas.

Mapplethorpe não era apenas um fotógrafo conhecido por suas fotos chocantes, mas um artista que fazia de seu estilo de vida o motor de sua produção artística, do mesmo modo que em movimento inverso, dava seguimento à sua rotina boêmia e inseqüente em razão da arte.

Algo surpreendente ao considerar a homossexualidade de Mapplethorpe, é o fato de que mesmo após longo tempo de uma fama criada sobre o estigma de fotógrafo homossexual e por sua produção erótico-pornográfica, o artista possuía como um de seus maiores temores a possibilidade de que seus pais viessem saber destes fatos.

Tal temor representa, ao contrário do que se estabelece a priori como o perfil de Mapplethorpe, um homem que por trás de fotografias consideradas obscenas,

com significativo teor sexual, demonstra-se temeroso da represália de seus pais, aparentes responsáveis por seus conflitos internos.

A homossexualidade em suas fotografias aparece como mais um viés da sexualidade, não enfatizando e tampouco ignorando-a, apenas utilizada como extensão dentro de sua proposta artística. Talvez por esta razão a homossexualidade em seu trabalho apareça freqüentemente como pano de fundo para questões mais polêmicas do sexo. A sexualidade em si permanece como o ponto capital de sua obra, não reduzindo desta forma seu trabalho a uma investigação acerca de um ou outro aspecto determinado do sexo.

Na obra de Mapplethorpe vemos uma homossexualidade muito mais marcada por sua sugestão, do que propriamente por sua ênfase. O mero fato de um fotógrafo masculino se ater à produção de fotografias em que a grande maioria dos modelos é do sexo masculino, já seria o bastante para render-lhe o título de fotógrafo gay. Todavia, assumida sua identidade homossexual, o homoerotismo de suas fotografias reforça-se em aspectos de seus modelos que estabelecem relações com características que remetem ao homossexualismo, como as poses.



Fig. 26-Robert Mapplethorpe.Ken and Tyler,  
Fotografia,1985. (59.4 x 49.7 cm)

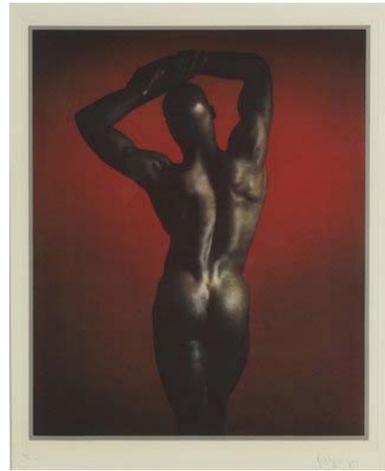


Fig. 27- Robert Mapplethorpe. *Sem título #1*,  
Fotografia, 1985. (48.2 x 38.6 cm)

As imagens anteriores são exemplos do que é comentado a respeito da pose. Não se percebe, a priori, a homossexualidade, a pose acaba por conduzir a constatação de um ato feminino. Em “Ken and Tyler”, o *punctum*, citado por Roland Barthes (1980) parece se dar não por meio de um ponto definido e concreto, mas efetivamente pelas poses. Não se percebe em um primeiro olhar que se trata de dois homens. Os pés, delicadamente tocando a superfície, completando-se com as pernas nuas que se alongam levemente, sugerem características associáveis ao sexo feminino.

Em um segundo momento, após a constatação de que se tratam de dois homens, nus, quase se tocando, remete-se rapidamente ao sexo e a homossexualidade. Ambas as imagens, “Ken e Tyler” e “Sem título #1”, são marcadas por poses um tanto efeminadas, o que lhes confere o caráter homossexual.

Para Barthes, (1984, p.115) “o que funda a natureza da fotografia é a pose”, nesta perspectiva, a pose define tanto o que o modelo busca dizer por meio de sua gestualidade, como o que o fotógrafo sugere ao modelo que diga por meio deste artifício. É deste modo a pose, o cerne da constituição da fotografia, mesmo que este cerne seja fruto de um ato dissimulado, o que freqüentemente parece ocorrer. Barthes ratifica esta reflexão quando complementa sua teoria acerca da fotografia, definindo-a como “uma dissociação astuciosa da consciência de identidade” (1984, p.25).

Mapplethorpe certamente não busca velar a homossexualidade em suas obras. Seus modelos, provavelmente não simulam suas poses como se estas não lhe fossem verossímeis. Neste caso, a questão da pose, do ato de se entregar a um personagem, aqui se configura por tratar-se de homens, cujo caráter da feminilidade é o que mais se sobressai na imagem.

É incontestável que Mapplethorpe se tornou conhecido por suas imagens impactantes do ato sexual e também por sua homossexualidade, entretanto estas características acabaram por dar moldes a todo trabalho produzido por ele, de fotografia erótica.

Mas não apenas por ser uma fotografia produzida por Mapplethorpe, “Ken e Tyler” retoma a questão que se coloca à discussão quando se pensa em homossexualidade, que diz respeito ao fato desta estar diretamente ligada ao fator sexual. Na obra, marcada pela pose que denota a possível homossexualidade, somos como conduzidos à relação do ato dos dois modelos ao ato sexual.

Discutem-se cada vez mais as terminologias que descrevem os grupos de pessoas que se relacionam sexual e afetivamente como outras do mesmo sexo. A terminologia “ismo”, por exemplo, vem sendo cada vez mais rejeitada devido à sua associação com patologias. Já o termo “homoafetivo” ganha cada vez mais espaço pela abertura que confere aos casais do mesmo sexo de possuírem uma relação baseada em afeto e não apenas em sexo.<sup>19</sup>

Outro termo que entra em cena na atualidade, sobretudo com os estudos de Judith Butler é “*queer*”<sup>20</sup>, que acaba por repensar as questões de gênero e sexualidade. A política *queer* é fundamentada, sobretudo na intenção de afirmação identitária por meio de uma ação muito mais transgressiva, como comenta Butler.

A política *queer* busca na diferença e na contestação da normalização a sua afirmação. Soa como a voz dos discriminados, que buscam por meio crítica intensa e chocante contestar os sistemas estabilizadores, não poupando nem mesmo os movimentos homossexuais, considerados por vezes herméticos e estáticos.

Se observarmos a questão da sexualidade e do gênero por meio ótica *queer*, estes estariam abertos a inúmeros fatores determinantes em sua constituição, não sendo o sexo o aspecto fundamental, mas questões mais amplas e centradas na questão identitária, considerando inclusive fatores culturais.

Compreendemos, também, que *queer* (...) é o sujeito compreendido não só com a temática homossexual mas, sobretudo, com uma forma de estar no mundo, capaz de problematizar, a partir da sua diferença, a cultura em que se insere. (LUGARINHO, 2002, p. 171)

Interessante observar que uma das maiores teorias da atualidade que toca a questão da homossexualidade pauta-se, sobretudo na questão da diferença. Como

---

<sup>19</sup> Estas questões são mais amplamente discutidas no site de direitos humanos <http://www.dhnet.org.br>.

<sup>20</sup> *Queer* pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário.

já foi mencionado anteriormente, observamos que a intenção de afirmação identitária por meio da exaltação da diferença acabou por consolidar bases para discriminação.

Se a homossexualidade já é compreendida como avessa à normalidade, ou no mínimo estranha a ela, parece um tanto incoerente os meios utilizados até o momento para “aceitação” de grupos que possuam desejos sexuais e sentimentos distintos aos heterossexuais. O que parece é que ao afirmar com veemência a diferença, o que se consolida é o estranhamento e não a compreensão. Reforça-se o discurso separatista e discriminatório.

Foucault (1977) comenta a questão dos termos criados com base na questão sexual como fruto de uma sociedade que criou um “aparato discursivo” para classificar, sob o peso da tradição moral, um comportamento desviado. Este discurso foi reforçado pelo projeto científico que surgia no século XIX, que se exaltava como evolutivo, mas que, no entanto promovia a disseminação de concepções racistas e preconceituosas.

Compreende-se deste modo a razão da homossexualidade por muito tempo ter-se mantido em silêncio, bem como se compreende o anseio em romper amarras e clamar por liberdade, por reclamar direitos de se assumir desejos e sentimentos distintos aos considerados normais. Todavia, sabemos que estes desejos colocam-se de modos distintos e não necessariamente todos desejam a liberdade por meio da exaltação da homossexualidade.

Alair Gomes é um dos artistas que apresenta um olhar acerca da temática homossexual sem sugerir um discurso militante. Apresenta o desejo e o olhar homoerótico como um relato de sua biografia. E por mais que realize suas fotografias de modo um tanto velado, esta questão não parece determinada pelo receio de olhares preconceituosos, no entanto parece motivadora do jogo voyerístico que desperta seu olhar artístico.

Seus modelos não apresentam a virilidade dos homens representados por Tom da Finlândia, parecendo apresentar menos vestígios femininos em meio à masculinidade. Entretanto Alair explora cada movimento proveniente dos exercícios físicos realizados pelos homens que fotografa, para exaltar a forma masculina.

O caráter homossexual no caso é apresentado pelo olhar do fotógrafo e não pelos homens que fotografa. Como já foi citado anteriormente, tais obras parecem conquistar o reconhecimento como fotografias homoeróticas devido ao fato de um fotógrafo, homem, lançar o olhar sobre a exaltação do corpo masculino. Contudo, o que se vê não é a exaltação da homossexualidade, mas sim do homem, de sua virilidade.

Suas fotografias, muitas retiradas da janela de seu apartamento em Ipanema, parecem descrever o olhar voyeur do fotógrafo, como se este as tivesse feito às escondidas. Tratam-se ainda de corpos musculosos, em trajes de banho, freqüentemente exercitando-se na praia, sendo perceptível em muitos casos a ênfase dada ao movimento conferido pela forma do pênis sob a sunga.

Alair, ao produzir estas fotografias sem que os fotografados tenham conhecimento, acaba por estabelecer uma apropriação destas imagens destes anônimos, como cita Alexandre Santos (2008) e, de certo modo, os envolvendo nesta leitura homoerótica. Faz destes corpos um pouco seus, ao fotografá-los, ao congelar os momentos que deseja tornar perenes.

Santos (2006) ainda comenta a questão das sequências fotográficas realizadas por Alair, o que confere à obra uma sensação de sequências de imagens cinematográficas, sugerindo movimento e narrativa. Narrativas estas que Alair cria para seus fotografados enfatizando mais uma vez a questão da apropriação. Tal questão nos remete a Didi-Huberman quando este comenta:

Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: Ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.34)

O que Alair parece buscar ao estabelecer esta sequência de imagens, ao se apropriar destes momentos em que a exaltação do corpo se evidencia é justamente este “*ter*”. Estes corpos passam de algum modo a serem seus e, por mais que Alair não seja capaz de movimentá-los de acordo com seus desejos, acaba por determinar quais são os movimentos que deseja criar e guardar para si por meio de suas montagens seqüenciais.

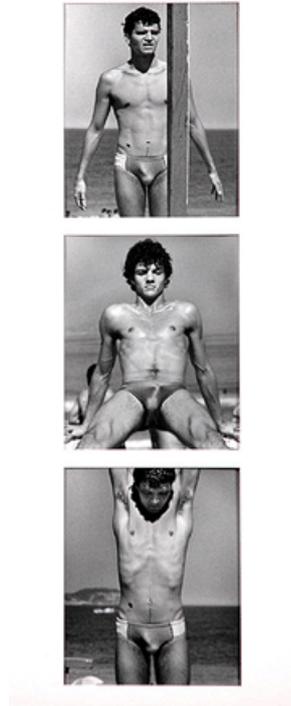


Fig. 28 - Alair Gomes. *Beach Triptych nº1*. 1970-1980. Fotografia (25,8 x 16 cm)

Suas narrativas entregam ao espectador parte de sua intimidade desejante, seus desejos íntimos. Alair por vezes nos conquista a ilusão de que estas poses registradas colocam-se à disposição do fotógrafo, como se este colocasse estes homens, estas poses ao seu desejo.

Alair cria sua narrativa por meio das fotografias e as insere em sua vida, criando um momento irreal onde estes homens passam a pertencê-lo, determinando os momentos e poses que deseja para si, contudo reforçando a característica voyerística que se constitui em possuir por meio do olhar.<sup>21</sup>

Destarte observamos outra face da homossexualidade que nos aponta para um desejo que não se revela integralmente, ou que busca em meios alternativos a sua satisfação. Tal questão nos faz pensar acerca dos grupos homossexuais que, ao contrário dos mencionados anteriormente, abafa seus desejos, disfarça-os, ou os satisfaz de modo limitado por medo de afirmar-se.

---

<sup>21</sup> Citado por Elsworth Baker em “Tensão e Estrutura do Caráter – Uma síntese de conceitos” (de David Boadella) como uma necessidade histórica de agarrar-se ao contato, todavia, não podendo este ocorrer, a apreensão do objeto de desejo se dá por meio do olhar. <http://www.biossintese.psc.br>. (capturado em 23 de setembro de 2008)

Na obra de Alair acabam por confrontar-se a naturalidade do desejo homoerótico que se consolida no olhar cotidiano sobre estes corpos que se exercitam e, por outro lado o olhar que se coloca por trás da câmera, ao longe. O jogo voyerístico se faz interessante na obra de Alair, todavia não deixa de remeter desejo que por vezes precisa ocultar-se.

Deste estudo fica a clara evidência de que o sexo se constitui por meio do discurso que dele se cria. Buscando novamente aporte em Foucault (1977), este aponta a história da sexualidade como desenvolvida sob o poder da história dos discursos, aliada às relações de poder e dominação. Reforçadas as bases do discurso moralista sobre os atos homossexuais transgressores ou temerosos, a dominação transcorre com facilidade e eficácia.

Neste sentido, o preconceito acerca da homossexualidade parece por muito consolidado justamente no discurso homossexual, que na afirmação da diferença deu excessiva visibilidade à questão e destituiu-a de naturalidade. Por outro lado a ocultação da homossexualidade reforça a concepção de desvio e anormalidade, ao passo que não visa se inserir no âmbito sexual como apenas mais um aspecto. Ao que parece, enquanto for reforçada a diferença estará garantida a discriminação.

### **2.3. O limiar entre a dor e o prazer: estranhos prazeres.**

Termos como “anormal”, “desvio”, comumente foram utilizados em referência a determinadas peculiaridades da sexualidade, sobretudo quando estas particularidades ultrapassam a limitada esfera imposta às práticas sexuais. Aspectos presentes no sexo que remetem à cópula animal, que por vezes são ditados pela intensidade de forças que ultrapassam a razão freqüentemente são vistos com maus olhos pela sociedade.

Se a moral cristã ainda sugere que o sexo seja oriundo do amor, entre pessoas de sexos opostos e que tenham por finalidade procriar, quanto mais distante disto coloque-se o ato sexual, mais “incorreta” parecerá sua prática. Neste

sentido, quando a sexualidade é impulsionada por atos de violência, de obtenção do prazer por meio da dor, estabelece-se imediatamente a constatação de que se trata de um desvio sexual.

Sob esta perspectiva a cultura S&M<sup>22</sup> apresenta-se de modo incompreensível diante dos olhos da sociedade, não apenas por não enquadrar-se dentro dos padrões morais cristãos, mas por tocar o sexo por um aspecto extremo. Destarte, comumente as imagens com conteúdo S&M são classificadas como sendo de origem pornográfica, sendo impossível compreender tais práticas como mais um aspecto de onde deriva o prazer. São compreendidas como pornográficas por incluírem-se nas ditas “perversões sexuais” e, como cita Jorge Leite Júnior “A pornografia está para o erotismo assim como as ”perversões sexuais” estão para a sexualidade “sadia”. (2006, p.34)

Uma questão relevante a ser comentada neste sentido é o fato de que as práticas sado masoquistas costumam ocorrer de modo consentido, onde os praticantes estão de comum acordo em relação aos atos realizados. Fato que torna a prática S&M ainda mais incompreensível por evidenciar que determinadas pessoas encontram a satisfação sexual por meio da dor e da servidão.

Na obra de Robert Mapplethorpe as práticas sadomasoquistas foram largamente investigadas e abordadas como mais um dos inúmeros aspectos da sexualidade que se oferecia ao olhar do artista, que o desafiavam a encontrar um novo registro interessante e impactante. De acordo com Morrisroe (1996, p. 216) “Mapplethorpe nunca se interessara por meramente documentar a subcultura S&M, mas sim por trazer sua própria estética para se relacionar com cenas que muitas pessoas normalmente achariam sórdidas ou repugnantes.”

Deste modo as práticas S&M despertavam o interesse do artista não apenas por apresentarem-se como atos criativos, mas, sobretudo por serem também imagens transgressoras, consideradas por muitos como pornográficas. Mapplethorpe compreendia bem o quanto tais características poderiam atrair a atenção do público lhe gerando visibilidade, todavia, isto de modo algum desmerece a qualidade evidente de suas obras.

---

<sup>22</sup> Abreviatura utilizada para designar a cultura Sadomasoquista.

Morrisroe (1996) comenta que Mapplethorpe após uma intensa investigação sobre o sexo, já não se satisfazia mais com a captura de momentos do ato sexual. Sua nova busca se propunha a capturar a criatividade existente no ato, podendo inclusive ser impulsionada por sensações que aparentemente distanciam-se da esfera sexual, como a dor.

A Mapplethorpe não bastava mais um close intimidador da prática sexual um tanto mais tradicional, queria aspectos que parecessem mais incomuns e que se apresentassem como criativos. “Não era suficiente que alguém chegasse ao orgasmo – ele queria que o orgasmo fosse produzido por algum ato ”criativo“, como por exemplo, um cateter, ou uma agulha, introduzido no pênis.”(Morrisroe, 1996, p. 170).

Destarte, uma série de fotografias foi produzida sob esta perspectiva do ato sexual contendo entre estas fotografias Bondage (1974), Dominick e Elliot (1979), mas o que se observa nestas obras, por mais chocantes e repulsivas que possam parecer a um primeiro olhar, é uma beleza surpreendente conquistada por sua capacidade singular de criar uma atmosfera atraente por meio da luz e da estrutura formal de suas composições. Esta parece uma das características mais marcantes da obra de Mapplethorpe, a surpreendente capacidade de conferir ao abjeto e ao execrável uma atmosfera que beira o lírico.



Fig. 29 - Robert Mapplethorpe, Bondage, 1974. Fig. 30 - Robert Mapplethorpe, Dominick e Elliot, 1979.

Fotografia. (sem dimensões especificadas)

Fotografia. (35.4x35.2 cm)

Suas fotografias S&M ainda apresentam um ponto importante na questão da investigação da sexualidade na esfera artística, pois apontam para a união desta característica S&M ao universo homoerótico e o despontar de uma cultura suburbana marcada pelo uso de calças e camisas justas, acessórios e roupas de couro e um ar de, como define o sociólogo Martin P. Lavine em *Gay Culture in América* (apud Morrisroe, 1996, p.169) “Homem de Marlboro drogado e sexualizado”, como pudemos perceber no capítulo anterior, em que se estabeleceu uma relação entre este aspecto na obra de Mapplethorpe e a obra de Tom da Finlândia.

Tais características foram incorporadas por Mapplethorpe e transpostas para suas fotografias, inaugurando não apenas outro olhar sobre o S&M, mas também captando as mudanças de uma sociedade marcada pela moral cristã conservadora em que começavam a desvelar-se os contornos de subgrupos de norte-americanos que possuíam uma concepção moral diferente da vigente há séculos.

A priori tais grupos foram percebidos como anomalias da natureza humana e é fato que grande parte da população ainda possui tal pensamento. Todavia é necessário admitir as significativas mudanças no decorrer da história da liberação sexual, bem como a consciência da perenidade de um sentimento legislador de condutas – a moral – como garantia desejada pelos indivíduos de um órgão regulador. E de forma cíclica estabelece-se um jogo em que os impulsos primordiais humanos são reprimidos por esta, então desejada pelo próprio indivíduo, conduta moral.

(...) a moral e a religião, as duas grandes forças da sublimação e da repressão, não fazem outra coisa senão multiplicar e emaranhar os conflitos e centuplicar as forças de nossas explosões psíquicas. (PAZ, 1999, p. 43-44)

Contraditoriamente e, com efeito, o indivíduo entrega-se a um sistema em que opera sua liberação sexual freqüentemente às escondidas, ou apenas no plano imaginário e as reprime automaticamente devido a uma consciência entregue aos padrões morais da sociedade. Neste jogo de impulsos intensos e contraditórios ambos acabam por se intensificar, como se houvesse uma necessidade de apontar um vencedor.

É possível que sejam decorrentes deste combate os extremos dos atos ligados tanto à libertação, quanto à repressão. Destarte, quando retomamos o fato que aponta para a repressão sob a qual Mapplethorpe foi submetido durante parte de sua vida (e que de alguma forma nunca se diluiu), podemos compreender com maior clareza este combate travado em si. Deste modo, suas fotografias fortemente impactantes poderiam ser fruto de uma consciência repressora que desejava libertar-se.

De acordo com Marilena Chauí:

(...) há retorno do reprimido ou do recalcado através de um procedimento muito fecundo ou criador: a sublimação, isto é, o desvio das pulsões proibidas para um alvo não sexual e socialmente valorizado. Para Freud, a atividade artística e a atividade intelectual são as formas mais altas de sublimação. (CHAUÍ, 1991, p. 67)

Sua significativa investigação acerca da sexualidade em sua obra bem como sua intensa vida sexual remete à sua contrária criação repressora, como se através da experimentação artística, bem como por meio de suas práticas sexuais buscasse enfrentar todos os dilemas morais que lhe foram colocados em sua criação. Neste sentido a experimentação S&M buscaria uma entrega total do artista à ousadia e as transgressões da sexualidade.

Outro ponto a considerar-se quanto ao caráter S&M de séries fotográficas de Mapplethorpe, bem como seu gosto por estas práticas em sua vida sexual, é o fato de que para muitos adeptos desta prática, a dor quando em sua extrema incidência, atinge o apogeu da percepção inversa.

Prazer e dor formam uma dupla surpreendente e suas relações são paradoxais. À medida que cresce e se faz mais intenso, o prazer roça a zona da dor. A intensidade da dor nos leva ao pólo oposto; uma vez tocado esse extremo, opera-se uma espécie de reversão e a sensação muda de signo. (PAZ, 1999, p. 64-65)

Efetivamente não percebemos expressões de dor na obra de Mapplethorpe. O que o artista parece registrar é justamente essa “reversão”. Quando nos remete à dor, na verdade o que parece ali se encontrar já é o atingir do prazer e isso possivelmente deve-se ao modo com que nos apresenta, com uma beleza que não se compreende exatamente como brota, imagens sado masoquistas de maneira quase aprazível.

Mapplethorpe já foi acusado por Camille Paglia e Rochelle Gurstein (1993) de tentar estetizar a violência do ato sexual, o que a elas pareceria incoerente. Mas o que na verdade parece ocorrer é o registro da percepção do artista acerca destas práticas sexuais. Fica a pergunta: para um artista marcado pela excessiva crueza dos fatos que registra concomitantes ao magnífico apuro estético do qual é possuidor, qual seria a estranheza em aliar ambos os aspectos em sua produção artística?

A mesma beleza ímpar atingida por Mapplethorpe no registro de “atos de violência”, referentes ao sexo, pode ser percebida na obra de Nobuyoshi Araki. Araki se utiliza com frequência de uma das práticas do sexo também registradas por Mapplethorpe: o bondage<sup>23</sup>.



Fig. 31- Nobuyoshi Araki, Para a série Bondage, Fotografia, 1997.



Fig. 32 - Nobuyoshi Araki, *Tokyo Nouvelle*, Fotografia, 1995.

Suas mulheres encontram-se em posição de submissão, sugerida pela imobilização, como se estivessem ali colocadas à espera de sua “utilização”. Nuas,

<sup>23</sup> O Bondage é uma prática sexual em que o prazer é oriundo da imobilização do parceiro amarrando-o frequentemente com a utilização de cordas. A prática do bondage não requer necessariamente a realização do ato sexual.

desprotegidas e freqüentemente escondendo seus rostos, em um primeiro momento quase despertam a piedade dos que as observam.

As mulheres retratadas são orientais, e culturalmente carregam consigo o estigma da submissão, mas, no entanto, remetem-nos (senão nos fazem lembrar) que este é um estigma não apenas de mulheres orientais, mas uma condição que tradicionalmente se atribui às mulheres de qualquer etnia.

Esta condição reforça-se ainda mais quando a pensamos em analogia a questão sexual. Marcadas pela dessexualização imposta a elas culturalmente, as mulheres aparecem quase no mesmo patamar em que se encontram os homossexuais. Como se a elas não fosse permitido o prazer, ou como se não fossem desejosas dele.

Marilena Chauí nos lembra a origem da repressão feminina, bem como nos leva à compreensão das atuais circunstâncias quando comenta:

Lembremos apenas que durante um longo período (no passado de nossa sociedade) o termo sexo referia-se exclusivamente às mulheres – estas não tinham um sexo, *eram o sexo* (e, por isso mesmo, figuras por excelência do Mal e da busca desenfreada do prazer, amolecendo corpo e espírito dos homens guerreiros) precisando ser controladas, punidas, vigiadas de todas as maneiras possíveis. Não é surpreendente então quando (...) descobrimos uma representação da feminilidade na qual as mulheres são assexuadas, frígidas, feitas para a maternidade e não para o sexo. (CHAUÍ, 199, p. 27)

Observa-se neste sentido que às mulheres não foi sugerido o desejo e o desenvolvimento sexual como algo saudável. Pelo contrário, a elas a sexualidade sempre foi sugerida como algo maléfico do qual elas mesmas eram responsáveis. Evidentemente percebe-se a formulação destas concepções sob o ponto de vista masculino. Foucault comenta este estabelecimento de regras sob a ótica masculina e o estabelecimento de uma moral viril no seguinte comentário:

(...) moral viril onde as mulheres só aparecem a título de objetos ou no máximo como parceiras às quais convém formar, educar e vigiar, quando as tem sob seu poder, e das quais, ao contrário, é preciso abster-se quando estão sob o poder de um outro (pai, marido, tutor). Aí está, sem dúvida, um dos pontos mais notáveis dessa reflexão moral: ela não tenta definir um campo de conduta e um domínio de regras válidas – segundo as modulações necessárias – para os dois sexos; ela é uma elaboração da conduta masculina feita do ponto de vista dos homens e para dar forma à sua conduta. (FOUCAULT, 1990, p.24)

Deste modo a perene submissão feminina no que se tange à questão sexual parece evidente, sobretudo pela consciência de ainda vivermos em uma sociedade que, apesar das lentas mudanças, ainda se mostra significativamente ditada pelo poder masculino. Por mais que saibamos das inúmeras conquistas femininas em relação a sua independência, uma regra moral vigente por longos anos não se dissolve com facilidade, sobretudo quando ainda permanecem forças que insistem em mantê-la.

O desejo feminino, deste modo parece ter uma longa trajetória de descobertas a realizar e conflitos a dissolver. E neste sentido é interessante observar que o desejo feminino pode ser derivado de um gosto pela submissão no ato sexual, sem que esta submissão reflita um desejo que ultrapassa e se coloca além da esfera sexual, caracterizando-se apenas em uma fantasia que se limita ao dado momento a que se apresenta.

Quando Araki sugere a prática do bondage, não parece exaltar a submissão desprovida de desejo e de direitos. Esta prática tem por princípio fundamental o consentimento da pessoa que é amarrada para que então seja colocada nesta condição. Deste modo, há que se concordar que ao contrário do que se pensa quanto à submissão, esta é possivelmente geradora de prazer. Em outras palavras, estas mulheres buscam na submissão, por elas consentida, sua libertação sexual e seu direito de escolha.

Esta questão parece extremamente pertinente visto que vivemos um momento marcado por mulheres que buscam sua independência e que, cada vez mais, encontram prazer colocando-se na posição de submissas. Basta pensarmos nas músicas mais populares da atualidade para percebemos a discrepância nos discursos femininos.

Araki como Mapplethorpe, parece exaltar e estetizar esta submissão. Como na obra de Mapplethorpe, não se percebe a dor em sua incidência, só espera-se por ela devido nossa percepção “pré-conceituosa” à subordinação. Suas modelos possuem, sim, uma beleza que se constitui na expressão de entrega. Não apenas a composição aliada à luz, elementos óbvios na obtenção da atratividade estética, mas os entrelaçamentos que se criam estabelecendo uma fusão entre corpo e

amarras. E, de modo perceptivo bem particular, a beleza que se constitui pelo silêncio em que se encontram imersos os corpos.

Para Bataille parece claro o desejo que a beleza desperta em um sentido oposto ao amor.

Se a beleza, cujo acabamento rejeita a animalidade, é apaixonadamente desejada, é porque nela a posse conduz à conspurcação animal. Nós a desejamos para maculá-la, para sentir o prazer de que estamos profanando-a. (BATAILLE, 1988, p.135)

Tal citação parece ilustrar claramente a obra de Araki, em que a beleza feminina, a sugestão da beleza contida em sua entrega parece impulsionar o desejo de violá-la.

Contudo a concepção acerca da violação, sobretudo observando a violação consentida, esta associada à busca pela beleza feminina nos remete tanto a questão da violência sexual, bem como à violência consentida quando se coloca o corpo a serviço da estética. Neste sentido parece relevante mencionar a obra de Hans Bellmer, que apesar de não inserir-se na arte contemporânea, dialoga diretamente com a obra de Cindy Sherman, a qual parece extremamente importante citar no dado momento.

Hans Bellmer ao contrário dos dois artistas citados trata a violência no ato sexual de modo a despertar a angústia. Com sua série de *poupées* (bonecas em francês), como se fossem uma fusão de corpos humanos e de bonecas, deformados e violados, sugere uma violência não consentida. Alude à violência sexual e à violência da necessidade de inserção nos padrões estéticos.

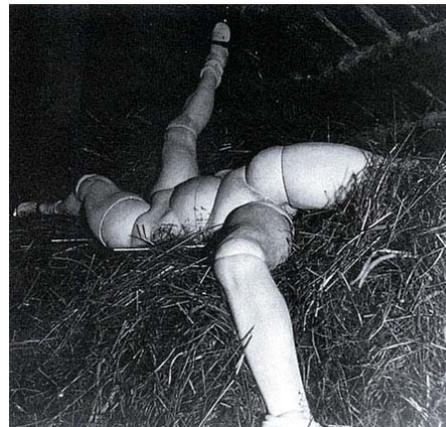


Fig. 33 - Hans Bellmer, *La poupée*, 1935. Fig. 34 - Hans Bellmer, *Poupée in Hayloft*, 1934.

Fotografia. (sem dimensões especificadas) Fotografia.(sem dimensões especificadas)

Bellmer tinha como um de seus propósitos a crítica aos estereótipos de criação de uma raça ariana idealizada. Este fato conduz à reflexão de nossos conceitos de violência e fealdade. Eco, em *História da Feiura*, destina um capítulo à Obscenidade, termo que compreende como o oposto do pudor: “(...) Nas culturas em que existe um forte senso de pudor, o gosto por sua violação manifesta-se através do oposto do pudor, que é a *obscenidade*.” (ECO, 2007, p.131). Neste, comenta a prática sexual percebida secularmente como um ato considerado feio, impuro. Entretanto, nossa civilização, por maior que seja o pesar demonstrado, não se envergonha ou constrange com questões como o nazismo, como se refere Bellmer.

Nesta busca pela beleza idealizada, onde por muito as mulheres acabam adquirindo aspectos que remetem à artificialidade de bonecas, observamos o irreal e o simulacro como objeto de desejo na atualidade. Tal questão é abordada na obra de Cindy Sherman que, bem como Bellmer nos fala sobre a sexualidade por meio da utilização de bonecas e de sua artificialidade.



Fig. 35 - Cindy Sherman. S/ título, 1992..

Fotografia. (184,2x125 cm)



Fig. 36 - Cindy Sherman. S/ título, 1992.

Fotografia. (127x190,5 cm)

Sherman brinca com a questão da sexualidade e sugere a submissão feminina não apenas por meio dos atos sexuais, mas também por uma submissão aos padrões de beleza impostos em nossa sociedade. Ainda observamos nas poses

de suas bonecas a referência ao estereótipo criado em relação às poses que determinam o caráter de submissão.

Sua obra conduz a um olhar sobre a submissão dada pela entrega a estes estereótipos e modelos artificiais colocados à sexualidade contemporânea. Faz-nos pensar sobre nossa capacidade de aceitação de padrões que não necessariamente revelam nossos desejos verdadeiros. O que parece é que aderimos com facilidade aos desejos que nos são apresentados como os que devem ser válidos. E, se estes não se mostram nossos desejos reais, isto não deixa de caracterizar certa violência contra nossos impulsos, uma violência consentida.

A própria natureza é violenta e, por mais comedidos que sejamos. Uma violência pode nos dominar de novo, que não é mais a violência natural, a violência de um ser racional que tentou obedecer, mas que sucumbe ao movimento que ele mesmo não pôde reduzir à razão. Há na natureza e subsiste no homem um movimento que sempre *excede* os limites e nunca pode ser reduzido senão parcialmente. (BATAILLE, 1988, p.37)

Determinadas formas de violência já parecem acomodadas e, de certa maneira, aceitas por nossa sociedade. E aqui surge outro ponto, a capacidade do ser humano de se acostumar com fatos que requerem verdadeiramente o protesto e a mobilização. Entre estas situações, parece cada vez mais se acomodar, a questão da violência sexual. Não uma violência consentida e que tem como fim o prazer. Sobretudo o fator primordial aqui tratado, refere-se ao consentimento e a liberdade de escolha.

Ao passo que se torna incompreensível o desejo pela violência no ato sexual, visto que a sociedade coloca-se em intensa tentativa de exterminar a violência sexual, faz-se ainda mais incompreensível que se comece a dar a estes acontecimentos moldes de assunto insolúvel. Se a questão que aqui parece prevalecer é de conduta moral, parece urgente revermos o que abrange nosso conceito.

### **3.6. Eros e Tanatos: a sexualidade sob impulsos antagônicos.**

Ainda que Mapplethorpe não tenha destinado uma série de fotografias à temática da Aids, doença que lhe acometeu na década de 80, é incontestável a relevância que a doença exerceu tanto em sua vida particular, como profissional. Mapplethorpe não apresenta a questão como se buscasse alertar para a doença que se alastrava no meio do qual fazia parte. A abordagem da Aids em sua obra colocava-se como um fantasma que aterrorizava sua vitalidade e, sobretudo o modo de vida do qual necessitava para sua criação artística.

Em um de seus auto-retratos mais conhecidos, *Self Portrait 1988*, o artista já exhibe em sua face as sensações despertadas pela doença. Contudo, não apenas a perda da jovialidade é registrada nesta fotografia, mas também é sugerida a quase perda da vida. Seu rosto esguio perdido em um fundo negro, como se flutuasse sozinho no ar, criando um paralelo com seu cetro, em primeiro plano, que apresenta no topo o formato de uma caveira, demonstrando com clareza o propósito do artista ao colocar apenas estas duas imagens em diálogo.

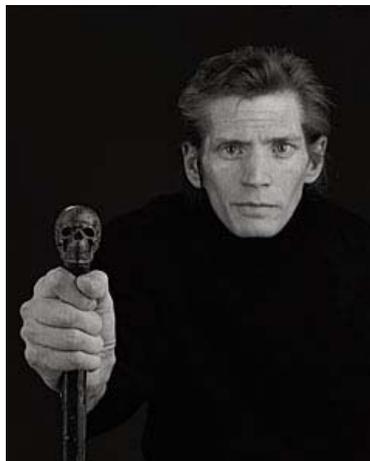


Fig. 37 - Robert Mapplethorpe. *Auto-retrato*, 1988. Fotografia. (59.1 x 48.3 cm)

Além desta imagem que traduz o momento em que Mapplethorpe se encontrava psicologicamente, uma fotografia feita em 1988 contendo como objeto principal um crânio humano, foi considerada como evidência de seu novo período de morbidez. “Aquela representava, para ele, a mais pura imagem escultural de todas;

nem cabelo ou carnes estragavam suas linhas claras, e tudo, literalmente, estava despojado até o osso”. (MORRISROE, 1996, p. 363)



Fig. 38 - Robert Mapplethorpe, *Skull*, 1988. Fotografia. (110,5 X110,5 cm)

Neste período, Mapplethorpe apenas orientava a realização de suas fotografias, não chegando mais a ter contato com a máquina, que era utilizada efetivamente por seu irmão, Ed Maxey ou um de seus auxiliares. Todavia, ao passo que sua saúde física tornava-se mais precária, seu sucesso aumentava e, em 1988 foi inaugurada uma retrospectiva, no Whitney Museum of American Art em que, mesmo debilitado, Mapplethorpe compareceu e reacendeu ainda mais sua fama.

Mesmo que os críticos ainda fizessem referências hostis a respeito de suas obras e de sua aptidão como fotógrafo, demonstravam-se mais cautelosos no vigor de suas palavras. Contudo, muitos apostavam em seu sucesso como um frisson passageiro, o que na atualidade é comprovado como equívoco. Após cinco anos desde sua morte, as exposições continuaram por inúmeros países, como: México, Japão, Dinamarca, França, Espanha, Israel, Suécia, Austrália e Suíça.

Entretanto, as fotografias de Mapplethorpe não tomaram um rumo voltado para sua condição de portador do vírus HIV, a não ser pelas poucas fotografias mencionadas. Apesar do temor em relação à morte, continuou sua vida sexual inconseqüente enquanto teve forças para mantê-la.

Tampouco destinou sua atenção e renome a causas em prol da prevenção da AIDS. Apenas em janeiro de 1988, determinou que um ano após sua morte, deveria

ser destinado um milhão de dólares ao Beth Israel Hospital, a fim de serem criadas instalações para o tratamento da AIDS.

Nas décadas de 70 e 80, paralelos ao temor de Mapplethorpe e a então descoberta de sua doença, o grupo Gran Fury, a organização Act-Up e inúmeros artistas engajaram-se para promover o debate em relação à AIDS. E após um momento marcado pela intensa exaltação do sexo, os olhares parece voltarem-se para a sexualidade não mais observada como energia vital, mas como ameaça.

Grande parte destes artistas fora infectada pelo vírus, enquanto outros viviam o terror provocado pela iminência da doença na população. Entre estes artistas podem-se destacar Peter Schuyf, Philip Taaffe, David Wojnarowicz, Ross Bleckner. Alguns deles aderiram a abstrações ilusionistas da Op Art.

Tendo surgido no final da trajetória modernista, a Op vista como a não-arte mais gasta, mais vazia e não referencial de todo o século. Usando-a como “imagem” de desesperança, uma desesperança desafiada pelo fato de eles continuarem a pintar em vez de capitular e desistir totalmente da pintura, estes artistas foram capazes de fazer, de uma certa forma, o que a arte sempre fizera: projetar-se além do momento presente. (ARCHER, 2001, p. 131)

Entre os aspectos da doença abordados pelos artistas, encontram-se a discriminação, o homossexualismo, a prevenção e a própria representação da morte. Na *Série Sexo*, de David Wojnarowicz, o artista busca por meio da montagem de negativos extraídas de inúmeras fontes, em que se percebem associações entre o sexo, a doença e a morte, fazer soar sua voz à sociedade em sua condição de infectado pelo vírus. Em um desabafo, Wojnarowicz diz: “vou continuar a explorar meu corpo e os corpos de outros homens para descobrir todas as possibilidades de prazer e conexão”. (Wojnarowicz, apud ARCHER, 2001, p.178)

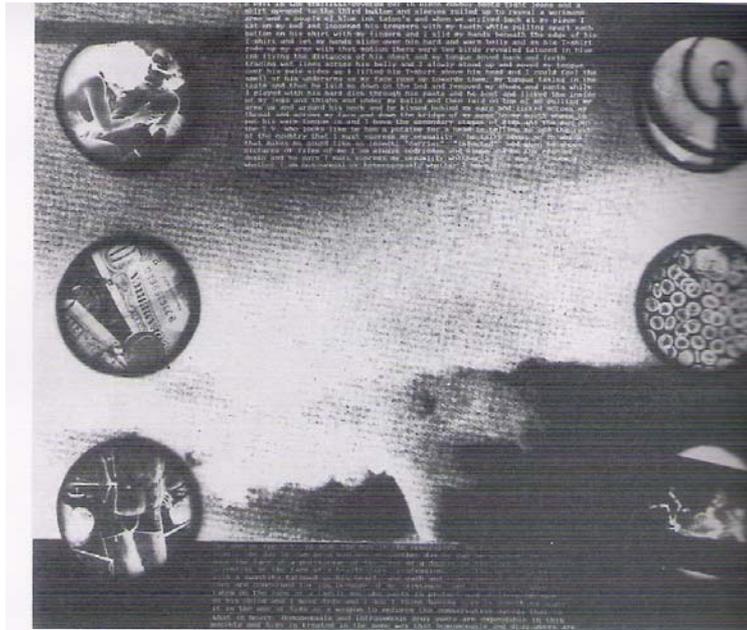


Fig. 39 - David Wojnarowicz. *Série Sexo*. 1988-1989. Fotomontagem.

Esta postura de Wojnarowicz em muito lembra a obstinação de Mapplethorpe em não render-se à condição de moribundo e, como já comentado anteriormente, parece encontrar sua lógica explicação em Eros e Tânatos, na busca de contornar a morte por meio da energia vital do erotismo e do sexo.

Outro artifício encontrado por artistas nesse período foi o de utilizar a potencialidade plástica dos sinais físicos e matéricos da doença, bem como Mapplethorpe viria a utilizar sua face visivelmente afetada pela doença estabelecendo ainda uma analogia com a caveira de seu cetro. A isto foi acrescida a possibilidade ótica proporcionada pela proposta Op e desta forma, os efeitos do sarcoma de Kaposi, por exemplo, foi sugerido por Schuyff em suas obras.

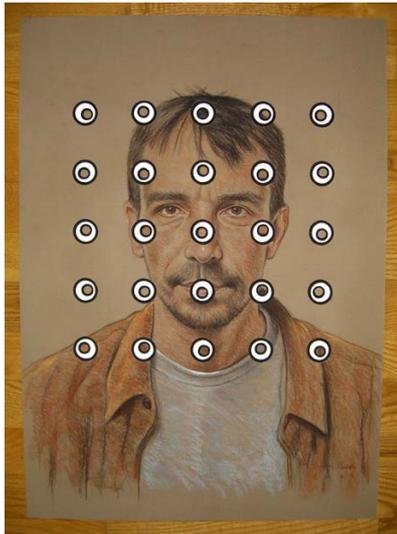


Fig. 40 - Peter Schuyff. *Auto-retrato*. 2005. Pintura

O presente subcapítulo até aqui pareceria desnecessário devido ao fato de Mapphethorpe não ter utilizado o enfoque da doença sexualmente transmissível em seu trabalho, porém sob a teoria de Freud, que propõe a estreita relação em Eros e Tanatos, entre o impulso sexual e o de morte, percebemos por outro prisma a energia vital impulsionadora dos trabalhos de Mapplethorpe, na fase da doença, bem como sua incessante e intensa atividade sexual.

Este princípio apontado por Freud seria posteriormente reformulado por Marcuse e Reich, que compreenderiam Tanatos não como um princípio natural do indivíduo, como sugerido por Freud, mas como uma resposta humana à repressão sexual que nos é imposta em sociedade e, na maior parte das vezes, exageradamente manipulada pelos regimes autoritários.

Ainda, seria sugerido por Georges Bataille (1988) que a força que move os indivíduos no erotismo é o desejo de perenidade, de continuidade por meio da fusão com o outro, a fim de superar a morte. Deste modo, Bataille compreenderia como Freud a co-existência de Eros e Tanatos no indivíduo e, sendo Tanatos parte complementar de Eros, manifestações de agressividade e violência não seriam subentendidas como negativas e relacionadas à morte, mas possivelmente ultrapassariam seu domínio e atingiriam os domínios de Eros.

Tais teorias, quando abordam relações a priori insólitas entre erotismo e morte, sugerindo impulsos que se referem à repressão sexual, ao desejo de

continuidade da força vital e violência, como integrantes do universo de Eros, nos remetem claramente tanto às possivelmente incompreensíveis práticas S&M de Mapplethorpe, quanto ao constante temor a respeito de seus pais e ainda, por meio da insistência em manter sua vida sexual ativa, mesmo após a descoberta do doença como um meio de buscar uma perenidade vital.

Quando Mapplethorpe busca em suas práticas sexuais o extremo de uma força motivadora, quando incansavelmente se coloca à procura do que chamava de “criatividade” no ato sexual, mesmo que esta parta freqüentemente da dor, parece apontar claramente a co-existência de duas forças antagônicas que impulsionam sua vida. E, por meio de sua fotografia, parece possuir o desejo de apreender tais impulsos e energias.

Se viver plenamente o erotismo é uma maneira de subverter as leis da cultura, explorar suas conexões com a violência e com a morte pode ser uma forma radical de subversão. Disso sabiam bem os malditos, revolucionários e visionários de todas as épocas que, com o Marquês de Sade, ousaram repetir: “Não há melhor maneira de se familiarizar com a morte do que aliá-la a uma idéia libertina”. (CASTELO BRANCO, 2004, p. 42)

Viver plenamente o erotismo foi uma conduta adotada por Mapplethorpe como seu princípio de vida. Deste modo, tanto subverteu leis morais, como tentou ignorar a morte quando esta se mostrava ao seu lado. Como visionário de sua época, propôs um novo olhar sobre a sexualidade, vista pela sociedade ainda por trás de uma lente embaçada pela repressão. Um olhar que sugere o desejo não apenas dele, mas que aponta de modo inquisidor para os nossos desejos velados, sejam eles quais forem. Como se retirasse o véu de nossas fantasias “moralmente reprováveis”, comprovando que na sexualidade todos acabamos de certo modo por beirar o que apontamos como imoral e repudiável.

### **3. PRODUZINDO O SEXO – OLHARES SOBRE A TRANSGRESSÃO E A GLAMOURIZAÇÃO DO SEXO NA ARTE CONTEMPORÂNEA.**

Se por um lado observamos a constituição de grupos marcados pela exaltação de certas práticas, concepções e atitudes referentes ao ato sexual, em que este olhar acerca da sexualidade é colocado buscando ultrapassar a repressão e a vergonha, por outro observamos na atualidade um grupo que não parece tão bem delimitado, mas que acaba por constituir-se com a mesma consistência destes grupos anteriormente citados.

Na atualidade a abordagem da sexualidade se coloca acessível a todos, bem como seus variados aspectos. E freqüentemente pessoas que não se inserem assumidamente em nenhum dos grupos mencionados anteriormente, acabam por vezes a utilizar-se de práticas e atitudes que remetem a estes grupos. Todavia, o que parece imperar nestes casos é a questão da dissimulação, que por vezes busca na experimentação afirmada como uma brincadeira do jogo sexual, a entrega a estes impulsos e desejos.

Tais grupos parecem muito mais caracterizados pela força repressora, que acaba impulsionando atos dissimulados, do que propriamente pela busca da satisfação sexual. Neste sentido observamos a relevância do sistema de consumo e dos meios de comunicação na caracterização de outros moldes de sedução e de erotismo. Estes agentes acabam por colocar a disposição uma erotização intensa, mas que se sugere velada.

Encontramos deste modo a possibilidade de experimentar tais práticas sem admitirmos o desejo pelos atos rechaçados. Entregamo-nos aos fetiches, brincamos com os gêneros sexuais, sem nos inserirmos em nenhum grupo caracterizado pela sexualidade. Mas a questão fundamental não parece contida no fato de não se buscar (ou fugir) a inserção em nenhum grupo, mas sim em rechaçar os grupos que se utilizam das mesmas práticas, mas de modo assumido.

Por vezes fica a sensação de que a revolta para com tais grupos acaba por originar-se muito mais pela coragem com que os integrantes destes assumem seus desejos sem submeter-se às repressões, ao preconceito. Ao contrário de grande parte da sociedade que busca nestes meios de sedução dissimulados e no “faz-de-conta” a realização de seus desejos sexuais.

Neste sentido a arte aponta, freqüentemente por meio da ironia, tanto para aspectos desta sedução forjada e idealizada ao qual nos entregamos, quanto para os sistemas repressores. Por meio de um olhar transgressor, aponta para a moral que nos atormenta e a qual insistimos em reproduzir e incentivar em nossos discursos.

Deste modo um dos principais focos de ataque é a moral cristã e a Igreja, que ainda coloca à mostra sua força, mesmo após a constatação de seus inúmeros erros histórica e do terror instaurado (e pouco fundamentado) por seu poder. Ainda são atacados os poderes dos meios de comunicação e de consumo na instauração de desejos, anseios e angústias. Deste modo, constitui-se outro olhar sobre a sexualidade. Onde este parece muito mais relacionada com o poder do que com o prazer.

### **3.1. A transgressão impulsionada pela repressão sexual.**

Para que possamos observar com maior clareza impulsos que levam artistas a utilizar-se de um assunto que parece restrito à esfera privada e trabalhá-lo por meio de um caráter transgressivo, parece relevante tecer uma maior observação acerca das proibições e interdições colocadas às manifestações sexuais.

Quando Georges Bataille (1987, p. 36) comenta que “A experiência interior do erotismo exige de quem a pratica uma sensibilidade bem maior ao desejo que leva a infringir o interdito que a angustia que o funda.” aponta para o caráter transgressivo tomado por uma sensibilidade arrebatadora. Deste modo poderia-se compreender a transgressão como uma força intensa que conseguiria se sobrepor a uma outra de considerável dimensão: a força moral.

Ao colocarmos imposições a instintos que nos são naturais estabelecemos a angústia insolúvel que caracteriza a sexualidade. Ao nos submetemos às imposições, confirmamos a aceitação das regras ditadas pela sociedade que há muito observa na sexualidade uma ameaça para a ordem e o desenvolvimento social, para o mundo do trabalho.

Podemos dizer somente que, em oposição ao trabalho, a atividade sexual é uma violência que, enquanto impulso imediato, poderia perturbar o trabalho: uma coletividade laboriosa, no momento do trabalho, não pode ficar à sua mercê. Somos pois levados a pensar que, desde a origem a liberdade sexual teve de ser limitada pelo que se pode chamar de interdito, sem no entanto, nada podermos dizer dos casos em que ele se aplicava. (BATAILLE, 1988, p.47)

Um sistema que vigorou com eficácia desde os primórdios sem necessitar de um grande empreendimento discursivo para seu estabelecimento (entretanto foi necessário um significativo empreendimento discursivo para conservá-lo). Todavia o negar da sexualidade, ou submeter tal força arrebatadora à frenagem por razões racionais e práticas parece despertar o desejo de transgredir as regras impostas, sobretudo por se colocarem impostas.

Tomados pelo desejo natural de adequar-se ao sistema social do qual fazemos parte, acabamos por aderir ao sistema de regras que se coloca em que evidentemente a questão sexual se faz presente e parece concentrar grande parte da atenção na criação e sustentação de interditos. Observamos deste modo que sofremos o peso destes interditos e continuamos a reproduzi-los e incentivá-los.

Difícil crer que exista uma pessoa tão liberta sexualmente que não acabe por, em um ou outro momento, demonstrar algum preconceito em relação à sexualidade, ou acabe por estabelecer limites morais (mesmo que inconscientemente) ao ato sexual. Se por um lado a sexualidade se mostra inerente à raça humana, por outro o interdito sexual foi assimilado de modo tão eficaz que parece tão inerente quanto a sexualidade.

Entretanto a crítica freqüente aos padrões morais impostos pela sociedade (e neste sentido já parece um tanto questionável a imposição) é realizada como se pudéssemos nos abster do nosso papel na preservação destas regras e preconceitos. Coloca-se cada vez mais evidente as duas forças contraditórias que se

apresentam constantemente, a luta entre o impulso e seu regulador. Condutas contrárias à moral instituída são compreendidas como doentias, mas sucumbimos constantemente estas.

Encarados pelo ângulo da moral, as práticas e idéias sexuais que não se conformam aos padrões morais vigentes são considerados *vícios*, pois os seus contrários, os padrões são tratados como *virtudes*. O vício possui três sentidos principais. Em primeiro lugar, é disposição habitual para o mal (aproximando-se, neste caso, do pecado); em segundo lugar, é uma tendência ou impulso reprovável, incontrolável, decorrente de uma imperfeição que torna alguém incapaz de seguir sua destinação natural; é defeito (e, neste caso se aproxima da doença). Mas, em terceiro lugar significa *depravação* e neste terceiro sentido, vício é diretamente o sinônimo de gosto, ou prática sexual reprovados pela moral e pela sociedade. (CHAUÍ, 1984, p.118)

Deste modo, sob o olhar moral (este ao qual também acabamos por moldar) a sexualidade nos coloca muitas vezes como seres doentios, depravados. E com facilidade tocamos estas questões que nos caracterizam como seres desvirtuados que necessitam da vigilância constante das regras morais.

Em resposta aos padrões morais, aos preconceitos e aos próprios sentimentos de repressão colocados à sexualidade, outro olhar é lançado à sexualidade por meio da arte, que não se constitui em um olhar que aborda a naturalidade do ato sexual e de suas peculiaridades. Trata-se de um olhar que toca a sexualidade pelo prisma do dilema, ou que na sugestão da transgressão parece desejar enfrentá-la.

Ao abordar as coisas visuais pelo prisma do dilema, acreditamos poder escolher um lado, isto é, obter finalmente uma posição estável; mas na verdade encerramo-nos na imobilidade sem recurso das idéias fixas, das posições entrincheiradas. E nos condenamos a uma guerra imóvel: um conflito transformado em estátua, medusado. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.75)

Neste sentido sugere-se a possível ineficácia do enfrentamento radical na busca pela libertação sexual. Não verificamos o enfrentamento como passível de atingir a almejada liberdade, pelo contrário, o enfrentamento parece por vezes aprofundar o enraizamento no conflito insolúvel.

No entanto a utilização de um caráter transgressivo para a abordagem da sexualidade na arte parece ocorrer com frequência. Nestas abordagens por muito

são tecidas críticas acerca da significativa repressão sexual estabelecida e administrada pela Igreja.

Como representante desta parcela artística contemporânea que busca no ato sexual a ferramenta para tecer uma crítica à sociedade por meio de uma obra de caráter transgressivo, pode-se citar J.A.M Montoya. Com fotografias altamente provocativas, em que não poupa nem mesmo símbolos sagrados cristãos, o artista critica com seu senso de humor ácido alguns dogmas da sociedade.

Uma de suas séries sem dúvida mais audaciosas é Santorum, em que ressignifica imagens clássicas cristãs, dotando-as de extrema sexualidade, criticando a concepção que a igreja busca impor a respeito do sexo. Ainda, a obra de Montoya possibilita a leitura do sexo enquanto algo inerente à natureza humana, independentemente de credos religiosos.

As imagens produzidas por Montoya além de alterarem o conteúdo de imagens sagradas ainda são mais impactantes pelo modo despreocupado e zombador com que o fotógrafo retira a sacralidade para, em seu lugar, apresentar o sexo.



Fig 41 - J.A.M Montoya. A Pietá. 2003.

Fotografia. (sem dimensões especificadas)

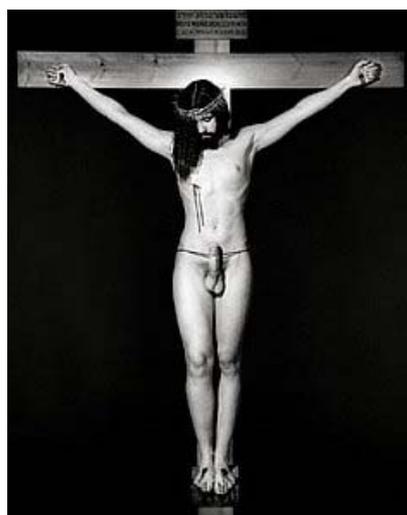


Fig. 42 - J.A.M Montoya. O último desejo. 2003.

Fotografia. (sem dimensões especificadas)

Ao associar os ícones sagrados da Igreja ao sexo, tido como impuro e envolto pelo véu do pecado, Montoya nos coloca frente ao peso da moral cristã exercido sobre os cristãos em conflito com o proporcional peso dos desejos humanos, que por sua vez acabam quase sempre por vencer esta batalha.

A religião se esforça muito por glorificar o objeto sagrado e fazer de um princípio de ruína a essência do poder e de todo valor, mas ela tem, em compensação, a preocupação de reduzir o seu efeito a um círculo definido, que um limite intradispõnível separa do mundo da vida normal ou do mundo profano. (BATAILLE, 1987, p.171)

De modo quase irracional, conservamos uma culpa, em pleno século XXI, que por mais branda que pareça atualmente, ainda é demonstrada em um momento ou outro, conferindo a permanência da relação entre sexo e culpa. A esta culpa podemos associar a incidência dos “interditos”, citados por Bataille, sobre os atos humanos. Estes interditos agiriam como uma força controladora e contrária aos impulsos humanos, que, ao serem colocados em prática ignorando condutas morais de uma determinada sociedade, sofreriam o peso da culpa sobre a ação consumada.

Se observarmos o interdito, se a ele nos submetemos, não temos mais consciência dele. Mas sentimos no momento da transgressão a angústia sem a qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado. A experiência leva à transgressão realizada, à transgressão bem-sucedida que, sustentando o interdito, sustenta-o *para dele tirar o prazer*. (BATAILLE, 1987, p. 36)

Deste modo se percebe não apenas a presença constante do pecado em nossa sociedade, bem como a existência desta força contrária, transgressora, ao qual os homens sempre sucumbiram durante o passar dos anos. Como se ambas fossem dependentes uma da outra para a determinação de suas forças.

Na obra de Montoya tal caráter transgressor é proposto apenas pela inquietação provocada ao artista por esta sexualidade reprimida, construída por sua vez, com bases fortes pela força cristã. Não havendo pecado, conflitos internos onde as forças da natureza se chocam com os demônios provocados pela culpa que inquieta a consciência humana, não haveria também razão em atacar símbolos tidos como sagrados. E não havendo a necessidade de se evidenciar estes símbolos como sagrados, também não haveria razão para sugerir sua dessacralização.

Para la realización de estas imágenes el autor recurre a la paráfrasis, a la reutilización de imágenes religiosas de la iconografía clásica, dotándolas de

un nuevo sentido e intencionalidad claramente transgresiva y procurando una inversión en su significado más profundo. Exalta la sexualidad como faceta inherente al ser humano independiente de cualquier creencia o religión. El sexo es la vida y está inscrito en nuestra naturaleza, a pesar de que la religión católica esté obsesionada por negarlo. (MONTROYA, extraído do site do artista. <http://www.jam-montoya.es/>.)

O trecho acima se refere à série Sanctorum, do qual foram extraídas as imagens citadas e aponta a questão da sexualidade como inerente ao ser humano independente de suas crenças. Entretanto estas obras parecem se propor muito mais a contestar os poderes aos quais submetemos e reprimimos nossos desejos humanos, do que a sugerir a naturalidade da prática sexual.

J.A.M Montoya, bem como Robert Mapplethorpe, vale-se por muito da ênfase no elemento fálico como ponto provocativo e determinante de sua obra. O olho do espectador é conduzido a este elemento que revela não uma imagem sagrada, como um primeiro olhar desatento concluiria, mas de uma imagem que se utiliza de ícones sacros para contestá-los por meio da abordagem da sexualidade.



Fig. 43 - JAM Montoya. Los encantos del cartujo, 1993. Fotografia.  
(sem dimensões especificadas)

O pênis ereto surge como mais um dos elementos de significativa força sensibilizadora em meio aos tradicionais ícones religiosos. Bem como na obra Êxtase de Santa Tereza D'Ávila (mencionada anteriormente), os personagens

apresentados demonstram em seu semblante o deleite envolto pelo ato de elevação da alma. Pensa-se em um primeiro momento se tratar de um reflexo da imanência espiritual, contudo logo se estabelece o choque por se concluir que a expressão dos rostos denota na verdade o prazer carnal. Estes, colocados mais uma vez em extrema oposição.

Conclui-se (e o próprio artista parece buscar isto) então a provocação, o propósito de afronta. Confirma-se a discrepância entre o sagrado cristão e o sexo reforça-se suas barreiras, consagram-se os interditos que se colocam ao sexo. E desta proposta parece restar muito mais a sensação do choque do que propriamente a ampliação do olhar acerca da inerência sexual humana.

J.A.M Montoya teve seu catálogo, sua exposição, rechaçados não apenas pelo público, bem como pelo governo, que alegou não incentivar produções artísticas desta natureza. Evidentemente temia-se o poder da Igreja, que com grande força ainda parece detentora de um poder tão significativo quanto o do governo.

Bem como Montoya, Mapplethorpe também teve muitas de suas exposições canceladas por ordens governamentais. O que se vê (e o que parece obrigatoriamente necessário ver sob o peso moral) são produções artísticas meramente transgressoras, sem propósitos maiores do que o choque e a provocação desinteressada.

Partindo da perspectiva da arte erótica com intencionalidade transgressora, isto é, aparentemente sem intenções que vão além do mero transgredir a fim de despertar furor, encontramos em Mapplethorpe um grande exemplo de uma transgressão aparentemente desinteressada. Sua biografia não aponta em momento algum, propósitos políticos em sua produção artística, tampouco nos deixa a sensação de que tais imagens, marcadas por um caráter agressivo (mesmo imersa em sua atmosfera quase romântica) se justificam com nobres propósitos.

Nos momentos em que são citados os impulsionadores da produção de Mapplethorpe o que se encontra é uma intensa vitalidade e necessidade sexual, que chega a ultrapassar os limites da prática sexual definidos pela grande maioria como “normais”. E neste caso parece residir um elo entre ambos os artistas citados, que

por meio de seus olhares artísticos, nos possibilitam o questionamento acerca desta dita normalidade.

Entretanto, após o olhar que se deixa inibir por práticas sexuais incomuns, surge aos poucos (quando se permite que surjam) questões que comumente ficam em segundo plano devido ao intenso impacto do primeiro olhar. Observar uma obra de Robert Mapplethorpe e só perceber sua intenção transgressora sem propósitos é mostrar-se ingênuo frente a todo caráter político, social e cultural que ali se encontra.

Para que se perceba o que há por trás da obra de Mapplethorpe é necessária a árdua tarefa de desnudar o olhar de preconceitos e, sobretudo permitir-se refletir sobre suas fotografias como se as pessoas ao redor não pudessem ler nossos pensamentos, colocando-nos nus e sexuados frente à sua obra.

### **3.2. A sexualidade onde o sexo não está: Explicitando o implícito.**

O investimento em uma concepção estética constituída por meio da ironia sobre elementos estéticos tradicionais – estes utilizados sob o caráter do excesso – acabaram por dar novos moldes à investigação da sexualidade na arte contemporânea.

A discussão acerca da sociedade de consumo tema tão freqüente na arte contemporânea, e os dispositivos publicitários utilizados para conferir aos objetos de consumo a aura mágica do desejável, impulsionaram de certo modo a utilização de recursos na produção artística que faziam referência a esta nova conduta da sociedade, marcada pelo desejo compulsivo de consumir em busca de uma idealizada felicidade.

O gosto por elementos decorativos e pelo exagero na utilização destes, ao lado de um desejo intenso por objetos que aparentemente não se apresentam necessários à vida cotidiana delimitam as características do que podemos

compreender como *kitsch*<sup>24</sup>, um estilo que viria a ser incorporado às Artes Visuais de modo constante, apontando para transformações em uma sociedade que cada vez mais seria definida por seu sistema de consumo.

No texto “A vanguarda e o kitsch”, Clement Greenberg (1997) coloca o kitsch como sendo o movimento oposto aos movimentos de vanguarda na esfera artística. Sendo o kitsch compreendido por “a arte da cópia e das sensações falsas” (se referindo neste caos ao Pop), Greenberg o situaria como simultâneo ao surgimento da vanguarda no ocidente e o identificaria como a literatura popular e comercial, histórias em quadrinhos, capas de revista, entre outros que possuiriam como característica comum o caráter comercial significativamente evidente.

Além da discussão reforçada pelo kitsch acerca de um possível valor estético e artístico de objetos do cotidiano, são repensados paradigmas dos impulsos do desejo, em que aspectos que antes pareciam pertencentes ao campo do erotismo, parecem promover relações com a sociedade de consumo estabelecendo uma fusão entre impulsos a priori distintos.

Nesta reformulação de impulsos, determinados conceitos parecem ganhar novos moldes tornando-se adequáveis tanto a uma esfera definida pelo consumo, como pela esfera sexual. Dentre estes, parece necessário fazer referência ao fetiche, que a priori poderia remeter a uma série de imagens e objetos constituintes de uma cenografia erótica, mas que logo se abriria para a possibilidade de utilização em referência a objetos outros do desejo.

O fetiche quando pensado em relação a objetos de consumo, mercadorias<sup>25</sup>, na verdade retoma a origem do termo, a qual não faz referência exclusivamente e diretamente ao aspecto sexual, mas sim ao caráter mágico que atrai a determinado objeto (aqui não colocado como objeto necessariamente material).

---

<sup>24</sup> Segundo o site Itaú Cultural kitsch seria compreendido como: “(...) Negação do autêntico, cópia e artificialidade são os significados freqüentemente associados aos objetos e produções *kitsch*, encontráveis tanto nas artes visuais, na literatura e na música, quanto no *design* e na profusão de produtos que cercam o cotidiano: *souvenirs* turísticos, miniaturas, adornos, objetos de decoração e de devoção, talismãs religiosos etc.” ([http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3798](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3798))

<sup>25</sup> Karl Marx foi responsável pela criação do conceito de “fetiche da mercadoria” o qual é amplamente abordado em sua obra “O Capital” (MARX, K. *O Capital*. São Paulo, Editora Nova Cultural, 1996, Vol I e II.).

Entretanto, quando pensamos em objetos de desejo em relação a estratégias de venda, logo transparece a frutífera possibilidade de associar elementos da esfera sexual (aqui pensados como elementos instituídos como pertencentes a esta esfera) e objetos de consumo.

Destas relações tão freqüentes começam a surgir de modo quase automático evidências de sexo onde este muitas vezes não se faz presente. De mesmo modo, esta característica parece poder ser cada vez mais observada em obras de artistas reconhecidos pela carga erótica empregada em suas produções artísticas.

É interessante observar em determinadas obras a referência a questões e elementos instituídos como pertencentes ao universo fetichista e o modo como estes acabam por criar dispositivos que se associam à prática sexual sem na verdade necessariamente possuírem relação efetiva ou direta com o ato sexual.

Não podemos ignorar evidentemente que uma das características colocadas ao conceito de fetiche na atualidade faz referência justamente ao caráter da peculiaridade de determinados exemplos de fetiches. Todavia, os aspectos do fetiche parecem se distanciar cada vez mais de características compreendidas como mais comuns ao ato sexual, mas isto de forma alguma parece ameaçar a eficácia dos símbolos que são utilizados de modo a buscar despertar os impulsos fetichistas.

De acordo com a concepção de Freud sobre o fetiche: "o objeto sexual normal é substituído por outro que conserva alguma relação com ele, mas é inteiramente inadequado para servir ao objetivo sexual normal" (1976, p. 53,). Tal postulado evidenciaria a crença de Freud de que o fetiche carregaria consigo a marca de avesso a normalidade, sendo compreendida mais como uma patologia do que como um aspecto da sexualidade.

Freud não negaria a existência de fetiches presentes nas situações amorosas compreendidas por ele como normais, todavia acreditaria que estes estariam limitados por determinado grau de certa normalidade. Quando ultrapassados estes limites, o fetiche já seria considerado uma patologia a qual Freud nos elucida:

A situação só se torna patológica quando o anseio pelo fetiche passa além do ponto em que é meramente uma condição necessária ligada ao objeto sexual e efetivamente toma o lugar do objetivo normal, e, mais, quando o

fetichismo se desliga de um determinado indivíduo e se transforma no único objeto sexual. (FREUD, 1976, p.26)

Evidentemente a compreensão de Freud acerca do objeto sexual a ser substituído pelo fetiche faz menção ao pênis, posto que sabemos que os estudos de Freud fazem constante referência ao objeto fálico quase como objeto de culto, o qual os homens (de modo inconsciente) temeriam perder e o qual as mulheres (grosso modo) invejariam por não possuírem.

Seguindo esta concepção freudiana, o objeto de fetiche teria intrínseca relação com os órgãos genitais, onde o efeito mágico seria justamente o de, pela ausência dos órgãos sexuais, evocarem sua imagem e suas funções. Neste caso compreendemos também a relevância de fatores culturais e de um imaginário social na constituição de objetos de fetiche.

Esta associação sugerida entre o kitsch e os objetos de fetiche parece relevante, posto que se compreendesse a importância da imagem, dos objetos na constituição de elementos, o kitsch surge como um conceito significativo na constituição de um universo erótico marcado pela instauração de objetos de valor sexual.

Não se pretende afirmar que o fetiche só pode ser compreendido como regido por objetos materiais, bem como se compreende que o kitsch, que a priori é definido como estilo verificável em objetos materiais, se trata também de uma concepção, não sendo exclusivamente material. Tanto fetiche, como kitsch parecem remeter a um universo de sedução, parecem utilizar-se de suas armas para envolver o sujeito em uma atmosfera mágica, onírica que lhe proporciona satisfação e que o atinge, o toca com facilidade e eficiência.

A relação tecida entre o kitsch e o fetiche aqui é sugerida para ser retomado em um segundo momento onde será analisada a obra de Jeff Koons, artista que se utiliza do kitsch, este aliado aos elementos de fetichistas, para constituir sua obra que aborda significativamente a sexualidade e estes fatores implicados em sua constituição.

Entretanto neste momento parece importante construir de modo sólido a reflexão acerca do fetiche, dos objetos de sedução e desejo e de como estes nos

atingem e caracterizam os jogos de sedução em que não necessariamente o sexo se coloca de modo explícito.

Neste jogo de sedução está implicado outro agente determinante na eficiência da comunicação destes objetos que agem eroticamente: o desejo. Para que tais objetos e elementos exerçam suas funções, despertem os impulsos a que são propostos, o desejo se apresenta como peça fundamental neste jogo sexual.

Colocam-se deste modo dois movimentos provenientes destes elementos citados: em um o desejo coloca-se como o motivador do efeito provocado pelo fetiche, colocando-se necessário para que ocorra o efeito mágico deste. Em outro sentido, o fetiche despertaria este desejo, seria ele o responsável pelo despertar do sentimento fundamental do sexo.

O que se busca dizer é que não existe uma única via como se compreende constantemente. Tanto o desejo pode ser o responsável pela constituição do efeito proporcionado pelo objeto de fetichista, como este próprio objeto pode ser o responsável por despertar o desejo por meio de seus recursos.

É necessária uma predisposição ao envolvimento da sedução sugerida pelo objeto de fetiche, é necessário uma vontade de que este se torne objeto de desejo. E neste sentido o desejo se apresenta muitas vezes oriundo de meios que aparentemente nada apresentam de sexual.

Quando Félix Guattari (2004) discorre acerca do conceito de desejo e de sua compreensão além da mera esfera sexual, aponta justamente para o fato de que o desejo se constitui algo maior do que uma pulsão sexual, o qual normalmente é encoberto pelos preconceitos colocados pela moral que o limita a relação com a sexualidade.

Si intento plantear el problema del deseo como una formación colectiva es para poner en evidencia que el deseo no es forzosamente un asunto secreto o vergonzoso, como pretenden la psicología y la moral dominantes. El deseo atraviesa el campo social, tanto en prácticas inmediatas como en proyectos más ambiciosos. Para no confundir definiciones complicadas, propondría denominar deseo a todas las formas de voluntad de vivir, de crear, de amar; a la voluntad de inventar otra sociedad, otra percepción del mundo, otros sistemas de valores. (GUATTARI e ROLNIK, 2004, p.254)

Seguindo a concepção de Guattari percebemos então que os fatores implicados na constituição de sistemas de desejo ultrapassam questões sexuais e ampliam-se observando contextos em que se constituem. O desejo é compreendido como vontade, força impulsiva, contudo observando a relação com o outro, com a sociedade em que se dá.

Neste sentido Guattari nos aponta os preconceitos existentes sobre as manifestações de desejo e dos tabus que circundam o tema e que freqüentemente pautam-se na justificativa de que a entrega à veleidade suscita um sistema de marcado pela desordem, como se fossem fundamentais estes sistemas de normas e regras rígidas colocadas sobre os impulsos de desejo de modo a regulá-lo, controlá-lo.

Guattari ainda comenta sobre – como já foi citado por Bataille em um momento anterior – a relação dos impulsos de desejo observados como relacionados aos impulsos animais e instintivos, caracterizando o desejo como um impulso em que a razão não se faz presente ou potente em sua ação. Entretanto Guattari não parece não crer em tal concepção e ainda busca em sua exemplificação a afirmação de sua teoria de que o desejo integra um sistema ordenado.

Basta leer algo del testimonio de los etólogos para ver que el instinto, la pulsión, el deseo — poco importa el nombre que se use— en el reino animal, notiene absolutamente nada que ver con una pulsión bruta. Corresponde, por el contrario, con modos de semiotización altamente elaborados, con micropolíticas del espacio y de las interrelaciones entre los animales, que implican toda una estrategia y, según los etólogos, hasta una cierta economía estética.

Así, esta oposición — por un lado deseo-pulsión, deseo-desorden, deseomuerte, deseo-agresión, y por otro interacción simbólica, poder centralizado en funciones de Estado — me parece una imagen totalmente reaccionaria.

Es perfectamente concebible que se organice otro tipo de sociedad, capaz de preservar procesos de singularización en el orden del deseo sin que eso implique una confusión total en la escala de la producción, sin que suponga una violencia generalizada y una incapacidad por parte de la humanidad para administrar la vida. La producción de subjetividad capitalística — que desemboca en devastaciones increíbles a nivel ecológico, social, en el conjunto del planeta — es la que constituye un factor de desorden considerable, que puede llevarnos a catástrofes absolutamente definitivas. (GUATTARI, 2004, p.256)

Interessante observar que novamente a sexualidade e seu controle parecem dizer respeito à ordem funcional dos sistemas sociais. Não abafada a sexualidade pela força enérgica dos interditos, temer-se-ia colocar a sociedade em risco de desordem generalizada.

Podemos dizer somente que, em oposição ao trabalho, a atividade sexual é uma violência que, enquanto impulso imediato, poderia perturbar o trabalho: uma coletividade laboriosa, no momento do trabalho, não pode ficar à sua mercê. Somos pois levados a pensar que, desde a origem a liberdade sexual teve de ser limitada pelo que se pode chamar de interdito, sem no entanto, nada podermos dizer dos casos em que ele se aplicava. (BATAILLE, 1987, p.47)

Todavia, o mesmo autor citado compreende os movimentos díspares a que nos vemos colocado quando tocamos o tema da sexualidade. Compreende a luta interior entre a auto-regulação e a entrega a impulsos próprios da natureza humana: “Ninguém poderia negar que um elemento essencial da excitação é o sentimento da perda do controle de si, da desordem”. (BATAILLE, 1988, p. 223)

Contraditoriamente deseja-se a perda do controle que, sugere-se, proporcionado pela entrega sexual, em sentido oposto à consciência da necessidade de uma ordem reguladora e eficiente. Neste sentido o desejo não parece realmente pertencente à esfera da razão, mas algo que a ultrapassa (não necessariamente ignora) e triunfa sobre o peso dos interditos.

Deseja-se a perda, a desordem, o sexo. Deseja-se mesmo que inconscientemente, ou que este desejo não toque um primeiro nível de consciência. Estamos abertos ao sexo e as coisas que fazem parte de seu âmbito, mesmo quando o que compreendemos como consciência moral se mostra de modo intenso, como um pai severo.

A sexualidade, o sexo, nos constitui e nos perpetua. Deste modo se coloca tão natural – e esta naturalidade se faz superior a uma consciência moral que construímos durante nossas vidas – e naturalmente despertam os impulsos e sentimentos oriundos e constituintes da sexualidade.

Destarte nossos olhos são capazes de observar, de desejar, observar o sexo onde este não se encontra evidente. Nossos sentidos parecem sensíveis às sugestões de dispositivos que estimulem a sexualidade. Desejamos a sedução. E

parecemos nos satisfazer quando percebemos jogos de dissimulação da sexualidade. Sobretudo pelo fato de que a sexualidade é melhor aceita quando disfarçada.

Tais aspectos mencionados, os quais buscam observar agentes importantes na constituição de imagens que evoquem a sexualidade, apresentam-se significativamente investigados por artistas contemporâneos que nos contam a sexualidade e seus aspectos sem nela tocar diretamente. Por meio de sugestões, utilização de elementos que já assimilamos como referentes à sexualidade, estes artistas tangem a temática sexual sem necessitar da utilização dos órgãos sexuais em cena.

No caso da obra de Robert Mapplethorpe não podemos ignorar que o discurso criado em torno tanto da obra quanto da personalidade do artista acabam por vezes a induzir o olhar a uma busca por elementos que façam referência à sexualidade. Não que suas imagens que apresentam flores não tenha sido pensada sob uma ótica erótica, contudo a supervalorização da sexualidade na obra de Mapplethorpe bem como a utilização e a ênfase de elementos freqüentes (como os closes de pênis) acaba por gerar associações quando estas não necessariamente existem.

Talvez surpreendente para quem reconheça Mapplethorpe pela reputação de pornógrafo, suas séries que trazem flores, frutas e legumes como “corpos” em seus estudos fotográficos, acabam por espantar ainda mais pela sensualidade atingida através do tratamento estético dado pelo fotógrafo.

Evidentemente a utilização da luz como meio expressivo nas fotografias sempre foi um ponto alto na obra de Mapplethorpe. Esta, quando utilizada em suas fotografias de flores, por exemplo, constrói um universo sensual em que a freqüente forma alongada das flores, remetendo comumente a um falo, aliada à penumbra de onde surge o detalhe mais provocativo. A posição ereta da haste alongada, as pequenas gotas que freqüentemente encontram-se sobre as folhas, as dobras e orifícios que se mostram de forma sugestiva. Todos estes inúmeros artifícios utilizados pelo artista aludem ao corpo humano e a questões sexuais.

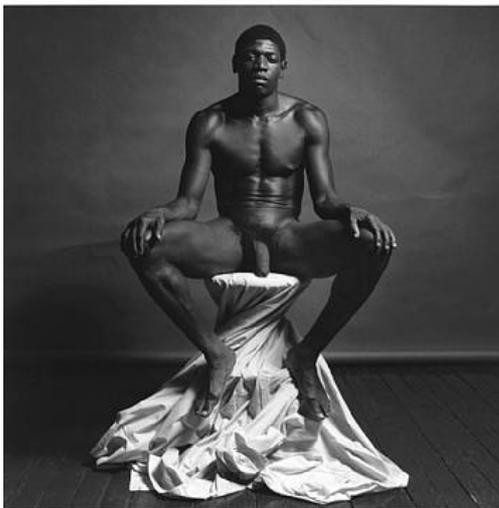


Fig. 45 - Robert Mapplethorpe, *Bob Love*, 1979.  
Fotografia. (40.6 x 50.8 cm)



Fig. 46 - Robert Mapplethorpe, *Calla Lyli*, 1988.  
Fotografia. (47.9 x 48.6 cm)

O mesmo tratamento que Mapplethorpe dá ao negro da pele de seus modelos parece observar-se, sobretudo em seus legumes e frutas. Valorizando cada curva, cavidade, protuberância e superfície lisa, o fotógrafo acaba suscitando a comparação com corpos humanos, mas não apenas isto sugere corpos em sua mais evidente sexualidade. Ao estabelecermos um paralelo entre duas figuras teremos possivelmente à mesma sensação da sugestão erótica, isto tanto pela união de todos estes aspectos, como por nossa possibilidade de identificação com as situações em que se encontram os modelos e objetos em questão.

É provável que nem todos percebam um possível erotismo sugerido, ou que tampouco consigam observá-lo após ser mencionado. Todavia, tal capacidade de percepção configura-se por nossa receptividade e familiarização com questões sexuais. E neste sentido percebemos o quanto estamos suscetíveis a referências à sexualidade que se mostram um tanto veladas.

Na obra de David LaChapelle a questão da sexualidade é sugerida valendo-se dos aspectos anteriormente citados que fazem alusão ao kitsch e a elementos da cultura de massa. Sua obra, bem como a de Pierre et Gilles citados em um momento anterior, é repleta de ícones consagrados da cultura de massa. Ainda é importante ressaltar uma característica comum na obra de LaChapelle e dos dois artistas, que

pode ser observada na constituição dos cenários onde ocorrem cenas míticas produzidas pelos artistas.

As obras de LaChapelle apresentam uma atmosfera mágica (que por muitos autores já foi comparada à obras surrealistas) onde cores exuberantes e a luz inebriante reforçam a construção de um cenário idealizado que sugere vivacidade e alegria, mas não meramente uma alegria tangível. Trata-se de uma atmosfera de felicidade que parece ir além de nossa compreensão e conhecimento acerca da felicidade e que por esta razão parece associável ao aspecto onírico. É importante ressaltar que o fotógrafo em questão trata-se de um fotógrafo de moda, o que parece relevante para a observação de sua obra.

Mas observado a questão do erotismo sugerido nas obras de LaChapelle, uma das características mais determinantes para a constituição desta sugestão parece se dar por meio das poses realizadas pelos personagens<sup>26</sup> constituintes da cena. Estas poses são facilmente associadas a poses comuns de filmes pornô e eróticos.

Como as obras de LaChapelle são realizadas por meio da linguagem fotográfica a pose se mostra determinante na construção de sua obra, o que nos remete novamente a Roland Barthes, em sua afirmação acerca da pose como o elemento que funda a natureza da fotografia. No caso de LaChapelle, a pose freqüentemente parece fundar uma natureza erótica atribuída à sua fotografia.

As questões aqui comentadas acerca de aspectos da fotografia são feitas de modo a tecer uma leitura das obras em questão sem desconsiderar aspectos da linguagem que parecem determinantes para alcançar alguns objetivos que a obra intenta.

Retornando à questão da pose na obra de LaChapelle, parece interessante observar que as pessoas que compõem as fotografias do artista geralmente encontram-se em poses provocativas, contudo estas apresentam-se com uma certa dose de exagero nos movimentos, excedendo a naturalidade das poses.

---

<sup>26</sup> O termo “personagem” aqui é colocado no intuito de sugerir que as pessoas presentes nas fotografias do artista apresentam-se de modo a sugerir a incorporação de uma personagem, bem como ocorre na obra de Pierre et Gilles.

O caráter performático das poses nestas obras parece evidente, ressaltando deste modo a artificialidade e superficialidade sugeridas pelo artista quando insere o desejo na atmosfera do idealizado e glamourizado. E deste modo nos permite uma sutil perspectiva dos meios de constituição do desejo na atualidade, em que os órgãos sexuais não parecem tão sedutores quanto objetos da cultura de massas quando colocados a serviço da sexualidade.

A sugestão da sexualidade, a menção indireta a ela parece mais eficiente no despertar do desejo do que a sexualidade quando tocada diretamente. Não é novidade alguma que o explícito parece predestinado ao desinteresse, possivelmente por permitir um fácil acesso ao fim que se propõe. Faz parte da sedução certo grau de inacessibilidade, de dificuldade em se alcançar o que se deseja.

Cientes disto, tanto a publicidade quanto a própria arte colocam-se a investigar sugestões da sexualidade sem utilizar-se de elementos “primordiais” ao ato e desejo sexual. O investimento em recursos que sugerem uma realidade idealizada aponta para o conceito de simulacro sugerido por Baudrillard, em que a superestetização do real acaba por diluir o referencial, tornando-se mais importante e aceitável do que o real em si.

Todavia a questão do simulacro na arte não será aprofundada, apenas foi tocada a fim de pensar de que modo LaChapelle lança mão de recursos publicitários que buscam nesta estetização do real a sedução, a realidade desejável e por vezes inatingível. E, como já foi mencionado anteriormente, o inalcançável parece conter em si uma aura de sedução.

Chauí comenta o sistema da propaganda nesta constituição de uma sedução que se dá pela irrealização dos desejos:

É nesse núcleo infinito do desejo que a propaganda vem tocar. E o faz com perfeição porque o essencial do consumo é oferecer “provas” de nosso reconhecimento pelos outros e objetos de prazer efêmero para que outros venham a ser consumidos. A propaganda é a realização perversa da irrealização essencial do desejo. (CHAUI, 1984, p.160)

Sob esta perspectiva somos induzidos a desejar constantemente, em uma busca insaciável de um desejo que sempre se renova na sua aparente e ilusória

satisfação. Ilusória porque esta não se dá efetivamente, apenas é momentaneamente satisfeita em um momento insignificante. Ilusória porque sempre descobrimos que nosso desejo ia além do que acreditávamos. Desejamos uma realidade forjada, um mundo ilusório marcado por sua artificialidade e por ser inatingível. Questões que podem ser observadas na obra de LaChapelle, como este brincasse com a ingenuidade frente ao desejo.

Uma questão relevante na obra de LaChapelle também se concentra no fato de que o artista é reconhecido por produzir fotografias de personalidades famosas, em geral do universo pop. Estabelece novamente um jogo de sedução do espectador, que além de deparar-se com obras que propõem um cenário surreal, onde encontram-se pessoas em poses provocativas – alimentando deste modo o imaginário sexual – apresenta personalidades famosas nestes cenários e poses sedutores.

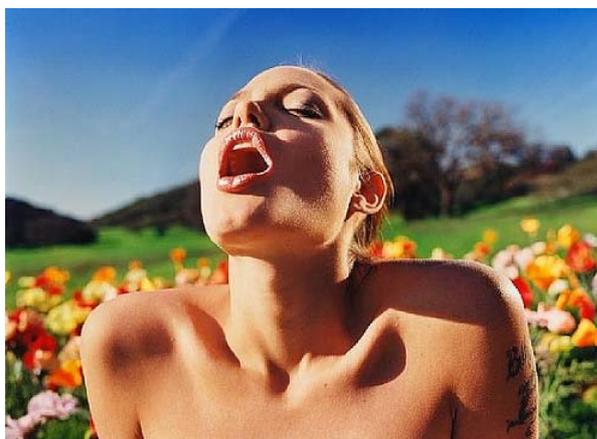


Fig. 47 - David LaChapelle. Angelina Jolie - Lusty Spring, 2001. Fotografia.

(110,6 x 152,4 cm)

A mera observação de uma boca entreaberta, ombros desnudos, ocultando a parte inferior da atriz – aspecto que parece apelar para que o espectador complete a imagem e desvende o que existe onde a fotografia não mais alcança – apontam para um conjunto de recursos que evocam a sensualidade. Mas a imagem parece

ganhar mais força e seduzir ainda mais quando se conclui que se trata de uma célebre atriz na imagem em questão.

Inúmeros outros artistas compõem as fotografias e entregam seus corpos à criação da imagem fetichista objetivada por LaCahapelle. Os exemplos óbvios de fetiche apontam a ironia que se apresenta a cada obra. Fetiches estereotipados, exagerados e ainda assim sedutores.

Os recursos utilizados para criar esta atmosfera mágica em que os fetiches, por mais cômicos que cheguem a ser sugeridos, alcançam seu objetivo pela sugestão de uma falsa realidade que por muito lembra videocliques da MTV. Retornamos então ao desejo de uma realidade inatingível, tão sugerida pela sociedade de consumo. Ao termos acesso a estas imagens, temos a ilusão de apreensão de seu conteúdo, deste momento irreal sugerido.

Ter um objeto é, em si e por si mesmo, a garantia do desejo satisfeito. Tanto assim, que a propaganda perfeita é aquela que exhibe muito pouco o produto, exibindo muito mais as conseqüências felizes dele (o “sucesso”, o “amor”, a “limpeza”, a “inteligência”, a “felicidade”). (...) O que a propaganda faz é ocultar a moral repressiva, dando-nos a ilusão de que alguns objetos (os enunciados) permitem o que a sociedade proíbe. (CHAÚÍ, 1991, p. 162)

Trata-se de recursos que justamente por serem insistentemente utilizados para despertar o lado erótico, são compreendidos e digeridos com facilidade pelos espectadores. Mas nesse caso o artista parece justamente brincar com esta sensibilidade do espectador de ser atingido com tamanha facilidade por recursos tão batidos e grosseiros.

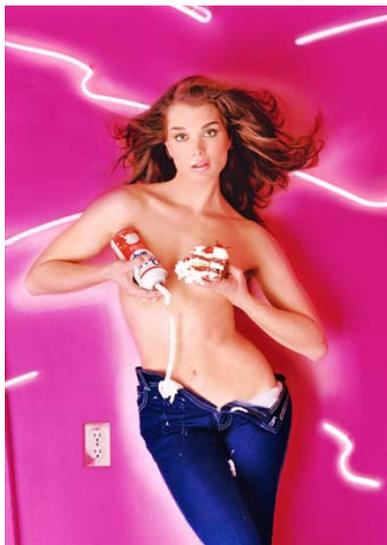


Fig. 48 - David LaChapelle, Brooke Shields. Fotografia, 2001.

(sem dimensões especificadas)



Fig. 49 - David LaChapelle, Paris Hilton and Popsicle, Fotografia, 2004.

(sem dimensões especificadas)

LaChapelle por vezes parece fazer graça de nossa fragilidade frente estímulos sexuais, ou ainda parece zombar por nos atingir com recursos piegas emoldurados por uma estética pobre. Características tão comuns ao conceito kitsch que tanto seduz e se deseja.

O chantilly que Brook Shields derruba sobre sua calça, enquanto fita diretamente o espectador com sua boca entreaberta e cabelo esvoaçante, não sugere apenas a fantasia sexual apresentada e consagrada no filme “9 e ½ Semanas de Amor”, em que o casal de protagonistas brinca com o creme em meio ao ato sexual.

O chantilly que cai pela calça entreaberta da atriz, não apenas por sua cor alva, mas por se tratar de um fluído, possivelmente evoca a imagem do sêmen que jorra em uma ejaculação. Neste sentido a sugestão, o trocadilho realizado por LaChapelle utilizando o chantilly parece possibilitar muito mais a sedução do que o fato da atriz se encontrar semi-nua.

Na outra imagem, além de todos os estereótipos evidentes contidos que caracterizam o erotismo – como unhas longas pintadas com uma cor quente, o aspecto de Barbie da atriz sugerido, sobretudo por seu cabelo loiro e seios grandes, os olhos claros contornados pelo traço espesso do lápis – o ponto principal da imagem parece concentrar-se no picolé vermelho que a atriz introduz na boca.

A evidente sugestão do sexo oral, realizado por uma mulher loira, de aspecto significativamente artificial parece seduzir muito mais do que se a imagem se apresentasse de modo explícito. LaChapelle compreende a sedução que se estabelece quando são lançados códigos a serem desvendados pelo espectador.

Contudo, LaChapelle brinca justamente com este falso caráter de abordagens implícitas da sexualidade presente em tais imagens. Ao apresentar os referidos códigos já compreendidos com tamanha facilidade devido ao uso constante, ao criar trocadilhos com fórmulas gastas e que insistem em não se renovar, ao apresentar uma realidade desejável que se coloca superior a própria realidade, enfim, LaChapelle faz com que o modo implícito com que toca a sexualidade em sua obra se apresente por vezes mais explícito do que o ato real.

### **3.3. O espetáculo sexual na obra de Jeff Koons.**

Então compreendemos que a mais simples imagem nunca é simples, ou sossegada como dizemos irrefletidamente das imagens. A mais simples imagem contanto que venha à luz (...) não dá a perceber algo que se esgotaria no que é visto. Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além da oposição canônica do visível e do legível. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.95)

Bem como ocorre na investigação artística de LaChapelle, podemos observar na obra do já citado Jeff Koons a utilização de alguns recursos comuns que visam despertar o olhar do espectador para a sexualidade por meio de suas obras. Como já foi mencionado anteriormente, o kitsch nestes dois casos parece possuir lugar relevante na constituição da sedução.

Trata-se de um artista reconhecido por seu desejo de inquietar o espectador e de provocar a opinião pública. Afamado por suas obras que lembram as porcelanas da estante da sala, consagrou-se não apenas por ter sido casado com a célebre atriz pornô Cicciolina, mas por ter produzido uma série de fotografias em grande escala dimensional, apresentando cenas de sexo com a atriz. Além destas fotografias, Koons realizou esculturas e objetos em que enfatiza posições sexuais realizadas com sua ex-esposa.

Bem como pode ocorrer no caso de Robert Mapplethorpe, a obra de Jeff Koons, após sua catalogação como obra de cunho erótico já suscita de antemão um olhar que busca em cada obra o aspecto sexual. E não se está sugerindo novamente que este aspecto não se encontra em de suas obras, por maneiras diversas de abordagem. Contudo o mero título obtido pelo artista ao ser reconhecido pelo caráter erótico empregado nas obras poderia induzir à constatação da existência de uma carga erótica que na realidade nem sempre se faz presente, ou que não se coloca tão intensa.

Koons é rechaçado por inúmeros autores devido ao caráter de espetáculo que parece imperar em suas obras. Frequentemente é acusado de produzir obras que apenas visam a espetacularidade, que em geral não possuem o mínimo valor artístico, questão que parece no mínimo ultrapassada na arte contemporânea, em que o valor artístico parece constantemente mutável, transitório e por muito uma questão flexível.

No caso de Koons o conceito kitsch – que já provoca previamente o desejo de rotular como objeto sem valor artístico – aliado ao erotismo, que carrega consigo uma carga de preconceito já seria o suficiente para construir um discurso taxativo acerca de um possível charlatanismo do artista.

Abordar um tema tão polêmico, de modo mais polêmico ainda, utilizando-se de elementos kitsch para criar arditamente um discurso que se intitula irônico, é no mínimo o suficiente para criar uma atenção significativa sobre a referida produção artística. Uma atenção que é no mínimo curiosa, mas que acaba por dar visibilidade e consagrar Jeff Koons como artista, mesmo que não se acredite no valor do que por ele é produzido.

A sexualidade em sua obra, quando não se mostra explícita, desvela-se por meio de sugestões fetichistas. Koons joga com o discurso da mercadoria enquanto fetiche, já mencionado anteriormente, e por vezes o alia com o fetiche, que se compreende como relacionado ao sexual.

Sua série *Easy Fun Ethereal* aborda vários elementos presentes tradicionalmente no universo fetichista como meias “arrastão”, biquínis em meio a praias paradisíacas, closes de bocas carnudas femininas, estes todos apresentados

em meio a doces e vegetais, causando deste modo um estranhamento a um primeiro olhar.

Em uma de suas obras mais reconhecidas por esta abordagem fetichista presente na referida série vemos quatro pares de pés femininos apresentados de modo a sugerir a sedução. Os pés que se encontram na extremidade estão nus, enquanto os dois pés do centro encontram-se calçados com sapatos que cobrem pequena parte superior dos pés, deixando deste modo boa parte nua como os outros dois.



Fig. 50 - Jeff Koons, Niágara, 2000. Pintura. (304.8 x 426.7 cm)

O fetiche por pés femininos é conhecido como um dos exemplos de fetichismo mais comuns, bem como os sapatos como objeto de fetiche consumista. Koons, ao apresentar exemplos de fetiche tão óbvio, deixa um tanto evidente a ironia tão presente em sua obra, bem como o faz LaChapelle.

Tania Rivera nos fala desta questão da magia do objeto:

O fetiche permite que se articule o olhar ao Complexo de Édipo, situando em relação à castração o “brilho” que será conferido a este objeto tão especial, mas que não é bem um objeto, sendo antes a concretização do vazio, da falta do objeto. (RIVERA, 2002, p. 59)

E é justamente esta falta que parece caracterizar o poder fetichista de objetos de consumo. Tanto que o que freqüentemente ocorre após a obtenção dos produtos que se acredita serem necessários, logo se dá a constatação de que são necessários novos produtos, caracterizando deste modo uma busca constante de satisfação, bem como ocorre no desejo sexual.

A sensualidade proveniente dos pés cuidadosamente tratados, com suas unhas devidamente pintadas de vermelho, sutilmente repousados no interior do sapatos, como se posassem para uma fotografia. Os pés que ali estão apresentam-se eles mesmos como se fossem os corpos a despertar a sensualidade. Eles são os personagens, os objetos do desejo.

Ao fundo da imagem vemos a representação de Niágara Falls, um dos pontos turísticos do Canadá. Ao lado dos pés encontram-se os famosos Donuts, um dos elementos mais característicos da cultura norte-americana. Em uma referência sobre a obra o artista comentou a relevância das imagens nos processos de mediação de nossos desejos mais básicos e ainda sobre o caráter publicitário presente na obra.

Koons, bem como LaChapelle assume utilizar-se de recursos da publicidade para questionar a sociedade de consumo, para apontar os meios de sedução aos quais tais recursos se propõem e que com facilidade parecem alcançar. Constitui a sedução muito mais por meio dos “objetos de consumo”, do que da erotização das pessoas. Chauí (1991) comenta ocorrer uma transferência do poder de sedução de pessoas para o poder de sedução de objetos, tornando-se estes mais eróticos do que as pessoas.

A abordagem sexual neste exemplo aparece mais uma vez a priori implícita, se tomarmos como explícito na sexualidade apenas as situações em que os atos sexuais e os órgãos aparecem diretamente, sem disfarces. Todavia, se observadas as particularidades da sexualidade já mencionadas anteriormente, como os fetiches, o pé, sobretudo nu poderia observar-se tão mais explícito sexualmente do que se em seu lugar estivessem um pênis e/ou uma vagina.

Ao que parece já são compreendidos com significativa facilidade os recursos utilizados para fazer referência à sexualidade - em que a imagem de um objeto frente à boca sugere rapidamente o sexo oral, por exemplo - que a questão do

conceito de explícito quando observada em relação a sexualidade parece abranger questões que vão além da mera observação dos órgãos genitais nus, em meio ao ato sexual. O explícito se dá pela constatação evidente de que a imagem se utiliza de objetos para fazer referência aos órgão sexuais. Deste modo não se admite a constatação do explícito e nos permitimos o envolvimento em um jogo sexual não assumido.

Quando constatamos que os meios de sedução em nossa sociedade se dão por meio de imagens, sobretudo publicitárias, e estas se utilizam freqüentemente de códigos que já foram incorporados e que com facilidade remetem a elementos presentes na esfera sexual, compreendemos que o explícito pode se dar de outros modos nos sistemas de observação das imagens na atualidade.

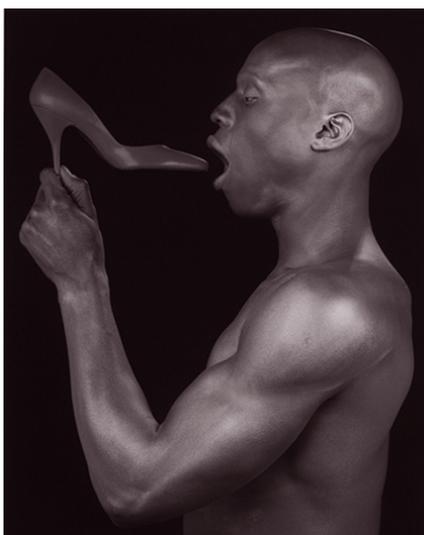


Fig. 51 - Robert Mapplethorpe. Ken Moody, 1985. Fotografia. (48.2 x 38.6 cm)

Na imagem em questão observamos com clareza tanto a questão do fetiche, em que o sapato frente à boca de Ken Moody sugere um pênis apresentando-se ao sexo oral, bem como a relação do objeto de desejo sexual e de consumo, em que mais uma vez o sapato (tradicional objeto fetichista de consumo, como já mencionado) sugere a estreita relação entre as duas esferas de desejo mencionadas.

Nesta obra a promessa de satisfação apresentada pelo glamour, pela magia dos objetos de consumo tece relações com a sugestão de realização sexual. Mapplethorpe brinca com os objetos de desejo, consciente dos anseios da sociedade. Bem como o faz Jeff Koons, que como comenta Lydie Pearl (2001) busca em suas obras suscitar o prazer, o deleite do espectador por meio dos materiais de que se utiliza. Deste modo, Koons visa fazer com que as pessoas as descubram mesmas os seus desejos, sem necessitarem temer um gosto coletivo banal.

O artista selecionado para a análise em questão foi escolhido devido ao fato de, bem como Mapplethorpe, abordar a sexualidade em sua obra de dois modos aparentemente bem distintos. Se por um lado Jeff Koons se utiliza de imagens tradicionais ao universo fetichista, buscando nas relações com a sociedade consumista a abordagem do desejo e da sedução, por outro, investe no dito explícito para a construção de sua obra. Isto, sem deixar de lado o caráter de espetáculo.

Como já foi mencionado anteriormente, Koons produziu uma série intitulada *Made in Heaven* em que a grande maioria das obras produzidas tem como base posições sexuais em que ele e Cicciolina (sua esposa na época) se encontram. Tais obras provocaram grande polêmica na época de sua exposição devido ao fato de Koons apresentar além de registros de seu ato sexual, a ênfase dos órgãos genitais.

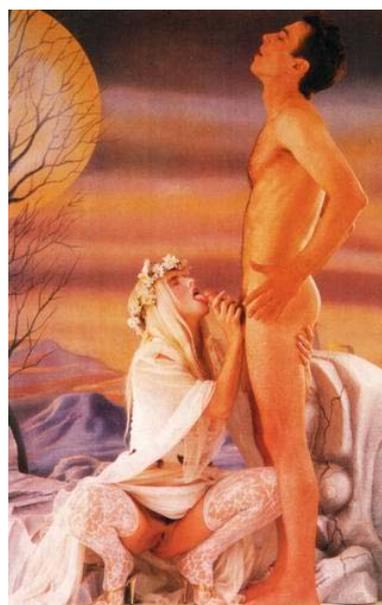


Fig. 52 - Jeff Koons, Red Butt, 1991. Fotografia. Fig. 53 - Jeff Koons, BlowJob-ice, 1991. Fotografia (sem dimensões especificadas)

A mera questão da nudez, ou das roupas selecionadas a fim exaltar a sensualidade do corpo já sugeriria a observação da obra como pornográfica. Segundo Bataille nossa percepção acerca da nudez já se coloca de certo modo significativamente moralista.

A nudez arruína a decência que nos damos através de nossas roupas. (...) Acrescentamos à nudez a estranheza dos corpos semivestidos, cujas roupas não fazem senão salientar a desordem de um corpo, que é tanto mais desordenado quanto mais está nu. (...) do mesmo modo, a prostituição, o vocabulário de baixo calão e todos os laços do erotismo e da infâmia contribuem para fazer do mundo da volúpia um mundo de degradação e ruína. (BATAILLE, 1988, p.161)

E o que a obra em questão faz é sugerir este mundo de volúpia, de entrega ao prazer, em que o sexo se apresenta sem disfarces, mas não deixa de encaminhar-se para a degradação e tampouco para a ruína. Koons afirma constantemente a busca pela exaltação do amor no ato sexual. Isto, sem ignorar aspectos do desejo que se apresentam por vezes contrário às regras morais.

Bem como suscita a obra de Robert Mapplethorpe, a série *Made in Heaven* intriga (entre os inúmeros outros sentimentos que desperta) por apresentar de modo tão direto, sem os freqüentes disfarces aplicados à abordagem da sexualidade, o sexo como ele se dá efetivamente. Intriga pelo desejo e interesse do artista de registrar a crueza e realismo do ato.

Evidentemente a obra de Jeff Koons não deixa de modo algum de ter como pano de fundo um cenário construído sob propósitos estéticos que beiram novamente o piegas. Todavia, Koons ao registrar em meio a esse cenário um close de seu pênis sendo introduzido na vagina de sua esposa, compreende que está evidenciando o que é conceituado como explícito, bem como compreende a previsível rotulação de produtor de pornografia.

O único fantasma em jogo no pornô se existe um não é sexo, portanto, mas o real e sua absorção em outra coisa que não real, no hiper-real. O voyeurismo do pornô é não um voyeurismo sexual, mas um voyeurismo da representação e de sua perda da cena e da irrupção do obsceno. (BAUDRILLARD, p.36, 1991)

Segundo a concepção de Baudrillard, Jeff Koons ao explorar a sexualidade de modo tão evidente, ultrapassaria o real e atingiria a referida hiper realidade pelo excesso de visualização do real. Destarte, a pornografia não seria estabelecida pelo

ato sexual, mas sim pela quase pouco criativa apresentação deste ato. Tal afirmação de Baudrillard dialoga com a concepção de Roland Barthes (1984) que também compreende a fotografia pornográfica como desprovida de complexidade técnica e estética, sendo de certo modo quase ingênua ao apresentar algo de modo tão óbvio pouco elaborado.

Todavia, Koons faria parte de uma geração de artistas em que os propósitos acerca da intencionalidade da obra estariam além das meras preocupações técnicas ou estéticas tradicionais, dialogando com maior interesse com o meio publicitário e com o universo kitsch.<sup>27</sup> Deste modo a pornografia em sua obra necessitaria de uma significativa análise das concepções atuais acerca dos meios de produção em arte, sendo amplamente discutível o caráter pornográfico de suas obras.

Quando Koons comenta sua obra, aponta para o fato de apenas ter registrado a intimidade de um casal, contudo o estabelecimento das imagens como obras de arte estaria inscrito na intencionalidade do artista. Além disto, Koons defende que estas imagens não pretendiam o choque e a pornografia, mas que buscavam na verdade investigar a própria sexualidade, sem pudores e vergonhas. Do mesmo modo, Koons ainda alega que as imagens expressavam amor e união, posto que tratavam de atos sexuais (ou de amor, como ele parece querer sugerir) entre ele e sua amada esposa<sup>28</sup>.

Neste sentido o espetáculo parece muito mais concentrado na possibilidade do amor em meio às questões tomadas como pertencentes a um universo de degradação. Não apenas o sensacionalismo se dá devido ao registro das práticas sexuais, mas, sobretudo pelo discurso do artista que afirma a busca pela exaltação do amor sem ignorar seu aspecto sexual.

E é no jogo de discursos de Koons em que suas imagens parecem mostrar algo, enquanto suas palavras afirmam outra coisa, que a obra de Koons se mostra consistente e relevante. Esta é a imagem de nossa sexualidade: a confusa relação

---

<sup>27</sup> Françoise Gaillard discorre acerca desta questão quando comenta a questão do real na sociedade atual e dos parâmetros que parecem reger a arte na contemporaneidade. No artigo *Por uma reflexão conseqüente da estética de* *Ciro Marcondes Filho* podem ser encontradas considerações a este tema. ([ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n27p173](http://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n27p173))

<sup>28</sup> Estes comentários foram extraídos do livro “Corpos, sexo e arte” de Lydie Peal, onde o capítulo “O mito do sexo banalizado” é dedicado a explanação sobre a obra de Jeff Koons.

entre a compreensão de nossos desejos e a necessária segurança em nossos discursos. Por esta razão sua obra é considerada por vezes pornográfica, bem como nos toca intensamente por meio do espetáculo. Segundo Susan Sontag

O que faz de uma obra de pornografia parte da história da arte, ao invés da pura escória, não é a distância, a superposição de uma consciência mais conformável à da realidade comum sobre a “consciência desordenada” do eroticamente obscecado. Em vez disso, é a originalidade, a integridade, a autenticidade e o poder dessa própria consciência insana, enquanto corporificada em uma obra. (SONTAG, 1987, p. 52)

Neste sentido, a nossa consciência insana também acaba por conferir a obra de Koons o seu valor. Nosso olhar também cria o espetáculo apresentado em sua obra. E independente da veracidade no discurso de Koons, este afirma o que por vezes gostaríamos de admitir quanto à sexualidade e realiza, enfatiza, as maravilhas do sexo ao qual tememos a entrega. O espetáculo se constitui pela coragem da afirmação dos desejos. E neste ponto encontramos a perceptível relação entre Koons e Mapplethorpe, em que a coragem em evidenciar a sexualidade e os desejos que a circundam é a marca fundamental de suas obras.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando traçamos um estudo acerca da sexualidade inevitavelmente percebemos de antemão que nela são existentes duas forças contraditórias, que acabam por caracterizá-la e torná-la tema tão freqüente de discussões e pesquisas. Se por um lado observamos a sexualidade como assunto que sofre o milenar peso moral, por outro percebemos a energia vital, a fertilidade, estas provenientes do ato sexual.

A sexualidade, quando observada pelo prisma da arte, evidencia os processos resultantes da ação destas duas forças contraditórias, mas que por fim acabam por tornarem-se complementares. Aborda, discute, ataca a moral instituída, ao mesmo tempo em que exalta o aspecto natural da sexualidade. E ainda, critica a artificialidade oriunda da excessiva afirmação da naturalidade existente no ato sexual.

Deste modo, a presente pesquisa teve por principais objetivos discutir aspectos da sexualidade que comumente são mencionados como anormais, ou no mínimo estranhos, buscando observar também de que modo se constituem os discursos acerca da sexualidade e, destarte os olhares lançados pela arte sobre estas questões.

Por esta razão observou-se a relevância da análise da obra de Robert Mapplethorpe, artista que abordou amplamente a sexualidade em sua produção e de modo tão consistente que sua obra continua intensa e atual.

Por meio da análise da obra de Mapplethorpe foi possível tecer relações com obras de outros artistas contemporâneos que se utilizam do mesmo tema, observando deste modo as razões que fazem deste assunto um dos principais temas de investigação na arte contemporânea. Pôde-se perceber o quanto a discussão da temática sexual ainda se faz intensa em nossa sociedade e como a arte acompanha estas discussões.

Os olhares apresentados pelos artistas investigados demonstram desejos distintos ao tocar o tema. Por vezes concentrando o olhar em aspectos caracterizados frequentemente por um tratamento de problemática acerca da sexualidade, por outras buscando tratar a face do prazer contido no ato sexual. O que se percebe nestas investigação, em que os estudos de caso se dão em um mesmo momento histórico, é o reflexo destas forças antagônicas que continuam a imperar sobre a questão sexual. O que observamos na abordagem da sexualidade na arte é como esta se apresenta e se desenvolve em nossa sociedade.

Em se tratando de sexualidade como tema de investigações da arte contemporânea, observamos também o quanto artistas da atualidade vislumbraram no tema a grande possibilidade de autopromoção atingida pela valorização da polêmica em torno do assunto. O que não tornou necessariamente suas obras inferiores em termos de qualidade técnica e conteúdo.

Percebe-se o poder da sexualidade quando colocada a serviço dos meios de comunicação e relacionada ao consumo. Se a sedução já é constatada como uma das questões mais relevantes quando se toca a questão sexual, esta sedução abordada de modo visualmente atrativo, prometendo por meio de recursos publicitários a satisfação garantida, atinge expressivamente o espectador conquistando a atenção para obras que aliam estas questões mencionadas.

Como observamos por meio das palavras de Foucault, estas em diálogo com obras abordadas, a história da sexualidade é marcada pela história dos discursos, em que são evidenciadas relações de poder e dominação. Sob a ótica das produções artísticas estas relações de poder apresentam-se de modos distintos, inclusive sendo possível observar por meio de obras que não apresentam um aparente discurso crítico, posições bem definidas e sólidas acerca da temática sexual.

Em um primeiro momento foram abordados aspectos da temática que são vistos em geral de modo preconceituoso, como se constituíssem anomalias. Todavia estes aspectos foram abordados por artistas de modo a sugerir a naturalidade das práticas e questões evidenciadas. O que comumente é tratado como um problema a

ser observado, foi sugerido como apenas mais um aspecto possível na constituição da sexualidade e de sua prática.

Todavia, este olhar “naturalizante” acerca destes aspectos da sexualidade acaba por estabelecer um discurso em que a sexualidade aparece como algo prioritariamente relacionado ao prazer e ao processo identitário. Nestes casos a sexualidade não parece mote de uma discussão que necessita estabelecer-se por meio dos problemas que a circundam, mas sim pela ênfase em seu outro aspecto determinante: o prazer.

Nestes casos, a sexualidade não deixa de evidenciar seu poder por meio dos olhares sugeridos pelos artistas, contudo este poder não parece fundamentado na provocação e na contestação energética dos poderes repressores. Trata-se de um poder que se origina muito mais pela coragem em afirmar desejos, de não se submeter a interditos que vão contra aos impulsos sexuais.

Observamos a constituição de grupos que visam justamente esta busca pela liberdade sexual, pela entrega aos desejos, sejam eles incomuns ou não. Neste sentido é perceptível a constituição de identidades que se originam tomando como aspecto fundamental a sexualidade. Neste caso sugere-se também a instauração de preconceitos e estereótipos que acabam por tornar as barreiras sexuais ainda maiores e por consolidar o olhar moralista.

Deste modo, observou-se a questão da repressão sexual que parece ainda intensa e sólida. Por meio das distintas abordagens do tema observou-se que, ao passo que são abrandados certos interditos, logo são criados outros, que acabam por evidenciar as transformações sociais.

Neste sentido observamos o quanto a obra de Robert Mapplethorpe permanece atual e a razão de ainda criar a polêmica em torno de si. As questões apresentadas por Mapplethorpe ainda tocam a sensibilidade do espectador. Não apenas por apresentarem a sexualidade de modo por vezes chocante, ou por sugerirem práticas sexuais consideradas como o tratamento clichê de “desvios sexuais”. O que parece mais incomodar na obra do artista é o fato de que este afirmou seus desejos e de outros sem temor.

Mapplethorpe não subjuga suas concepções e aspirações sexuais em razão dos preconceitos e do sistema de normas colocados à esfera sexual. O artista expõe sem medo e ainda com certa dose de enfrentamento seu olhar sobre a sexualidade, sugerindo nestes registros que realiza de atos sexuais e suas peculiaridades, a possibilidade de uma beleza que deriva destes. Não ignora as transformações que ocorrem na esfera sexual em sua sociedade e em seu tempo, afirma-as.

Entretanto, como foi mencionado no decorrer da pesquisa, o desejo intenso de Mapplethorpe de apresentar a sexualidade em inúmeros aspectos, de buscar constantemente atos criativos na prática sexual, reflete por vezes a repressão à qual foi submetido o artista em seus primeiros anos de vida. Seu modo de abordar a sexualidade parece desejar tocá-la em seus aspectos mais intensos e profundos a fim de, em um esgotamento atingir a sublimação.

Tais questões foram evidenciadas, sobretudo no subcapítulo que aborda a questão da descoberta de que havia sido acometido pela AIDS. Mapplethorpe não deixou de viver a sexualidade intensamente até os seus últimos dias, como se esta ainda fosse a energia vital que o sustentasse. E para o artista a sexualidade sempre foi vista sobre esta ótica, o que fica evidenciado na beleza de suas obras, na constante preocupação estética.

Na obra de Mapplethorpe somos tocados por um sentimento que remete a esta beleza, mas que parece aquém da nossa compreensão. Suas obras buscam a perfeição formal e tangem-na. Mapplethorpe não apenas menciona aspectos ligados à ordem emocional, mas transcende este aspecto no ponto em que o atinge apresentando uma realidade chocante, um mundo vivo, mas que se esconde por medo da incompreensão. Mapplethorpe busca a beleza em algo tangível, não ilusório e artificial. Encontra em nossa animalidade inerente a beleza que ignoramos.

Por estas razões sua obra ainda se apresenta tão intensa e viva. Mapplethorpe tocou em suas obras questões que persistem no âmbito do reprimível, mas que também insistem em desvelar-se, em apresentar-se como nada mais do que impulsos humanos. Apresenta sem pudores o que nos insistimos em abafar, mesmo que contra nossos verdadeiros desejos.

O que observamos por meio dos olhares sobre a sexualidade na arte contemporânea é tanto o desejo de discutir a sexualidade como fonte de prazer, em que a beleza pode ser observável pela energia e vitalidade contidas no ato sexual, bem como uma sexualidade que continua a ser utilizada como meio um de poder perverso. Um poder que se constitui justamente pela incapacidade de entrega total aos desejos.

## 6. Referências Bibliográficas:

ABREU, Nuno César. **O Olhar Pornô** – a representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas: Mercado das Letras, 1996.

ARCHER, Michel. **Arte Contemporânea** – Uma história Concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna** – Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **Arte e Crítica de Arte**. Lisboa: Estampa, 1988.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e Homoerotismo masculino entre a cultura do corpo e o corpo da cultura**. In: LYRA, Bernadete; GARCIA, Wilton (orgs.). **Corpo e Imagem**. São Paulo: Arte e Ciência, 2002.

BASTOS, Fernando José Menezes. **Panorama das idéias estéticas no ocidente. De Platão e Kant**. Brasília, Editora: Universidade de Brasília, 1987.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Lisboa: Edições Antígona, 1988.

\_\_\_\_\_. **A história do olho**. Porto Alegre: LPM, 1987.

BAUDRILLARD, J. **A Sociedade do Consumo**. Rio de Janeiro: Elfos editora, 1995.

\_\_\_\_\_. **Da Sedução**. Campinas: Papyrus, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I: Magia e Técnica. Arte e Política.** São Paulo: Brasiliense, 1993.

BRANCO, Lúcia Castello. **O que é erotismo.** São Paulo: Brasiliense, 2004.

BRAUNSTEISN, Florence; PEPIN, Jean-françois. **O lugar do corpo na cultura ocidental.** Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

BUTLER, Judith. **Lenguaje, poder e identidad.** Madrid: Editorial Síntesis., 1997.

\_\_\_\_\_ **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do 'sexo'.** In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade.* Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma Introdução.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual – essa nossa (des)conhecida.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira.** São Paulo: Lemos editorial, 2002.

CIVITA, Victor. **Mestres da Pintura- Francisco Goya.** São Paulo: Abril Cultural e Industrial, 1977.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo de arte contemporânea.** Recife: Editora Massangana, 2006.

DANTO, Arthur C., **Después del fin del arte – el la arte contemporaneo y el linde de la historia.** Espana: A&M Gráfico, 2002.

\_\_\_\_\_. **A Transfiguração do lugar-comum**. São Paulo: Cosac e Naify, 2005.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

ECO, Humberto. **História da Feiúra**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

FABRIS, Annateresa. in SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos (org.). **A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

FABRIS, Annateresa e KERN, Maria Lúcia Bastos (org). **Imagem e Conhecimento**. São Paulo: Edusp, 2006.

FERREIRA, Glória (org.). **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

FOSTER, Hal. **El retorno de lo real : la vanguardia a finales de siglo**. Madrid: Akal, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A história da Sexualidade I – A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.

\_\_\_\_\_. **A História da Sexualidade II – O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1990.

\_\_\_\_\_. **A História da Sexualidade III – O cuidado de si**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FREUD, S. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. *ESB*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_ **Obras seletas**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.

FRÓIS, João Pedro: **Educação Estética e Artística**: abordagens transdisciplinares. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

GREGERSEN, Edgar. **Práticas Sexuais**: A História da Sexualidade Humana. São Paulo: Livraria Roca Ltda, 1982.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica. Cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2004.

HILL, Charlotte; WALLACE, William. **Erótica** - uma antologia ilustrada da arte do sexo. São Paulo: Ediouro Publicações, 2003.

HÖGGER, Holger. **Estética experimental: origens, experiências e aplicações**, in: JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: UNISINOS, 1999.

HUCHET, Stéphane in SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos (org.). **A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

HUNT, Lynn. (org.) **A Invenção da Pornografia** - A obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800. São Paulo: Hedra, 1999.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002.

LYRA, Bernadete; GARCIA, Wilton (orgs.). **Corpo e Imagem**. São Paulo: Arte e Ciência, 2002.

LEITE JÚNIOR, Jorge. **Das Maravilhas e Prodígios Sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento**. São Paulo: Annablume, 2006.

LOPES-BARAJAS ZAYAS, Emílio. **Las Historias De Vida Y La Investigacion Biográfica**. Madrid: Uned. Universidad Nacional De Educacion A Distancia, 1996.

LUGARINHO, Mário César. **Al Berto: corpo e nação**. In: LYRA, Bernadete; GARCIA, Wilton (orgs.). **Corpo e Imagem**. São Paulo: Arte e Ciência, 2002.

MALRAUX, André. **O Museu Imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2000.

MAPPLETHORPE, ROBERT **Robert Mapplethorpe**. Ten By Ten. Munchen:: Schirmer / Mosel, 1988.

MILLET, Catherine. **A Arte Contemporânea**. Lisboa: Instituto Piaget. 1997.

MIRZOEFF, Nicholas. **Una Introducción a la cultura visual**. Barcelona: Paidós, 2003.

MORRISROE, Patrícia. **Mapplethorpe**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

OSTROWER, Fayga. **Goya, Artista Revolucionário e Humanista**. São Paulo: Editora Imaginário, 1997.

PAGLIA, Camille. **Sexo, Arte e Cultura Americana**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Vampes e Vadias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora. 1994.

PAZ, Otávio. **Um Mais Além Erótico: Sade**. São Paulo: Mandarim, 1999.

PEARL, Lydie. **Corps, sexe at art** – dimension symbolique. Paris: Ed. Harmattan, 2001.

PULEO, Alicia H. **Dialéctica de la sexualidad** - Género e sexo en la filosofia contemporánea. Valencias: Cátedra, 1992.

RIVERA, Tania. **Arte e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

SANTOS, Alexandre. **A fotografia como escrita pessoal** : Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro. Tese (Programa de Pós-graduação em Artes Visuais) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

SANTOS, Rick. **Literatura e Homossexualidade**: a busca de um corpo gay e lésbico. In: LYRA, Bernadete; GARCIA, Wilton (orgs.). **Corpo e Imagem**. São Paulo: Arte e Ciência, 2002.

SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos (org.). **A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SONTAG, Susan. **A vontade Radical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WINCKLER, Carlos Roberto. **Pornografia e sexualidade brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

WINICK, Charles E. **Unissexo**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

#### **Sites Utilizados:**

<http://www.artnet.com>.

<http://www.bdsmbrasil.org>

<http://phomul.canalblog.com>

[www.queerculturalcenter.org](http://www.queerculturalcenter.org)

<http://mapplethorpe.hit.bg>

<http://www.mapplethorpe.org>

[www.tomoffinlandfoundation.org](http://www.tomoffinlandfoundation.org)

<http://www.jam-montoya.es/>

<http://www.itaucultural.org.br>

<http://mugwump.pitzer.edu/~bkeeley/CLASS/PA/Spr04/danto.html>

[www.lachapellestudio.com/](http://www.lachapellestudio.com/)

<http://www.nodulo.org/ec>

#### **Artigos Consultados:**

LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer - uma política pós-identitária para a educação. **SciELO Brasil**. Rev. Estud. Fem. vol.9 no.2 Florianópolis 2001.

Disponível em : [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2001000200012&script=sci\\_arttext&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2001000200012&script=sci_arttext&tlng=pt). Acesso em 05 de novembro de 2008.

PINHEIRO, Clara Virginia; LIMA, Celina Peixoto; OLIVEIRA, Débora Passos de. Sobre as relações entre o sexual e o mal-estar na civilização: uma discussão acerca das perspectivas freudianas. **SciELO Brasil**. Psicol. clin. vol.18 no.2 Rio de Janeiro 2006.

Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo>. Acesso em 15 de maio de 2008.

CHIDIAC, Maria Teresa Vargas; OLTRAMARI, Leandro Castro. Ser e estar *drag queen*: um estudo sobre a configuração da identidade queer. **SciELO Brasil**. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/epsic/v9n3/a09v09n3.pdf>. Acesso em 21 de junho de 2008.

PIERUCCI, Antônio Flávio. O Sexo Como Salvação Neste Mundo: A Erótica Weberiana Nos Ensaios Reunidos De Sociologia Da Religião. **Anais da VIII Jornadas** sobre Alternativas Religiosas na América Latina. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/posgraduacao/jornadas/papers/mr05-1.doc>. Acesso em 23 de novembro de 2008.

XAVIER, Kelly de Oliveira. **Sobre a Abjeção: tendência ambígua da produção plástica contemporânea.**

Disponível em: [http://www.ceart.udesc.br/Pos-Graduacao/revistas/Pos-LPC/artigos/kelly\\_xavier/sobreabjecao.htm](http://www.ceart.udesc.br/Pos-Graduacao/revistas/Pos-LPC/artigos/kelly_xavier/sobreabjecao.htm) (capturado no dia 27/junho de 2007)

FERREIRA, Pedro Peixoto. O Êxtase e a Transformação da Imagem Corporal **GEOCITIES**. Dezembro, 2003.

Disponível em: [www.geocities.com/ppf75/TXT/Extase.pdf](http://www.geocities.com/ppf75/TXT/Extase.pdf). Acesso em 12 de setembro.